

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima
El caso de las bandas ska del bar de Bernabé

Tesis para optar el Título de Licenciado en Antropología que presenta:

César Camilo Riveros Vásquez

20 de Diciembre, 2012

ÍNDICE

Introducción.....	I
Referencias a la antropología de la música.....	XVI
1. Referentes Históricos.....	1
1.1 Las tres olas del ska en el mundo.....	1
1.2 La masificación de la escena subterránea en Lima.....	74
1.3 El ska en Lima.....	146
2 Dinámicas de sistemas complejos.....	163
2.1 Conceptos fundamentales.....	168
2.2 Organizaciones musicales como sistemas complejos auto organizados.....	177
2.2.1 Primer nivel de interacción: Personas.....	184
2.2.2 Segundo nivel de interacción: Bandas.....	190
2.2.3 Tercer nivel de interacción: Colectivos, argollas y trabajo colectivo.....	199
2.2.4 Cuarto nivel de interacción: Escenas por afinidad.....	201
3. Procesos Productivos.....	207
3.1 Conteptos fundamentales.....	207
3.1.1 Producción, trabajo y reproducción.....	207
3.1.2 Mercancías: bienes de consumo cultural sujetos a relaciones de intercambio.....	210
3.1.3 Piezas musicales como mercancías en circulación.....	211
3.1.4 Flujos de mercancías como parte de la integración del sistema mundo...	215
3.1.5 Capitalismo, capital y plusvalor.....	217
3.1.6 Razones para el uso de un caso extremo.....	221
3.2 Producción: ¿Cómo se hace un concierto?.....	223
3.2.1 Ensayos.....	226

3.2.2 Hacer conciertos: el caso extremo de las bandas ska del Bar de Bernabé.....	262
3.3 Distribución: circulación de repertorios musicales como flujos de información.....	327
3.3.1 Macro circuitos de difusión musical.....	331
3.3.2 Medios de difusión musical en Lima.....	342
3.3.3 Repertorios escuchados: insumos para crear.....	352
3.3.4 Construcción de la identidad social de una banda.....	354
3.4 Consumo: La realización de conciertos como procesos rituales.....	356
4. Conclusiones.....	363
5. Bibliografía.....	384
6. Anexos.....	394
6.1 La perspectiva del observador.....	394
6.2 Configuraciones instrumentales de las bandas ska del Bar de Bernabé.....	400
6.3 Presencia y función de cada persona en los ciclos productivos de cada banda.....	419
6.4 Historia estructural con las configuraciones instrumentales por presentación.....	424
6.5 Insumos culturales y repertorios creados.....	433
6.6 Riders y salas de ensayo.....	476
6.7 Ejemplos en audio	
Tablas y cuadros	
Tabla 1: Géneros musicales que son insumo cultural en la creación del ska ...	4
Tabla 2: Etapas productivas, condiciones ideales y estrategias empleadas.....	225
Cuadro 1: Macro circuitos de difusión musical.....	341

Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima. El caso de las bandas ska del Bar de Bernabé.

La presente investigación emplea un caso extremo, el de las bandas ska del bar de Bernabé entre el 2005 y 2007 para dar cuenta de las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima. Se presentan los procesos históricos constitutivos de los géneros musicales en sus contextos de origen durante las tres olas del ska, las escenas musicales alternas limeñas y el ska en Lima. Luego se observan las lógicas de articulación de personas-bandas-colectivos-escenas, como sistemas complejos autoorganizados. A continuación se profundiza en cuáles son las prácticas y estrategias para la producción musical que se constatan en el medio urbano limeño, repasando cada función de la cadena de labores para la realización de ensayos, repertorios y conciertos. Luego se observa cuáles son las dinámicas de circulación de repertorios propios y ajenos, refiriendo a los macro circuitos de distribución musical y los medios masivos oficiales de difusión musical en Lima. Finalmente refiere a cómo el concierto se constituye en una instancia de articulación ritual en el que los cultores concretan el consumo musical mediante la comunicación pública de las obras creadas. Al detallar estos procesos y dinámicas, podemos responder a nuestra pregunta de investigación, planteando que: Las escenas musicales alternas emplean la organización colectiva para la producción musical; el uso estratégico del capital social para el manejo de ciclos productivos paralelos, con lógicas propias, según cada contexto, articulando personas de todo origen sociocultural. Estas posibilidades de conducta, con sus aportes, conflictos y contradicciones, constituyen una parte fundamental de los medios de producción musical en el medio urbano

limeño. Son medios de producción de sentido, para cuya realización se articulan diversas cadenas productivas, generando bienes y servicios culturales que son constitutivos de las realidades personales y colectivas experimentadas por sus cultores. Son parte fundamental de nuestras culturas urbanas.



INTRODUCCIÓN

Existe un complejo fenómeno cultural que integra las posibilidades de producción musical en Lima, capital del Perú. Se trata del desarrollo de gran cantidad de circuitos musicales reconocidos como “independientes” o “no comerciales”. Estos se han organizado de manera paralela, aunque con distintos vasos comunicantes, a los circuitos con objetivos y prácticas que se orientan explícitamente a la acumulación monetaria y que gozan de difusión prioritaria en los medios masivos de comunicación oficial. Si bien en distintas épocas se han autodefinido como “no comerciales” esto no excluye que tengan sus propias lógicas económicas. Estos circuitos culturales en su conjunto constituyen ciertas formas de producción cultural en Lima y además de espacios de creación, distribución y consumo de bienes y servicios musicales, son espacios de socialización, constitución de identidades y alternativas de vida; que reproducen, critican y transforman a la sociedad limeña-peruana en su conjunto. Son parte de nuestras culturas urbanas¹.

Estos circuitos son autoreferidos actualmente como “**independientes**” en dos

1. Por culturas urbanas nos referimos a los patrones de conducta, concepción y creación propios de diversas personas y colectivos humanos en contextos urbanos.

Es fundamental recordar que el fenómeno característico del siglo pasado fue la redistribución demográfica que lleva a la mayoría de la población a vivir en ciudades.

Las ciudades y la vida urbana se distinguen en todo tiempo y lugar, por tener una alta densidad de interacciones sociales relativas a la sociedad más amplia en la cual están situadas. (SOUTHALL Aidan Ed. *Urban Anthropology: cross cultural studies of urbanization*. New York Oxford University Press, 1974) Las ciudades articulan poblaciones de diversos orígenes.

Las poblaciones migrantes, conservan diversos elementos de las culturas de las cuales son parte. Sobre todo cuando coexisten juntos migrantes con orígenes similares (BANTON Michael *Urbanization and Role Analysis* en Op Cit Pag 59)

La ciudad de Lima ha sido constituida por migrantes y sus dinámicas de funcionamiento e interacción, están marcadas por esa dinámica poblacional.

sentidos. Por un lado se contraponen a los contenidos y formas difundidas desde los medios masivos de comunicación oficial, prensa escrita, televisiva y radial, en los cuales se prioriza el uso de las músicas como mero entretenimiento con objetivos de acumulación monetaria y por otro lado, solo en escasas ocasiones han entrado en relación como creadores musicales distribuidos o financiados por alguna de las cuatro grandes compañías discográficas transnacionales: Sony-BMG, Universal, Warner y EMI. Si bien, por esa distancia práctica y simbólica, pueden ser llamados “independientes”, el análisis de las formas de organización para la producción demuestra que estos circuitos, a nivel de funcionamiento, son “**interdependientes**” por lograr co organizadamente concretar sus acciones gracias a diversas estrategias económicas que emergen de las posibilidades en sus respectivos contextos socio-culturales

Dado que las prácticas en estos circuitos musicales independientes tienden a priorizar la experiencia musical antes que la remuneración monetaria, por varios años se refirió a estos artistas como “**no comerciales**”. Sin embargo la cuestión no está en si venden su producción o no, si no con qué lógicas lo hacen. Los participantes de estos circuitos musicales se han cuestionado si el acceder a la difusión masiva, necesariamente implica dejar de hacer las músicas y letras que ellos cultivan, simplificando los contenidos y las formas, para llegar a la mayor

La antropología urbana ha pasado por diversos procesos de ampliación y precisión de sus marcos conceptuales y recursos metodológicos. Desde la escuela de Chicago en los años veinte y treinta; el Instituto de Estudios Comunitarios en Inglaterra desde los cincuenta a la actualidad, así como las investigaciones en países subalternos alrededor del mundo preocupadas por el cambio social y el concebir los procesos de transformación de las poblaciones durante los sesentas y setentas; aparece la noción del continuo campo ciudad, planteada por Gluckman: posteriormente, durante los ochentas estas dinámicas lograron entenderse mejor con la incorporación de nociones acerca de la economía y el análisis de redes; recientemente en los noventas, se planteó entender los espacios urbanos como representaciones a ser leídas con sus propios textos. (LOW Setha M *Theorizing the city: The new urban anthropology reader*, New Brunswick, New Jersey and London : Rutgers University Press. 1999)

cantidad de gente posible. Actualmente algunos de los agentes en interacción se plantean **la profesionalización de la autogestión**. Generar la sostenibilidad económica de la actividad musical, manteniendo los contenidos musicales y narrativos por los cuales esas prácticas se hacen disfrutables y necesarias para sus cultores.

En estas escenas musicales los distintos niveles organizativos se suelen constituir en oposición a los contenidos narrativos y musicales del *mainstream local*, sea por convicción, necesidad o contingencia. Porque quieren, porque “no les queda otra” o porque esa es la manera en la que se logra producir en varios contextos del medio urbano limeño. Eso no excluye que en diferentes circuitos musicales puedan expresarse prácticas y conductas que reflejan referentes de “éxito” propias de los circuitos con objetivos explícitamente mercantiles.

Una constante que nos permite vincular circuitos entre sí, es que los músicos productores de los circuitos musicales “independientes”, no dependen ni se benefician de grandes sellos discográficos y su presencia es intermitente en medios masivos de comunicación oficial; tienen serios problemas con APDAYC², la asociación de gestión colectiva responsable del cobro por Derechos de Autor en el Perú y por lo general crean su propio repertorio y organizan sus propias actividades o participan de actividades organizadas por otras bandas. Las organizaciones musicales reemplazan las funciones de una casa discográfica formal, desarrollando sus propios circuitos de creación, distribución y consumo, **compartiendo recursos, estímulos y restricciones** en el medio urbano limeño.

2. RIVEROS Camilo *APDAYC VS MÚSICOS, perspectivas, problemas y alternativas* en www.sonidos.pe 2011

Son en ese sentido, son **escenas musicales alternas** y han sido referidas bajo términos distintivos a lo largo de los últimos treinta años: **la escena subterránea de los ochentas, la escena alternativa de los noventas, el rock peruano de los dos miles y los circuitos independientes de la actualidad** Periodos de tiempo, en los cuales las personas que de ellos participaron, reconocen formas de continuidad y ruptura entre sí, periodos en los cuales coexistieron distintos circuitos de personas-bandas-colectivos-escenas en los que se cultivaron diversas reinterpretaciones de varios estilos musicales. Procesos en los que se fue articulando un gran constructo cultural que ha sido conocido como “La escena”, pero que ya no es (y tal vez nunca fue) “una” escena, si no una confluencia de experiencias organizativas emergentes en diversos contextos locales, reinterpretando los insumos culturales del medio en el que les tocó vivir.

Las escenas que conforman “La escena” cultivan, reinterpretan, adaptan, transforman y aportan al desarrollo de lenguajes musicales que existen en macro circuitos de producción-distribución-consumo de los países hegemónicos, que no tienen difusión prioritaria en los medios masivos de comunicación oficial local, pero pueden circular por temporadas a través de ellos, participando de la construcción de una sucesión histórica de **correlatos locales de procesos globales**, que a su vez puede ser entendido como eje que conduce un fenómeno que podemos llamar la **masificación de la escena subterránea**.

La “escena subterránea” como aún era llamada para principios de siglo XXI, cuando se inicia esta investigación desde la antropología, nunca fue un movimiento organizado o un sistema jerárquico simple y evidente. “La escena” desde sus inicios ha sido un complejo sistema de relaciones humanas entre las cuales *emergen* posibilidades de conducta, concepción y sentimiento con

implicancias únicas y diferentes para cada persona involucrada en sus dinámicas de existencia. Dinámicas culturales que han ido cambiando y diversificándose a/ con/en la sociedad peruana a través de los últimos 30 años.

En el transcurrir de los últimos siete gobiernos presidenciales en el Perú, se puede observar cómo se dieron concretas condiciones para la producción artística, el consumo y circulación de bienes culturales a nivel local, regional y global, así como las posibilidades de constitución identitaria personal y colectiva para las personas que se fueron criando en esos contextos. Los peruanos experimentaron el proceso de violencia política durante el segundo gobierno de Belaunde, el primer gobierno de García y la dictadura de Alberto Fujimori; la transición con Valentín Paniagua; el gobierno de Alejandro Toledo, el segundo gobierno de Alan García y el gobierno de Ollanta Humala. En esos periodos históricos, en un rango de alrededor de treinta años, los ciudadanos de Lima, tuvieron específicas restricciones y estímulos para la constitución y expresión personal y colectiva desde diversos lenguajes musicales. **Ante las restricciones y estímulos en común, emergen diversas estrategias de organización colectiva para la producción artística.**

Si bien las posibilidades de organización colectiva para la producción cultural, propias de “la escena” existen en y para todas las artes³ en el contexto urbano limeño aparentemente se han empleado mayoritariamente para la labor musical. Durante los últimos treinta años, se constata el desarrollo y diversificación de formas de **organización colectiva y autogestionaria para la creación de**

3. CHATO VICTOR (pseudónimo) Comunicación personal. Lima. 2007

medios de *producción de sentido*, a partir del uso estratégico del *capital social para el manejo de ciclos paralelos de producción*, configurando diversos circuitos de producción artística, que llamaremos *escenas musicales alternas*.

En la observación cotidiana del progresivo aumento y diversificación de organizaciones musicales que realizan conciertos, videos y grabaciones, se comprueba que estas *escenas musicales alternas*, existen, coexisten, son heterogéneas, se transforman y constituyen parte de las posibilidades de producción cultural propia de varios miles de personas de todos los estratos sociales y orígenes culturales en la ciudad de Lima.

Las *escenas musicales alternas* pueden ser vistas como una ***herramienta social para generar la posibilidad de producción artística donde aparentemente no sería posible***, permitiendo a los agentes en interacción construir sus propias culturas urbanas. Son parte integral de las maneras las que diversos sectores de la población urbana limeña, reinterpretan contenidos de circulación a nivel global para constituir nuevas realidades en sí mismas, que dan cuenta de las relaciones, acciones y representaciones que estos colectivos tienen de sí y de la sociedad global en su conjunto. En tal sentido es necesario dar cuenta de ellos.

Una estrategia para referir integralmente a los procesos que constituyen este complejo fenómeno cultural sería el preguntarnos: ¿Cuáles son las formas de organización de las *escenas musicales alternas* en Lima?.

El planteamiento desde el cual se busca responder a esa pregunta se ha construido en los procesos de diez años de investigación desde las ciencias sociales sistematizando la observación participante; quince años de experiencia participativa directa al interior de varias “escenas” en diversas funciones, cinco años de diálogo y debate con investigadores de otras disciplinas y presentación de avances de investigación en conversatorios peruanos e internacionales, portales webs especializados y redes sociales digitales, lo cual brinda una perspectiva situada en una posición estratégica entre la riqueza de información de la experiencia de los participantes y de los conceptos de la observación desde la academia, así como la opinión de los intelectuales orgánicos de la escena, filósofos, historiadores, sociólogos, periodistas y literatos. De esta manera buscamos aproximarnos de manera fehaciente a este complejo sistema cultural, siempre dinámico, heterogéneo y divergente; el cual, además, se encuentra en el advenimiento de un cambio estructural, así que es indispensable dejar testimonio de sus dinámicas de existencia y herramientas conceptuales para la investigación de sus complejidades.

La perspectiva del observador en este texto, si bien está situada desde las experiencias, prácticas y relaciones propias del autor, no busca expresar opiniones personales, más bien tiene como objetivo presentar ante el lector una descripción densa de hechos y procesos, que amparen la diversidad de perspectivas puestas en juego por los distintos agentes en interacción que constituyen el fenómeno en su conjunto. Es una síntesis de experiencias, datos y testimonios *émicos*, propios de los diversos participantes en estos circuitos musicales, que son recopilados, analizados y presentados en términos *éticos*, propios de las ciencias sociales. En ese sentido, se ha buscado el presentar una

panorámica de dinámicas, antes que la opinión personal del autor como músico. Se busca suspender juicios personales, para presentar cómo se ha constatado que la práctica musical *funciona* en estas escenas musicales alternas.

En la búsqueda de objetividad analítica se pasó por un proceso en la investigación donde resultó evidente que se estaba partiendo de una representación idealizada de “una” escena aún llamada “subterránea”, para caer en cuenta que ya no existía como tal, que en realidad “subterráneo” era un rótulo que provenía de procesos históricos situados entre 1983 y 1992, cuyos valores asociados podían concretarse en la actualidad en las estrategias colectivas para la producción, circulación y consumo en diversos circuitos de músicas excluidas (por voluntad o contingencia) de los medios masivos de comunicación oficial. En los nuevos contextos históricos estas estrategias organizativas y lenguajes artísticos se habían domesticado, diversificado y resignificado. Pero sobre todo, se habían infiltrado en los medios de comunicación, estimulando la aparición de cada vez más propuestas musicales y nuevos participantes, que a su vez reinterpretaban los contenidos desde sus respectivos contextos. “La escena” ya no pudo ser llamada “subterránea” porque era evidente en medios de comunicación oficial masiva y en la acción cotidiana de sus agentes participantes en la construcción de sus circuitos, los cuales constituyen en sí mismos, otros medios de comunicación.

A partir de las experiencias organizativas, desarrolladas por los *subtes* durante los ochentas, en los noventas se da un nuevo punto de partida, en el cual durante periodos intermitentes de tiempo los medios visibilizan parte de los circuitos alternos existentes, permitiendo la convocatoria a conciertos masivos y

difusión de fonogramas a cada vez mayor escala. En los dos miles, el gobierno de transición da apertura a estas músicas urbanas en la programación de radio y televisión nacional. Ahí se acelera aún más la dinámica de diversificación de propuestas y reinterpretaciones al interior de “la escena”. A su vez se dan pugnas y posicionamientos jerárquicos entre diversas bandas, en función de un acceso diferenciado a recursos de producción y medios de difusión masiva, entre quién puede pagar por organizar un festival y quien no puede, quienes logran o no, salir en radio y tv, a quienes les interesa presentarse en esos espacios o no. Este proceso de polarización según concepción de la práctica musical y acceso a recursos, incide en la posterior configuración de circuitos por afinidad personal, social y musical.

Durante el proceso de investigación se hace evidente que la escena no es uniforme ni homogénea, ni está absolutamente aislada de los medios masivos de comunicación oficial. Al igual que otras experiencias culturales urbanas en la historia (como el punk británico entre 1976 y 1978, analizado por Dick Hedbigge en *Subcultures*) estos fenómenos organizativos retan los límites de las definiciones pues, al fomentar la constitución personal del sujeto, cada participante tiene una idea y praxis propia de lo que son para él. Entonces, ante esa imposibilidad ontológica de consenso, para poder dar cuenta de ella desde las ciencias sociales de manera *fáctica, lo más objetivamente posible, desde un conocimiento pluri situado* es necesario aproximarnos a sus estructura organizativa, estrategias productivas, contenidos y dinámicas emergentes.

Una de las características principales de las escenas musicales alternas, que componen entre sí a “la escena” es que **posibilitan la producción artística,**

a pesar de cuán restringido sea el acceso a los medios de producción y canales de difusión oficial. Esas dinámicas organizativas pueden ser encontradas en diversos casos y consideramos que es el elemento por el cual es pertinente su estudio. Son las formas en las que varios miles de personas en Lima, han logrado reinterpretar sus experiencias de consumo cultural local y global, generando nuevos procesos económicos, organizativos, comunicativos, musicales, rituales y políticos.

En ese sentido, no es metodológicamente viable el poder asir "*La escena*" en su conjunto absolutamente, sin hacer estudios previos. Por ello es necesario el focalizar nuestros esfuerzos en un caso específico, que nos sirva de referencia para evidenciar las dinámicas generales. Se busca un caso extremo pues esto nos permitirá observar buena parte del rango de posibilidades desde las cuales funcionan las escenas musicales alternas en Lima. A su vez para una íntegra comprensión, se recomienda al lector escuchar las músicas, asistir a los eventos y leer las aproximaciones desde otras disciplinas, como la literatura, la historia, el periodismo, el comic y la poesía.

El caso de cómo las bandas ska del Bar de Bernabé lograron concretar la realización de conciertos entre los años 2005 - 2007 puede resultar un punto de partida interesante para tratar de dar cuenta y entender las complejas dinámicas de producción independiente en el Perú, en tanto es **un caso extremo de cómo las personas trabajan colectivamente para concretar las etapas indispensables propias de la realización de conciertos, con el mínimo de recursos posibles. Esta es una dinámica recurrente en distintos contextos.** La diversidad y dinamismo imperante, implican la intensa articulación de

colectivos humanos, a partir del manejo estratégico de los recursos que estuvieran disponibles en momentos y lugares específicos. Este caso nos permite dar cuenta de las variables principales de ese tipo de procesos de producción artística y los principales sistemas de relaciones en los cuales existen.

Nuestro caso: Las bandas ska del Bar de Bernabé del 2005 al 2007

El presente texto fue construido a partir de una etnografía urbana y la sistematización de la observación participante de las redes de las bandas ska del bar de Bernabé entre los años 2005 y 2007. Puede ser entendido como una etnografía de una población oculta. Brinda herramientas de referencia y método para la investigación de culturas musicales urbanas. Está planteado de tal manera, que el texto emplea la descripción densa para dar cuenta de fenómenos acelerados, en los cuales se vienen constituyendo buena parte de la producción cultural limeña.

Nuestro caso extremo, nos da una perspectiva que puede servirle tanto al académico para la investigación, como al músico para la práctica, como al gestor cultural para la administración pública y privada.

A continuación desarrollamos una secuencia expositiva que busque dar cuenta de las formas de organización para la producción artística que emergen y constituyen estas *escenas musicales alternas*, en las que nuestro caso resulta un caso extremo, por lo precario de las condiciones, por la importancia para sus participantes, así como por la calidad y complejidad de la música creada. Los ejemplos que articulan la argumentación son testimonio de una experiencia organizativa efímera, que aunque anónima, fue impulso a sistemas de relaciones paralelos y posteriores, así como espacio de formación para las personas que

de ella participaron.

Como punto de partida se brindará referencias acerca de la trayectoria de histórica de los conceptos propios de la antropología de música. Mostraremos como la etnomusicología, transita de sus inicios evolucionistas y difusionistas, como musicología comparada, a afirmar la concepción de la práctica musical como un proceso cultural, las escuelas latinoamericanas al respecto y la pluralidad de temáticas y marcos conceptuales que conviven en la actualidad.

Con ello podremos situar nuestros recursos analíticos y metodológicos, propios de la economía política y las dinámicas de sistemas, para mostrar cómo desde estos referentes teóricos se propone una metodología de investigación dedicada a estos complejos circuitos de producción musical, que no excluye futuros desarrollos analíticos desde otras perspectivas.

A continuación, procedemos con exponer información fundamental para la comprensión de estos procesos culturales desde las ciencias sociales.

Para poder situar a los sujetos de investigación, las bandas ska del bar de Bernabé en los sistemas de relaciones en los cuales existen, es necesario tomar como punto de partida las referencias fundamentales a los contextos histórico-culturales en los que se desarrolla el género musical que cultivan. El ska, primer género musical jamaicano, ha sido relocalizado y reinterpretado alrededor del mundo bajo diversas lógicas. Referiremos a las **tres olas del ska, a la masificación de la escena subterránea y a cómo se incorpora y reinterpreta el ska en Lima**, como parte de los insumos culturales con las que diversos

colectivos humanos dan cuenta de sí mismos y construyen cadenas productivas para comunicarlo.

Luego de situarnos en esos contextos históricos culturales, buscaremos desarrollar nociones para el análisis y la investigación basadas en el uso funcional de los conceptos básicos de las dinámicas de sistemas complejos. Dicha perspectiva nos permite el diálogo con diversas orientaciones analíticas de manera complementaria, en un intento de aproximación holística a las dinámicas investigadas. En este caso **la red se articula para la producción**, así partimos de esta perspectiva para referir a dinámicas organizativas, productivas y musicales.

El micro sistema de relaciones en el cual nos situamos, se basa en la observación del trabajo colectivo de los integrantes de cinco agrupaciones musicales concretas, con propuestas musicales propias de cada una: Puramerik (skacore) Nada ni Nadie (skapunk) luego Sr Madruga (ska fusión) Naquever (skacore) y Residuos (ska fusión).

La observación de este tipo de agrupaciones musicales puede ser expresada en la secuencia organizacional autocontenida e interconectada de **personas-bandas-colectivos-escenas**, en la cual se emplea una analogía fractal para definir planos de interacción, buscando sistematizar el alto grado de dinamismo e interconectividad de las redes, así como las propiedades emergentes de la organización en su conjunto, a lo largo de su historia estructural, que puede ser apreciada en detalle en los cuadros anexos.

Una vez destacadas las dinámicas de configuración estructural al interior de las bandas ska del bar de Bernabé, podremos aproximarnos a observar en detalle las maneras en que los agentes se articulan en torno a **procesos productivos**

musicales. Es decir, en este caso, las labores concretas realizadas para **ensayar y producir conciertos.** En esta oportunidad no referiremos a la producción de discos, pues ello requeriría de un estudio en sí mismo. Observaremos cómo las estrategias empleadas para la concreción de estas experiencias musicales, se hacen evidentes en el contraste entre las condiciones de producción musical ideales y las maneras en las que se suplen estas condiciones de producción musical con los recursos disponibles en el medio urbano limeño.

A continuación, observaremos **las formas de circulación de bienes y servicios musicales,** entendiendo cuáles son las dinámicas mediante las cuales circulan los **repertorios escuchados, creados y difundidos** por estos artistas. Esto nos permite situar; local, regional y globalmente a los agentes al interior de diversos circuitos de difusión musical, tanto como productores, difusores y consumidores de bienes culturales musicales.

La instancia en la cual simultáneamente se articulan los flujos de información, se concretan los procesos productivos y se articulan las redes de agentes participantes, son los **conciertos.** En ese sentido consideramos que estos pueden ser observados como eventos que en sí mismos constituyen **sistemas de articulación ritual** que albergan y en los que se construyen (proponen, negocian, inventan) diversidad de **identidades personales y realidades colectivas, mediante la producción, distribución y consumo de bienes culturales musicales.**

Luego de observar el caso de las bandas ska del bar de Bernabé, podremos inferir algunas interpretaciones acerca de cómo estos procesos de articulación

para la producción cultural resultan ser **constitutivos de las realidades de quienes participan en ellos y a su vez, herramientas desde donde los participantes pueden actuar como agentes transformadores de las posibilidades de producción cultural en el medio urbano limeño.**

Finalmente, a modo de anexos adjuntamos todas las grabaciones conocidas de las cinco bandas. Los cuadros que ilustran las dinámicas organizativas y la historia estructural, así como las imágenes de los conciertos organizados en el Bar de Bernabé por esas 5 bandas ska.



Nociones sobre el desarrollo de la antropología de la música

La investigación sistemática de la producción musical de las diversas poblaciones del planeta, ha estado en constante diálogo, por no decir supeditada, a las construcciones teóricas y metodológicas de la antropología como disciplina dentro de las ciencias sociales. La etnomusicología y la antropología de la música, están ligadas estrechamente a los planteamientos de diversas escuelas de pensamiento dentro del desarrollo de la antropología desde sus inicios como disciplina.

Se puede plantear la existencia de una trayectoria de las principales ramificaciones de estas disciplinas para la investigación de diversos aspectos de la producción humana de sonidos ordenados:

Desde los inicios evolucionistas de la musicología comparada; la irrupción del método etnográfico como base de la disciplina; la afirmación del uso del término etnomusicología; la concepción de la música como cultura; la búsqueda de estructuras y funciones; la noción de bimusicalidad, los estudios etnomusicológicos latinoamericanos, la incorporación de los medios masivos y las

ciudades como susceptibles a la investigación, el impacto de la postmodernidad, hasta llegar a la convivencia simultánea de conceptos de todas estas etapas entre las comunidades internacionales de investigadores de música.

Si bien existen precursores de la investigación sistemática de la producción musical y organológica de diversas poblaciones subalternas, la etnomusicología tiene un punto de partida en la musicología comparada, la cual buscaba inventariar, “medir” y clasificar diversas construcciones sonoras de distinto origen cultural, empleando como referente la música académica occidental, aquella que solemos llamar “música clásica”. El darwinismo y la difusión del método científico, orientan las metodologías de esta etapa.

Como producto de su contexto, los circuitos académicos de la musicología comparada buscan aprehender las culturas de las poblaciones subalternas, a medida que su control político, económico y militar, se desarrollaba alrededor del mundo y entraba en contacto con otras construcciones y tradiciones culturales. El paradigma de la modernidad, sitúa a las poblaciones no occidentales en supuesto plano evolutivo inferior, como atrapadas en el tiempo. Podemos observar en autores como, las vetas de pensamiento de precursores de la antropología como Morgan.

La musicología comparada, en tanto se basa en la comparación de las músicas de diversas poblaciones, desarrolló aportes y evidenció concretas limitaciones,

que llevarían a la posterior precisión y diversidad de enfoques dentro de las disciplinas. Al tratarse de un trabajo de gabinete, a la usanza de los antropólogos que investigaban mediante fuentes bibliográficas, la comparación se basaba en el registro mediante partituras, las cuales eran escritas en campo o de memoria, generando lógicos problemas de registro¹.

El desarrollo de los sistemas de grabación fonográfica, que se inician con los cilindros de cera patentados por Edison, permiten el registro de músicas alrededor del mundo, muchas de ellas almacenadas en el museo etnográfico de Berlín.

Las preocupaciones de la investigación desde este enfoque estaba en tratar de encajar lo que se encontraba en otras poblaciones con la percepción que conocían los investigadores desde la perspectiva occidental, así que se dio la búsqueda de sistemas tonales, es decir ¿cuál es el orden de los intervalos musicales mediante los cuales se construye cada música? A su vez, esta perspectiva tenía dificultad para concebir los patrones rítmicos de otras culturas. Pero la pregunta motriz estaba en investigar acerca de “los orígenes” de la música, buscándolos en poblaciones contemporáneas².

El impacto de las experiencias de investigación de conductas musicales de

1. VON HORNOSTEL, Erich M. *Problemas de la Musicología Comparada*. 1905 EN Cruces Francisco Las Culturas Musicales, lecturas de Etnomusicología, Pag 49. Madrid : Editorial Trotta.2001

2. Op Cit Pag 56.

diversas culturas, realizados por etnomusicólogos “occidentales”, especialmente alemanes, británicos y estadounidenses, llevan a la continua e intensa reformulación de conceptos y métodos, pues cotidianamente se enfrentaban con la situación de que las prácticas musicales que encontraban entre los cultores, desbordaban los marcos de referencia con los que intentaban aproximarse a ellos.

Posteriormente, la escuela de la antropología cultural estadounidense, liderada por Franz Boas, impacta en los conceptos y métodos de la etnomusicología y la antropología de la música, afirmando la labor etnográfica como la manera en la que el método científico puede ser empleado para la investigación musical. Gracias a ello se da el cambio de término hacia “etnomusicología” proceso que “sintetiza tanto un giro de paradigma (la perspectiva holística) como de método (el trabajo de campo) y de objeto (en términos de A Merriam: La música en la cultura)”³

A su vez, el planteamiento de Merriam acerca de las músicas en las culturas, ofrecido en su libro *La Antropología de la Música*, implica un modelo de tres niveles de análisis en diálogo circular entre sí: **estructuras musicales – conceptualización de la música– comportamientos relacionados con la música**. Entrando a un proceso de investigación, que busca ir más allá de lo descriptivo, profundizando acerca de los significados de la música en la cultura.

3. CRUCES Francisco *Las Culturas Musicales, lecturas de Etnomusicología*, Prólogo, Pag 11. Madrid: Editorial Trotta, 2001

“Queremos saber no sólo qué es, si no, sobre todo, qué función tiene para la gente y cómo funciona”⁴

Merriam aporta con la distinción entre los conceptos complementarios de usos y funciones de la música. Cuando se habla de funciones de la música, se refiere a aquellas que el investigador desarrolla desde su perspectiva, a partir de las evaluaciones de los agentes culturales productores del fenómeno. Al referir a usos de la música, se refiere a las distintas formas en las que la música es utilizada en la sociedad, en la práctica habitual o al ejercicio cotidiano. “Uso refiere a la situación en que la música es empleada en la acción humana: -el término-función concierne a las razones de su uso y particularmente al sentido más amplio al que sirve”⁵ La música se *usa*, pero puede tener una *función*, más profunda.

Podemos observar una homología entre este desarrollo conceptual y la de la antropología, con el uso de los términos “emic” como la perspectiva de los sujetos investigados, y “ethic” como la perspectiva de los investigadores. En este caso Merriam concibe ambas dimensiones en diálogo. Al plantear la existencia de las funciones, Merriam cita a Radcliffe Brown, entendiéndolas como “la contribución

4. MERRIAM Alan P *The Anthropology of Music*. Pag 210 Chicago: Northwestern University Press, 1964

5. MERRIAM Alan P Op Cit Pag 201

que realiza al total de la vida social como funcionamiento del conjunto del sistema social”⁶

Así también, emplea las nociones de Herkovits para clasificar materiales culturales en ciertas divisiones: Primera: Cultura material y sus sanciones, divididas en tecnología y economía. Segunda: Instituciones sociales, subdividida en Organización Social, Educación y estructuras políticas. Tercera: Hombre y Universo, dividida en Sistemas de creencia y Control del poder. Cuarta: Estética, a su vez dividida en artes gráficas y plásticas, Folklore y Música, drama y danza. Y quinta, Lenguaje⁷.

Luego de estas consideraciones, Merriam plantea, como nuevo punto de partida, varias funciones propias de la música: la función estética, de entretenimiento, de comunicación, de representación simbólica, de respuesta física, de conformidad a las normas sociales, de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos, función de la contribución a la continuidad y a la estabilidad de una cultura y de integración de la sociedad. A su vez plantea que esa lista es perfectible, que es posible condensarla o expandirla, pero puede resumir de manera general el rol de la música en la cultura humana⁸. Ahora en perspectiva podemos observar el uso de la música en esas y otras funciones, similares o incluso inversas.

6. RADCLIFFE-BROWN Alfred *The Structure and function in primitive society*. Pag 181 Glencoe Free Press 1952 Citado EN Merriam Alan P Op Cit Pag 211.

7. CÁMARA Enrique *Etnomusicología, Cap VIII Antropología de la Música* Pag 129 Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid. 2004

8. MERRIAN Alan P Op Cit Pag 223-227. 1952

Lo que se mantiene constante estaría en la concepción de Merriam que plantea que:

La música, así, es un punto de encuentro alrededor del cual los miembros de la sociedad se unen para participar en actividades que requieren la cooperación y la coordinación del grupo. Por supuesto no toda la música se interpreta así, pero cada sociedad tiene marcadas como musicales ciertas ocasiones que reúnen a sus miembros y les recuerdan su unidad

La música es claramente indispensable para la ejecución cabal de actividades constitutivas para la sociedad; se trata de un comportamiento humano universal, sin el cual es cuestionable que el hombre pueda llamarse verdaderamente hombre con todo lo que ello implica (MERRIAM Alan P 1964: 227)

Los planteamientos de Merriam, serían debatidos, reinterpretados y actualizados continuamente. Dentro de las posibilidades de remodelación, destaca el aporte de Timothy Rice quien incorpora de nociones propias del texto La interpretación de las culturas de Clifford Geertz, para plantear que los etnomusicólogos deben aproximarse a su labor desde la pregunta ¿Cómo construyen históricamente, mantiene socialmente y crean y experimentan individualmente la música los seres humanos?⁹

A pesar de esos modelos analíticos basados en las ciencias sociales contemporáneas, continúa la convivencia dos grandes constructos históricos,

9. RICE Timothy. *Toward The Remodeling of Ethnomusicology* en *Ethnomusicology* 31 1987 – Pag 476 EN 2001 Cruces Francisco Las Culturas Musicales, lecturas de Etnomusicología, Pag 161. Madrid:Editorial Trotta. 2001.

desde las cuales las prácticas musicales humanas son situadas en una secuencia evolutiva tácita, asumiendo jerarquías sociales y valoraciones implícitas o son entendidas como comportamientos culturales sujetas a estudio, asumiendo que pueden ser entendidas en sus propios términos y en relación con sus contextos diacrónicos y sincrónicos. Ambas son dos perspectivas subyacentes a la producción de nuevos marcos teóricos y conceptuales, que conviven hasta la actualidad.

Además de la transformación conceptual de enfocarse en el comportamiento humano relacionado como la música, es decir la música como práctica cultural. La investigación musical incorpora nociones como la analogía orgánica de los sistemas sociales, planteada por Durkheim; el estudio de las sociedades como sistemas estructurales en funcionamiento y los métodos etnográficos para su investigación, desarrollados por Marcel Mauss; así como los aportes de Levi Strauss para concebir el análisis de mitos a partir de la identificación sus partes constituyentes y los vínculos que tienen entre sí, para encontrar, leyes que gobiernan sus relaciones internas, lo que podríamos llamar dinámicas de funcionamiento estructural¹⁰.

El desarrollo del estructuralismo, el funcionalismo y el estructural funcionalismo, llevaría a sumar a las metodologías existentes, la sistematización mediante la descripción detallada y el desarrollo de complejos sistemas de registro, medición y análisis de data. Como el caso de cantometrics, sistema de registro que medía

10. CÁMARA Enrique. *Etnomusicología, Cap X Estructuralismo y Música* Pag 159 2004

diversos aspectos de la producción musical de diversas culturas, desarrollado por el etnomusicólogo estado unidense Alan Lomax. Que a su vez aportó a la disciplina con perspectivas analíticas que profundizaban en el estudio de la música en su contexto como una forma de comportamiento humano, más allá de priorizar los aspectos estrictamente musicales¹¹. A su vez, Lomax es un pionero de la antropología visual, al realizar varios documentales acerca de las prácticas musicales de espacios rurales, sobre todo en Estados Unidos.

Así también, un referente interesante en el desarrollo académico de la investigación musical, está en los trabajos de Mantle Hood. Sorprende en el caso del fundador del instituto, luego Departamento de Etnomusicología de la UCLA, su capacidad narrativa para involucrar al estudiante en problemáticas muy detalladas de la labor musicológica, conceptual y metodológicamente. Su aporte fundamental está en plantear la noción de bi musicalidad, en la cual se debe aprender a ejecutar las músicas que investiga.

Esta idea está sustentada en el hecho de que toda expresión del comportamiento humano relacionado a la música, está culturalmente determinado. Por ello dentro de la práctica de cada música, se generan sistemas musicales, estéticos, técnicos, narrativos, gráficos, etc propios, válidos y coherentes en sí mismos¹² cuya cabal comprensión sólo es alcanzada al tocar la música que se estudia.

11. Cámara Enrique. *Etnomusicología, Cap XI Cantometrics, Performance y Semiología* Op Cit Pag 165. 2004

12. Hood, Mantle. 1971 *The Ethnomusicologist*, Capítulo 2 Transcripción y Notación. En 2001 Cruces Francisco Las Culturas Musicales, lecturas de Etnomusicología, Pag 79. Editorial Trotta.Madrid

Esta aproximación es una expresión de la observación participante llevados a una aplicación práctica para el análisis. Aprender algún instrumento y entender lenguajes musicales determinados, es mucho más viable que intentar pertenecer a las culturas estudiadas. Este método de aproximación ha sido aplicado a profundidad por diversas generaciones de investigadores, puesto que el conocer la ejecución de diversos instrumentos dentro de determinados lenguajes musicales, brinda información única para su estudio.

Para ese momento histórico, con el impacto de la revolución cubana en América Latina, se comienzan a desarrollar nuevas aproximaciones a la producción cultural de las diversas poblaciones. Si bien existían precursores en organología, recopilación e investigación musicológica, como el argentino Carlos Vega, es en el trabajo del cubano Argeliers León, desde el que se abren posibilidades de articulación, investigación y diálogo sin precedentes, incluyendo el análisis inicial de músicas populares urbanas con métodos etnográficos, buscando en la pluridiversidad cultural constitutiva de las ciudades latinoamericanas y caribeñas.

Observando las continuas publicaciones e investigaciones latinoamericanas contemporáneas, podemos observar que Colombia, México, Venezuela y Chile investigan las diversas músicas que practican sus poblaciones, sin embargo, son las escuelas Argentina, Cubana y Brasileira las que, a mi modesta impresión, desarrollan mayor complejidad y se aventuran a diversos niveles de abstracción para el análisis en detalle.

En el caso de Carlos Vega cabe destacar la preocupación temprana por los medios masivos de comunicación y cómo estos difunde una música diferente, que llamó mesomúsica

Una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de los siglos y por todas partes, permite observar, ya en perspectiva, su función social y cultural, la sucesiva dispersión de sus especies, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexos con las empresas comerciales, industriales, difusoras y docentes, y penetrar en su historia milenaria. (VEGA Carlos, 1966:1)

Un factor determinante para las lógicas de aproximación académica de la musicología cubana a sus prácticas musicales, es la coexistencia de músicas tradicionales, populares y académicas, a tal punto que se desdibujan los límites que dan definición a cada una, si bien los orígenes y procesos históricos constitutivos son conocidos para la población. Dentro de las diversas aproximaciones de sus notables investigadores e investigadoras, es sorprendente el trabajo de Danilo Orosco desde la perspectiva de dinámicas de sistemas complejos¹³ y las maneras en las que esta aproximación a la musicología se expresa en los estudios de sus alumnos. Por ejemplo destaca el caso de Daymi Alegría, quien observa la evolución del tumbao, observando la historia estructural del desarrollo del motivo

13. OROSCO G Danilo, Nexos globales desde la música cubana con rejugos de Son y No son. La Habana – Málaga. SGAE 2000

musical dentro de diversos géneros, tomando en cuenta a su vez la trayectoria de los compositores, cantantes y agrupaciones o poblaciones que desarrollaron concretos motivos estilísticos.

La investigación musical en Latinoamérica, desde los centros académicos de los mismos países, se vería influenciada nuevamente por los marcos teóricos propios de los estudios culturales y la antropología a nivel local, con referentes como Nestor García Canclini. Brasil a su vez constituye un caso aparte, con un desarrollo académico a la par que su industria discográfica interna.

El cuestionamiento a los referentes teóricos de la etnomusicología, que situaba a sus objetos de estudio producidos por habitantes de áreas rurales, tiene que replantearse ante la relocalización demográfica, en la cual las ciudades se reconfiguran con periferias emergentes, en las que las tradiciones de los pueblos originarios entran en diálogo y replanteamiento ante los elementos culturales difundidos por los medios masivos oficiales de comunicación. De esta manera los diversos lenguajes musicales son insumo para la creación en el medio urbano.

Posteriormente, la concepción de los procesos históricos que sitúan el imaginario post moderno como post colonial para América Latina, plantean que los diversos profesionales de la investigación musicológica y etnomusicológica entren en diálogo con diversas escuelas de pensamiento, desarrollando un paralelismo conceptual en el cual conviven marcos teóricos distintos. En el contexto de la aceleración de la información, gracias a los medios digitales, esta dinámica se

intensifica.

Actualmente quienes deseen aproximarse a la investigación sistemática de la producción cultural-musical-sonora de específicas poblaciones, o de ciertos lenguajes musicales en sí mismos, puede partir de diversos marcos teóricos simultáneamente. Los estudios de cuerpo y performance, el análisis de discurso, la fenomenología, la economía política, entre otras perspectivas analíticas, conviven en diálogo, fructífero, más no por ello ausente de polémicas y contraposiciones.

Una constante es la persistencia de la labor etnográfica y la investigación bibliográfica, como asideros de la disciplina. Al desarrollo de nuevos fenómenos musicales, en los que prolifera la hibridación, aparecen estudios dedicados a explicar su historia, dinámicas y complejidades, siempre desde la perspectiva situada en el observador, quien si no es un agente de la producción cultural, termina siéndolo. Un proceso de reconocimiento de la posición del observador, parte del desarrollo científico general.

La antropología de la música tiende a manifestarse como investigación aplicada, en tanto la intervención en los colectivos practicantes, así sea tan sólo para investigarlos, replantea las maneras en las que se conciben ellos mismos y abre posibilidades de circulación de la producción cultural de los investigados en las redes sociales del investigador. Transformando las condiciones de producción en las que se da el fenómeno investigado. Se observan varias experiencias de antropólogos quienes desarrollan sellos discográficos, como el caso de la

exitosa disquera Putumayo.

En el caso peruano, Chalena Vasquez, influenciada por el texto *la Arqueología como Ciencia Social* de Guillermo Lumbreras y los textos de Adolfo Sánchez Vásquez, comienza a desarrollar una perspectiva etnográfica que analiza desde la económica política. En su caso, su aporte es el plantear que la música no se encuentra únicamente dentro de la esfera ideológica o la super estructura, si no que es labor constante desde la base material, que debe ser entendida en la relación dialéctica entre estructura y superestructura, obviamente refiriendo a estas dinámicas en los términos del marxismo clásico. Su trabajo acerca de la *Práctica musical de la población negra en el Perú* ganó el premio de musicología de Casa de Las Américas en 1979.

El aporte de Chalena a la realización de este estudio es fundamental, gracias a su labor pedagógica cotidiana, al ser la madre del autor, es que se ha entrado en contacto con el trabajo de diversos musicólogos y etnomusicólogos peruanos, que nombramos a continuación. Dentro de todos ellos podemos destacar como pionera a Rosa Alarco, por su labor de recopilación y arreglos de músicas tradicionales en contextos académicos. Así también a el maestro César Bolaños, que además de músico experimental profundizó en la musicología e incluso organología dentro de la antropología musical; quien además participó junto a Josafat Roel, de la realización del *Mapa de Instrumentos de uso popular en el Perú*, una experiencia etnográfica, enciclopédica y musicológica que no se ha vuelto a repetir en el Perú.

A su vez, Raúl Renato Romero, es director del Centro de Etnomusicología Andina de la Pontificia Universidad Católica del Perú, desde el cual se han realizado importantes compilaciones y publicaciones. Otros musicólogos de la misma generación y posteriores radican actualmente en el extranjero. Como Aurelio Tello, también ganador del Premio Casa en musicología, que vive en México dedicado a la investigación, sobre todo de músicas del periodo virreynal de América Latina. Parte de una generación posterior de investigadores son Julio Mendivil, quien radica en Alemania es actualmente presidente de la Rama Latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music.

Dentro de la experiencia en la antropología propiamente dicha, se conocen los trabajos de diversas investigadoras que han desarrollado estudios específicos acerca de danzas, músicas y otros aspectos estéticos de fiestas tradicionales peruanas. De entre ellas destacan Gisella Cánepa con su investigación sobre la fiesta de la Virgen del Cármen en Paucartambo. Soledad Mujica acerca de la comparsa Qapaq Negro en la misma fiesta, María Eugenia Ulfe sobre música y danzas en Ayacucho, así como la notable investigación sobre los danzantes de tijeras realizada por Lucy Núñez.

Como parte de una generación posterior, están los trabajos de Efraín Rozas sobre la fusión y de Rodrigo Chocano, acerca del vals y la marinera limeña, como parte de procesos de investigación más grandes dentro del actual ministerio de cultura. A su vez, existe desde la sociología varias vetas de aproximación a la práctica musical que despiertan el interés de jóvenes sociólogos y estudiantes. Además por supuesto de las investigaciones de diversos autores extranjeros dedicadas a la producción

musical y coreográfica de las poblaciones del Perú.

Podemos afirmar que la cantidad de estudios acerca de las culturas musicales en el Perú es inversamente proporcional a la cantidad de prácticas musicales en nuestro país.

A modo de cierre de estas referencias básicas acerca de la investigación musical, es importante recordar que otro vínculo entre la antropología y la etnomusicología es que la cantidad de definiciones de la disciplina es proporcional a la cantidad de investigadores.

“El campo de estudio de la etnomusicología se ha expandido de manera tan rápida que hoy en día prácticamente abarca cualquier comportamiento humano que tenga algo que ver con lo que llamamos música. Los datos y métodos que utiliza provienen de disciplinas relacionadas con las artes, las humanidades, las ciencias sociales y las físicas. La diversidad de doctrinas, enfoques y procedimientos es enorme. Resulta imposible abarcarlos todos con una sola definición”¹⁴

14. LIST G. *Ethnomusicology: a Discipline Defined* *Ethnomusicology XXIII: 1*. 1979h citado en Meyers Helen. *Etnomusicología*, en *Culturas Musicales*. 37

1. REFERENTES HISTÓRICOS

1.1 Las tres olas del ska en el mundo.

Para poder referir a la práctica musical de agrupaciones locales que cultivan músicas de circulación global, es necesario conocer procesos históricos fundamentales en la construcción, práctica y difusión de dichas expresiones culturales. Por ello observaremos la historia de las tres olas del ska, de la masificación de la escena subterránea y de la práctica del ska en Lima.

¿Por qué ska?

El ska, es un género musical poco reconocido por la mayoría del público urbano limeño. Sin embargo, diversas reinterpretaciones de este género han sido difundidas en el Perú por medios de comunicación, tanto oficiales como alternos, desde hace más de 50 años. La existencia de distintas generaciones de bandas que practican sus propias reinterpretaciones de este género musical a través del tiempo, señalan la pertinencia de reflexionar sobre su producción. No únicamente porque esta exista en el medio urbano limeño, y en tanto tal, como forma de vida humana es valiosa y digna de ser estudiada desde las ciencias sociales; si no porque se ha podido constatar cómo su funcionamiento ha posibilitado que diversas personas, bandas y colectivos existentes en Lima, desplieguen formas de co organización para la producción artística, configurando su parte de las escenas musicales alternas, mientras construyen narrativas líricas y musicales

basadas en la crítica social y la reflexión cotidiana.

Las tres olas del ska.

Los diversos cultores del ska alrededor del mundo reconocen la existencia de tres etapas características de este género musical: el ska tradicional jamaicano con auge en los sesentas, el ska two tone británico con auge durante la década del ochenta y el ska punk norteamericano de los noventas. Cada uno corresponde a contextos en los cuales se formaron particulares posibilidades musicales y organizativas¹.

Así, debemos considerar cada etapa del ska en al menos dos sentidos, tanto como un proceso histórico-cultural situado espacial y temporalmente (Jamaica 60s, UK 80s, EEUU 90s) así como un referente musical (ska tradicional, ska two tone, ska fusión/ska punk/ska core) que se toma como base para las reinterpretaciones personales y colectivas en la práctica del género alrededor del mundo.

Es decir, si bien cada estilo musical se origina en contextos históricos culturales determinados, estos han sido asumidos y reinterpretados por otras poblaciones localizadas en otros espacios y tiempos. En algunos casos asumiendo y

1. *The first wave emerged in Jamaican shantytowns as the people's voice of poverty and oppression. The second wave erupted in England to stand behind intense riots and a cultural backlash. During the second wave, an offshoot of ska, reggae, became a component of the Civil Rights Movement. The third and final wave shows ska as a U.S commodity with little intrinsic value.*

STAMBULY Nicholas *Rude Boy Style: Moving Ska in to the Post National World*. Rutgers School of Arts and Sciences – State University of New Jersey. PDF online. 2009

construyendo nuevas identidades como una versión personal del ska de manera explícita, y en otros presentándose como bandas de identidad fusión o rock/pop, tomando diversos elementos musicales sin identificar o hacer mención al origen; así las músicas se mantienen re-significándose en la re-localización.

Los procesos de reinterpretación global del ska, así como en Perú, que también se dan en otros países como Japón, Rusia o Sud África, hacen cuestionarse acerca de una cuarta ola vigente, la de las versiones locales del ska alrededor del mundo.

Ska tradicional jamaikino.

El ska emerge a partir de la síntesis de diversos géneros musicales en la práctica cultural jamaikina; por un lado los transmitidos por las radios norteamericanas, como el rythm and blues, jazz, swing y boogie woogie; afro norteamericanos; y por otro lado referentes musicales con tradición en dicha isla, como calipso o mento, el burrú y la kumina,; proceso que llevaría al género musical posteriormente llamado ska, a modo de referencia onomatopéyica a la cadencia rítmica que lo caracteriza, el contratiempo o up beat, acentuando el segundo y cuarto tiempo de un compás de 4/4.²

2. De acuerdo a la nota de pié de página de la partitura de "Ska Bonanza" el ska es una fusión del ritmo musical jamaikino llamado mento, con R&B, con la batería afirmando el segundo y cuarto tiempo y la guitarra enfatizando el contratiempo del segundo, tercer y cuarto tiempo. La batería por lo tanto está llevando el ritmo del blues y swing americanos y la guitarra expresa el sonido del mento.

O'BRIEN CHANG Y CHEN, *Reggae Routes The Story of Jamaican Music* Pag 31, Philadelphia: Temple University Press. 1998

Tabla1

Géneros musicales que son insumo cultural en la creación del ska		
Género	Aporte al Ska	Medios de circulación
Mento	Rítmica sincopada (ej: Theodore Miller)	Tradicional rural, posteriormente difundido en medios masivos en contextos populares caribeños. Forma local de Calipso.
Burrú	Percusiones polirítmicas con tres bloques de tambores de doble membrana (bajo, repique y contrapunto)Ej: Count Ossie	Práctica en los espacios rurales, poblados por cimarrones. Paulatinamente estos fueron poblando los barrios periféricos de Kingston. Base de la música Rastafari.
Kumina	Percusiones polirítmicas con tambores de una membrana, uno base tocado con la palma y otro repicado con baquetas	Práctica en espacios rurales, por los revivalistas africanos. La Kumina es el aspecto musical de la Pocomanía, religión que tiene su origen en Ghana.
Jazz – Swing	Estructura tema-solos-tema, ejecución de bajo y batería, improvisación o jamming.	Medios masivos de comunicación oficial estadounidense. Origen Afroamericano
R&B	Relación banda-solista. Ejecución de batería, armonía e incluso repertorio. Ej Fats Domino	Medios masivos de comunicación oficial estadounidense. De origen afroamericano, influenciado por el Mento
Música de cine y televisión	Repertorio Ej; James Bond, Bonanza Ska	Medios masivos de comunicación oficial estadounidense y británico.
Otra música de radio	Repertorio Ej The Beatles	Medios masivos de comunicación oficial británico y caribeño.

Fuente: Elaboración propia. En base a las declaraciones de los agentes culturales, registradas en O'Brien Chang y Chen 1998, Bradley Lloyd 2000 y seguimiento de ejemplos de audio.

Desde su gestación, queda claro que el ska no se trata de una forma musical “pura”, si no que emerge como un nuevo punto de partida para la creación musical, a partir de la reinterpretación de los estilos musicales que se encontraran en dicho contexto. En la práctica de la población, se da el diálogo entre las músicas afroamericanas difundidas por medios masivos de comunicación y las tradiciones

y prácticas populares de la población afro caribeña anglófona³. El ska vendría a ser un género gestado con la intención de tener una identidad propia, afirmando elementos tradicionales locales en formatos de circulación global

No se tiene una fecha exacta para la creación del término⁴. Si bien existen diversos precursores durante la década de los cincuentas, como Laurel Aitken o los sencillos jamaíquinos editados en Inglaterra por el sello Blue Beat, como el tema “Oh Carolina”, experimento de Prince Buster, llevando a los tambores de Count Ossie al estudio; fue el líder de orquesta Byron Lee quien introdujo comercialmente el término “ska”. Este sin embargo ya existía entre diversas personas, la palabra “skavoovie” se usaba en el estudio como una expresión coloquial, así como el término “staya staya” se propuso entre músicos de sesión. A su vez se tiene testimonios de Coxone Dodd, pidiéndole al guitarrista Ernest Ranglin, que toque enfatizando el contratiempo, empleando el “ska” como onomatopeya que refiere toque de la guitarra⁵

3. *Jamaica had a large music exchange with the U.S.; Jamaica sent their mento (traditional) style of music over to the U.S., which then transformed into jazz and R&B and was sent back to Jamaica. These two countries were already influencing each other's music and breaking away from their traditional styles. The transnational flow of music was beginning to change people's identities in both the U.S. and Jamaica, and its listeners started to leave behind their traditional music forms and accept these new transnational sounds into their culture. The music was evolving in each new setting, as was its diaspora of followers.*

STMBULY Nicholas Rude *Boy Style: Moving Ska in to the Post National World*. New Jersey: Rutgers School of Arts and Sciences – State University of New Jersey. PDF online. 2009

4. No está claro por qué el nuevo ritmo fue llamado ska. En Jah Music, Sebastien Clarke dice que Jackie Mitoo insistía en que la palabra ska no vino ni de los pobladores de los barrios ni de los músicos. Mitoo dice que Byron Lee introdujo la palabra “ska”.

O'BRIEN CHANG Y CHEN Op. Cit, pag 31

5. Ernie Ranglin dice que la palabra fue acuñada por los músicos para referirse al rasgeo de la guitarra que se mantiene constante en el fondo “skat! Skat” Skat!”

O'BRIEN CHANG Y CHEN Op. Cit, pag 31

Producción cultural emergente de las clases subalternas de Jamaica, el proceso de difusión masiva del ska fue gestado desde una feroz campaña publicitaria motivada por el Ministro de Cultura y Desarrollo de Jamaica, Edward Seaga, que impulsaba lo que ya estaba produciendo la población, con la finalidad de incentivar una identidad nacional y afirmarla internacionalmente, generando productos culturales masivos de exportación, como el twist estadounidense⁶.

Con la afirmación de la nomenclatura del género, este estilo musical, basado en un patrón rítmico particular, que hacía referencia a las tradiciones afro jamaicanas del Burrú y Kumina dentro de formatos de circulación global; fue asumido como la primera música nacional Jamaicana, formando parte integral de la representación cultural colectiva del proceso de independencia del Imperio Británico durante la década del 60. Por haberse forjado y promovido en ese contexto cultural, enfatiza las nociones de libertad, independencia, alegría y celebración.

Jamaica se independiza oficialmente del poder Imperial Británico el 5 de agosto de 1962, en torno a lo cual se desarrollan varios procesos paralelos. Por un lado, la reconfiguración de los procesos comerciales después de la independencia, cerraron las principales fábricas y centros agrícolas de exportación, e hicieron más caro el acceso a bienes de consumo, con lo cual las periferias de Kingston

6. *Lee tell it this way: One day Eddie Seaga called me up. As Minister of Culture and Development, he said that Jamaica needed its own popular music as an independent nation. He already asked Carlos Malcom, who had this big hit "Rukumbine" at the time, to concentrate on promoting mento. He ask me to try and develop the music called ska being played in West Kingston, his constituency. So you call it partly political, but whatever his motives, you have to give him credit. If wasn't for him, ska might not have become so popular*

experimentaron un incremento demográfico producido por la relocalización de las poblaciones urbanas desempleadas o subempleadas, así como de los pobladores rurales en búsqueda de progreso en la ciudad⁷.

Otra de las dinámicas características del inicio del periodo post colonial en Jamaica, fue el cese de las vías de difusión de producciones musicales existentes hasta la fecha. Se dio el cierre de las estaciones radiales que eran repetidoras de las señales británicas y estadounidenses, se cerró la importación de discos, así como las giras de artistas internacionales. Esa carencia de oferta, generaba mayor demanda, por lo cual dicho vacío cultural fue llenado por diversas estrategias organizativas, en las que se desarrollaron las principales características del estilo musical que nos atañe, el ska, y en las cuales se fueron gestando paralelamente y posteriormente otros estilos musicales, como rocksteady, reggae, dub, dancehall y raggamuffin⁸. La primera alternativa organizativa de producción musical auto gestionaría que emergió en las centros urbano marginales de Jamaica fueron los sound systems.

Sound Systems

Los sound systems, son el punto de partida para la práctica del ska y sus

7. *Soon after Jamaica declared its independence from England, Jamaica's main industries of sugar and bauxite felt a steep decline. The economy collapsed, causing a rapid growth in unemployment, and poverty forced many people to move into small urban shantytowns. They could no longer afford the American R&B imports that had been such an integral part of their society, leaving a gap in their culture where music used to be.*

STAMBULY Nicholas Op. Cit.

8. *The name has change over the years (mento, ska, rocksteady, dub, dancehall, ragga)but the tradition in which the music is created has not.*

O'BRIEN CHANG Y CHEN Op. Cit, pag 2

varios géneros musicales derivados, como el rocksteady, el reggae, el dub y el ragamuffin . Estos aparatosos equipos de sonido (tornamesas, mezcladores, amplificadores, parlantes de gran tamaño, etc) construcciones artesanales de experimentación sonora, en un principio difundieron discos de acceso restringido y su búsqueda de exclusividad de propuestas musicales les llevó a producir música propia, impulsando el desarrollo de géneros musicales particulares. El formato del sound system fue reproducido paulatinamente en locales tanto en Jamaica como en los diversos lugares del mundo donde migraron sus poblaciones, como Colombia, con los Pikóns⁹ , México con los bailes sonideros¹⁰, el norte de Brasil con las fiestas reggae roots, Nueva York con su uso para el hip hop y especialmente Inglaterra, donde se incorporó a la cultura popular y sentó las bases para el desarrollo de los raves.

Es en los sound systems donde aparecen por primera vez la configuración de Maestro de Ceremonias (MC) y Disk Jockey (DJ) el uso de reverberaciones para modificar una pista estéreo, así como eventualmente las modificaciones técnicas para poder mezclar y alterar simultáneamente los discos reproducidos desde dos tornamesas, dando así las bases para el desarrollo de algunos elementos de la cultura hip hop; así como un paso más en el camino a la música electrónica tal como fue desarrollada posteriormente. Los sound systems se afirman como un elemento fundamental en la música popular contemporánea tal como la conocemos.

9. Entrevista en Perú a Sistema Solar, 2010 por www.lamula.pe

10. DOMINGUEZ RUIZ Ana Lidia M. *La sonoridad de la cultura. Cholula, una experiencia sonora de la ciudad.* Pag 182. Puebla: Universidad de las Américas. 2007

En un principio, desde la década del cuarenta, las fiestas en base a sound systems eran la solución social a la carencia de recursos para que cada familia pudiera tener un equipo de sonido. Los discos se escuchaban en sound systems en avenidas principales a lo largo de la ciudad. El desarrollo de los sound systems como plataforma de géneros propios se da de la mano con la caída del R&B como tendencia mediática prioritaria en su país de origen y el ascenso del rock and roll como moda, que no tuvo la misma acogida entre el público jamaicano¹¹ Cuando la importación de discos comienza a escasear, se fomenta la producción fonográfica en la isla.

Estos centros festivos ambulantes e intermitentes, competían (y compiten) entre sí para ser la mejor alternativa de consumo musical, desarrollando sesiones de grabación de ediciones llamadas "specials" las cuales eran fabricadas sin etiquetas para evitar el plagio por parte de los otros sound systems. A su vez, se buscaba la importación de discos desconocidos.

Un factor a destacar es el hecho de que el sistema de organización de los sound systems implicaban que uno o varios productores organizaban al personal que armaba el equipo de sonido, lo trasladaba a un espacio público, cobrando por el ingreso y por el consumo en la fiesta, este podía ser el DJ o un equipo de MC y DJ. Por otro lado, se le pagaba muy poco o nada a los músicos e intérpretes y legalmente no se realizaba ningún cobro por derechos de autor, puesto que las leyes internacionales al respecto entraron en vigencia en Jamaica en 1992.

11. BRADLEY Lloyd, *Bass Culture When Reggae was King. Music is My Occupation*, Pag 17 Londre: Penguin Group. 2000

Una vez asegurado el equipo de sonido, el espacio y los vinilos a transmitir, el dueño podría cubrir la inversión rápidamente y podría replicar la experiencia, fundándose nuevos sound systems a lo largo de la isla, volviéndose el modo regular de celebración en los diversos espacios urbanos de Jamaica.

La recopilación de testimonios realizada por Lloyd Bradley, que dan forma al libro, *Bass Culture, When Reggae was King*, señala con lujo de detalles los procesos de formación de los Sound Systems e interacción entre sus agentes principales. Se tienen dos etapas históricas claramente diferenciadas, la de los precursores que experimentaban colectivamente algo nuevo, entre quienes se cita a los sound systems de V Rocket, King Edwards, Sir Nick, Nation, Admiral Cosmic, Lord Kaos, Kelly`s and Buckles; y la siguiente generación, de los feroces competidores, Clement Dodd y Duke Reid, a quienes se sumó posteriormente Prince Buster. Los tres fueron parte del proceso en el cual los sound systems comenzaron a gestar lo que sería la nueva música jamaicana, que a su vez se volvería insumo para la creación de diversas músicas alrededor del mundo.

Clement Dodd, era conocido como Sir Coxsone y su sound system como Downbeat. Si bien inicialmente se dedicaba a pasar jazz y R&B, paulatinamente, entre la carencia de nueva música estadounidense atractiva para los jamaicanos y la cálida recepción en las fiestas de los temas que sonaran más “jamaicanos”, Coxsone cita al guitarrista Ernest Ranglin y al contrabajista Cluet Johnson, para el desarrollo de una música propia para pasar en su sound system. Eventualmente, él sería el primer afro jamaicano dueño de un estudio de grabación, el que con el tiempo sería el legendario Studio One. A su vez, brindó espacio de desarrollo y aprendizaje a quien sería una de las figuras más importantes, Cecil Campbell, “Prince Buster”.

Duke Reid, ex policía y dueño de la distribuidora de licores Treasure Isle, cae en cuenta del negocio latente en los sound systems y se dedica ferozmente a su desarrollo. Por un lado se vuelve locutor y productor del programa radial Treasure Isle Time, y funda el sound system llamado The Trojan, el cual sería el nombre de su futuro sello discográfico. Buena parte de la violencia asociada a los sound systems se dice que puede ser rastreada hasta este personaje, quien demostraba públicamente su afición a las armas y tenía un equipo de “seguridad” compuesto por delincuentes que él conocía de sus tiempos como policía¹². Se tiene entendido que otra de las lógicas de competencia era el enviar personas violentas a armar peleas en las fiestas del sound system ajeno, los llamados “dance hall crashers”. O de pagar a los asistentes en la cola a un sound system para que asistieran a otra fiest. Pero además esta seguridad estaba encargada de golpear, robar y apuñalar los equipos y público de la competencia. Es en este contexto que se desarrollan varios de los estereotipos acerca de la rudeza de los sound systems, recordando el aspecto más sórdido de un proceso cultural con muchos otros matices.

La rivalidad entre Downbeat y The Trojan, los mantuvo como referente principal, mientras otros sound systems continuaban su labor con un perfil más bajo¹³. Ante la violencia en el contexto, Coxson Dodd recluta a un joven pugilista que está en

12. *Rival sets were said to hire “dance crashers” to “mash up” the competition by starting fights at their dances and giving them a bad name”*

O'BRIEN CHANG Y CHEN Op. Cit, pag 20

His days on the beat had left him with as many underworld contacts as the highest ranking villain... Their main function was one of aggression, storming rivals lawns punching, stabbing, and kicking indiscriminately, frightening the crowd... cut wires, smash amplifiers, hack at speaker boxes and upend turntables. Maybe even snatch the box of records

BRADLEY LLOYD, Op. Cit, pag 29

13. *Popular “sounds” of the fifties included Duke Reid The Trojan, Tom the Great Sebastien, Downbeat or Coxson, Cont P or Count Boysie, Lloyd The Matador, Sir Nick The champ, Count Smith the Blues Blaster,*

capacidad de defender su sound system de la “seguridad” de Duke Reid, este joven sería conocido como Prince Buster. Al aprender acerca del funcionamiento de un sound system y haber defendido el equipo de su empleador varias veces, Buster pide un préstamo para fundar su propio sound system, llevándose al DJ de Sir Coxsone, Count Manchuki, De esta manera aparece The Voice of The People.

Tanto Coxsone, como Reid serían eventualmente productores discográficos y a su vez, Prince Buster emprendería una exitosa carrera como solista. Las tres figuras impulsan aspectos distintos de la producción musical local. Sin embargo uno de los grandes aportes de Prince Buster fue el introducir al alumno del maestro de los tambores burrú, Brother Job, el percusionista Count Ossie, líder de los campamentos rastafari a las afueras de Kingston.

Clement Dodd, conocido como Sir Coxsone`s, compraba vinilos en EEUU y los vendía a los sound systems de Jamaica, ante la carencia de nuevos discos de R&B estadounidense. Dodd, además de trabajar con los reconocidos contrabajista y guitarrista Ranglin y Jhonson, comenzó a grabar la música para su propio sound system, junto al futuro miembro de The Skatalites, Roland Alphonso, en el estudio Federal Records ¹⁴ Ese fue el punto de partida para que

Goodies, Admiral Cosmic and Count John The Lion.

Cabe destacar la manera en que estos empresarios afrodescendientes anglófonos usan nombres en los que se incluyen títulos nobiliarios “el duque”, “Sir”, “conde”. Esto va acorde en el proceso de dignificación de los afrodescendientes quienes según el discurso del rastafarismo “eran reyes y reinas en África, que fueron esclavizados” Así que esta nomenclatura hace referencia a los sistemas políticos administrativos de África, en los que se tienen varios “reyes” en diversos grupos étnicos.

La lista procede tanto de O'BRIEN CHANG Y CHEN Op. Cit. como de BRADLEY Lloyd, Op. Cit.

cada uno de los sound systems fabricaba sus propios discos en tirajes limitados.

Los sound system se encuentran en una posición clave entre la transición de la difusión de música grabada a la grabación de música propia. Pero además, los sound system eran espacios de socialización, cortejo, comercio, afirmación política y comunicación¹⁵. Una de las primeras formas de producción cultural jamaicana que las personas consideraron propia y a su vez, instancia de experimentación y producción para lo que vendría, el desarrollo de orquestas y solistas de ska.

Orquestas y solistas.

Antes de fundar Studio 1, Clement “Sir Coxsone” Dodd ya era productor de versiones jamaicanas de músicas afroamericanas, como soul y R&B, con músicos de sesión y cantantes locales. A su vez, Duke Reid y Prince Buster, producían su propia música. Para finales de los cincuentas, lo paradójico es que los tres grandes productores, a su vez empleaban a los mismos músicos, con un nombre diferente. Así las orquestas The Duke Reid Group, The Blues Busters o The All Stars estaban integradas por: Val Bennet, Roland Alphonso, Don Drummond,

14. *“American music started to change from rhythm and blues to rock and roll but Jamaicans didn't like rock and roll much. I searched the U.S. but the R&B supply was drying up. So I decided to record my own music starting with Roland Alphonso at Federal. I had a couple of sessions, basically tango and calypso and some rhythm and blues inclined sounds. I think the first one was “Shuffling Jug” by Clue J and the Blue Blasters, a kind of calypso. After the first three or four sessions the feedback was really good because the people started dancing. Basically we found a sound that was popular with the dance crowd in Jamaica and worked from there”*

O'BRIEN CHANG Y CHEN. Op. Cit. Pag 21

15. BRADLEY Lloyd. Op. Cit. Pag 5

Rico Rodriguez, Stanley “Ribs” Notice, Oswald Brooks (vientos), Ernest Ranglin (guitarra), Jerome “Jah Jerry” Hines(guitarra) Theophilus Beckford (piano), Cluett Johnson (contrabajo), Arkland “Drumbago” Parkes (batería) Esta dinámica de músicos trabajando colectivamente bajo nombres diferentes, será recurrente, así como que distintas orquestas compartan músicos.

En el nuevo contexto, en el cual la mayoría de la población se focalizaba en espacios urbano marginales y la juventud experimentaba paralelamente un proceso de incertidumbre ante la pobreza y de esperanza ante las posibilidades de la independencia de Jamaica ante Inglaterra; los empresarios musicales y los directores de orquesta, podían emplear el talento de los músicos formados por la Alpha Boys School, que trabajaban como músicos de sesión. Esta escuela de alta disciplina, dirigida por monjas, era conocida por brindar oportunidades a jóvenes de escasos recursos y por disciplinar a jóvenes de otros estratos sociales. Sea cual fuera el caso, se les educaba en diversos oficios y se les permitía desarrollarse en el instrumento de su elección¹⁶.

Los egresados de la Alpha Boys School, Tommy Mc Cook (saxofón), Don Drumond (trombón), Johnny “Dizzy” Moore (saxofón), Lester Sterling (saxofón), Cedrik Brooks y Rico Rodriguez (trombón), serían junto al cubano Rolando Alphonso (saxofón) y los otros músicos jamaquinos como Lloyd Knibb (batería), Lloyd Brevet (contrabajo), Jerome Hinds (guitarra) y Jakie Mitoo (teclados); los músicos de sesión regulares de una amplia diversidad de cantantes solistas. Entre esos cantantes destacan Bob Marley, Jimmy Cliff, Toots and The Maytals,

16. REEVES, ROSS, COLE Alpha Boys School - The Roots of Reggae and Ska (Mini documental). Kingston. One Drop Productiones. 2009

Stranger Cole, Alton Ellis, Ken Boothe, Delroy Wilson, Peter Tosh, Lord Tanamo, Jackie Opel, Doreen Schaffer y Laurel Aitken, todos ellos acompañados por ese grupo de músicos de sesión, que luego de la partida de Rico Rodriguez a Inglaterra, se bautizaría a sí mismo en 1964 como The Skatalites¹⁷.

Además de la reversión de los specials en los sound system, la configuración de las presentaciones en vivo correspondía al de una banda tocando temas de baile y acompañando a cantantes solistas, con singles en rotación en los sound systems y posteriormente en las radios.

Existían, para mediados de los sesentas, cinco orquestas principales: The Mighty Vikings, Carlos Malcolm's Afro Jamaican Rhythms, Byron Lee And The Dragonaires, Tommy Mc Cook and The Skatalites, The Grandville Williams Orchestra y The Lennie Hibbert Combo¹⁸. En este caso, la lógica y calidad de las interpretaciones era variable, pues no era lo mismo el sonido desarrollado por los músicos de sesión en el “ska roots” que sonaba desde los sound system de west Kingston, a las orquestas que reinterpretaban el nuevo género en el “ska de salón” por incentivo tanto de las audiencias, como del mismo Estado.

Ska goes uptown “Ska, ska, Jamaica ska”

Al ser cultivado por migrantes rurales, desocupados y sub empleados en los espacios urbanos marginales de las periferias de la capital, el ska era mal visto por los sectores hegemónicos antes de la independencia. A partir de agosto de 1962,

17. KEYO Brian. *In the Beginning ska Was Created, Alpha Boys School, Rastas, Military Bands, Studio 1. The Origin of the Skatalites*. www.skatalites.com/history/ 2012.

18. CLARKE, Sebastien. *Jah Music The Evolution of the Popular Jamaican Song* pag 69 citado por O'BRIEN CHANG Y CHEN: Op. Cit, pag 33

a solicitud del entonces Ministro de Cultura y Desarrollo de Jamaica, Edward Seaga (que después sería un polémico Primer Ministro de la isla) la orquesta de salón Byron Lee and The Dragonaires, usualmente acostumbrados a tocar Calipso para los turistas, popularizarían el nuevo baile cultivado en las periferias de Kingston. Bajo esta iniciativa se realizó el concierto Ska Goes Uptown (el ska sube de categoría, o el ska va a los barrios pudientes) en el local llamado Glass Bucket, en el cual participaron Monty Morris, Jimmy Cliff, The Blue Busters, Stranger y Patsy and The Maytals, iniciativa que fue inicialmente menospreciada por sectores conservadores, señalándola como una moda pasajera¹⁹.

La reacción fue sorprendente. Tal como señala Byron Lee, antes de 1962, no podías tocar ska en una fiesta privada y luego de la independencia, no podías realmente llevar una fiesta al climax si no se tocaba ska²⁰. Las audiencias reconocían en la cadencia y velocidad del género un estímulo positivo, que en el contexto post colonial, de celebración de la independencia, resultaba ser simultáneamente estímulo para el desarrollo en el futuro y paliativo a las condiciones de pobreza imperantes.

El Estado Jamaíquino presentó en la Feria Mundial de Nueva York de 1964 una versión estilizada del ska, con la presentación de Byron Lee and The Dragonaires, acompañando a Prince Buster, Eric Monty Norris y Jimmy Cliff,²¹ en la cual se le brindaba a la audiencia internacional un paquete de cultura popular con un formato

19. O'BRIEN CHANG Y CHEN. Op. Cit, pag 37

20. O'BRIEN CHANG Y CHEN. Op. Cit, pag 32

21. O'BRIEN CHANG Y CHEN. Op. Cit, pag 37

a la altura de la competencia en el mercado. En ese sentido, con la explícita motivación de tener un baile propio como nación independiente, se promueve el ska como baile, a modo de contraparte jamaicana del twist estadounidense y bailes similares. Esto desata cierta polémica al interior de las bandas, pues no consideraban que los elegidos por el Estado para representar a los jamaicanos y popularizar el ska en el mundo, fuera una orquesta de salón, ajena al contexto en el cual se gestó el género, ni que algo que era antes que nada música, fuera promovido como un baile esquemático, con un formato explícitamente diseñado para los mercados internacionales²².

En el proceso de desarrollo del ska, de los barrios urbano marginales de la capital, a la feria mundial de Nueva York, se pueden observar dos polos de interpretación, que los mismos artistas podían aplicar según el contexto en el cual estuviera tocando, el ska tradicional de salón (up town ska) el ska de raíz (ska roots) cercano a las sesiones de improvisación y las raíces de los sound systems. Estos dos tipos de ska, ambos fuertemente influenciados por el jazz, constituyen la primera ola del ska²³.

El hecho fue que el efecto colectivo fomentó la identidad de las poblaciones jamaicanas. Efectivamente, se disfrutaba cotidianamente de los sound systems y al ver parte de esa cultura difundida en los medios masivos de comunicación oficiales, locales y globales se brindaron elementos para que cada ciudadano pudiera situarse en una comunidad imaginada nacional, con producción artística

22. O'BRIEN CHANG Y CHEN. Op. Cit, pag 32

23. O'BRIEN CHANG Y CHEN.: Op. Cit, pag 32

propia. Con la difusión del ska y de los estilos musicales que le sucedieron, las poblaciones jamaicanas desarrollaron el valor del cultivo y respeto por sus propias tradiciones, muchas de las cuales, innovadoras en sí mismas, tanto en el Caribe como alrededor del mundo.

Identidades urbanas: Rude boys

El contexto post colonial de Jamaica, poseía fuertes condiciones de desigualdad, discriminación racial y pobreza. El proceso migratorio hacia la capital del Imperio, aparecía como una opción de desarrollo para la población más pobre, en su mayoría afrodescendiente. Las primeras olas migratorias, se colocan en los suburbios urbanos, desarrollándose en ambas islas una forma de personaje, asociado con las narrativas del ska y el rocksteady, el chico rudo, el *rude boy*.

El rude boy original es el migrante de origen rural en el medio urbano, o de origen caribeño en las ciudades inglesas, que tiene que diferenciarse de la *gente normal* y opta por volverse *rudo* ante un medio hostil, manifiesto en el fracaso económico de los primeros emigrantes, que descubren que las ciudades y su *madre patria* no los recibía con brazos abiertos, si no como ciudadanos de segunda clase²⁴. Es un habitante de la ciudad que se define en el estilo, la adopción de códigos de vestimenta y actitud vinculadas a la rudeza de la lucha por el progreso (o escape de la Ley) en la definición de su ser mediante concretas prácticas culturales, formas de narrar y vivir la ciudad. Puede ser violento ante la provocación.

24. HEDBIGE Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Pag 63. Barcelona: Paidós Ibérica. 2004 (1979).

De cierta manera, se puede ver como una forma de re interpretación antillana del soul brother norteamericano. Comparte condiciones de marginalidad urbana con otras formas contemporáneas de identidad como son los *skinheads*, exaltación de varios estereotipos de las clases obreras inglesas, vinculados con las prácticas autogestionarias del anarquismo. No confundir con el *bonehead*, la versión fascista del skin asociada a partidos neonazis alrededor del mundo²⁵.

La máxima representación mediática de la figura del chico rudo fue la realizada por Jimmy Cliff en la película "The harder they come", la cual trata de las experiencias de un joven crecido en el campo, cuya abuela ha fallecido y es rechazado por su madre, la cual vive en las periferias de la capital. Ella lo envía a un albergue religioso, donde la música que escucha y canta es considerada satánica. Cuando el pastor de la iglesia encuentra al protagonista preparándose para una audición usando el equipo de sonido de la parroquia, gracias a que había cortejado a la hija del pastor; este lo hostiliza regalándole la bicicleta del chico rudo, su única pertenencia, a otro protegido del albergue, notablemente más fornido. El personaje de Jimmy Cliff se le enfrenta violentamente, cortándole el rostro y las manos, por lo cual es sentenciado no a la cárcel, si no al azote público; experiencia luego de la cual escribe la frase principal del tema "the harder they come, the harder they fall". Pero esto es sólo el inicio de las experiencias intentando desarrollar una carrera como cantante solista en un medio controlado por el monopolio de un empresario inescrupuloso²⁶.

25. SCHWEIZER Daniel *Skinhead Attitude* (videograbación) ADR Productions, Cameo Film, SF DRS, SRG SSR idée Suisse, ARTE, ZDF Coproducción Suizo-Franco-Alemán. 2003

26. HENZELL Perry *The harder they come* (videograbación) Kingston: International Films, Xenon Pictures. 1972

En el ensayo *Rude Boy Style: Moving Ska into the postnational world*, de Nicholas Stambuli, se plantea que el origen del ska tradicional, como canto de la población, versando sobre pobreza y opresión, está directamente relacionado con las experiencias cotidianas de la mayoría de la población; otorgando recursos para la creatividad y la resistencia cultural²⁷.

Existe una dinámica propia del proceso de definición del estado nación post colonial, en la cual los límites son difusos y permiten la interconectividad con otras posibilidades culturales, a partir de las cuales emergen nuevas formas de conducta, pensamiento y sentir. Bajo una lógica análoga a la síntesis de géneros musicales a partir de los cuales aparece el ska tradicional y sus posteriores reinterpretaciones, el Rude Boy condensa elementos de violencia de las películas Western estadounidenses, películas británicas de espías y películas de Hong Kong, con la crudeza de la realidad urbana de las calles de las periferias de Jamaica. Este flujo transnacional de bienes culturales, se ofrece como insumo para que la juventud jamaicana pueda integrar nuevas formas de identidad en un medio urbano fragmentado²⁸ las cuales, al basarse en la exacerbación de ciertas lógicas de violencia, incentivaban una conducta de “rebelde sin causa” que al alternar con causas efectivas, como desempleo, desigualdad y discriminación, suscitaron eventos intensos de violencia y protesta social.

La construcción de esta representación del Rude Boy, empleada como insumo cultural para la construcción de identidades fuera de Jamaica en el futuro, mezcla elementos que en la historia jamaicana, se dieron de manera

27. HEATHCOTT citado en STAMBULY. 2009 Op Cit

28. HEATHCOTT citado en STAMBULY. 2009 Op Cit

particular. Según el texto *Bass Culture, When Reggae Was King*, de Lloyd Bradley, el crecimiento demográfico y la turgurización de la periferia de Kingston, era vivo manifiesto de la ineficiencia gubernamental luego de la independencia Jamaíquina. La violencia urbana y la delincuencia se volvieron problema común. En ese contexto ambos partidos, el Jamaican Labour Party y el People`s National Party, comenzaron a emplear a los Rude Boys como ejércitos privados en las áreas urbano marginales, generando además un mercado informal de venta de armas por parte del ejército y la policía.

La violencia se salió de control cuando el mismo Edward Seaga, como Ministro de Vivienda y Desarrollo, mandó a demoler los “shanty towns”, sin avisarle a los habitantes. En ese momento el general de la población, los rastafaris y rude boys, se enfrentaron al ejército y la policía, lo cual llevó a la declaración del estado de emergencia durante 1967. Luego de ese proceso de conflicto, los rude boys se orientaron a violentar a la población con la que convivían, generando una respuesta de la gente desde la temática de las canciones y desde los sound systems, especialmente The Voice of The People, el sound system de Prince Buster, quien condena la violencia rude boy desde su serie Judge Dread.

El rude boy es un constructo cultural compuesto por las representaciones personales y colectivas de formas de adaptación al medio urbano, basados en expresiones de violencia latente para imponer respeto. Sin embargo podemos apreciar que no es lo mismo lo que efectivamente representaron los rude boys para la violencia urbana en los disturbios y saqueos de Kingston en el contexto de origen de la música popular jamaíquina; que las maneras en las que se construyen representaciones de los rude boys desde contextos distantes en el futuro.

Estilos musicales derivados: Relocalización, resignificación, reproducción.

La carga de afirmación identitaria en la celebración de la independencia, subyacente y característica de el ska y sus géneros derivados, se resignifican en la relocalización; si bien se el ska inicia en las esferas personales, comunitarias y políticas, de la gesta de Jamaica como nación, continúa su propia historia de vida hacia la complejidad y diversificación, en tanto las poblaciones jamaicanas migran, desarrollando diversas dinámicas diaspóricas, tanto de constitución de identidades como de flujos de bienes culturales. Destacan a diversos niveles la relación campo-ciudad en Jamaica, la relación entre Jamaica y el Caribe, entre las Antillas y el Reino Unido, pero subyacente a todas ellas la gran mayoría de la población se ubica en la gran relación diaspórica entre África y los demás continentes del planeta.

Las estructuras rítmicas características del ska, son la base para el desarrollo de géneros musicales como el rocksteady, reggae, dub, dancehall y ragga. El cultivo de estos géneros se da en diálogo constante entre los diversos focos de producción cultural, formados por las poblaciones antillanas y las otras poblaciones con las que entraran en interacción globalmente. De esta manera, la práctica de estos géneros influenciaría en el desarrollo del punk, el hip hop y la música electrónica, que a su vez constituyen experiencias organizativas y musicales con características específicas.

Ejemplo: Bob Marley <http://youtu.be/nNuyeTd5EAQ>²⁹

29. MARLEY Robert Nesta Entrevista explicando las diferencias entre ska, rocksteady y reggae, link en youtube <http://youtu.be/nNuyeTd5EAQ>

El desarrollo del rocksteady, género musical derivado del ska, aplica la misma lógica rítmica de síncopa acentuando el contra tiempo en un compás de 4/4, motivo característico jamaicano. El rocksteady se origina con la explícita decisión de desarrollar un nuevo género, a modo de una versión más lenta del ska por varias razones pragmáticas.

Por un lado, el ska entró en diálogo con el R&B afroestadounidense que se escuchaba en la isla, teniendo como fundamental promotor a Duke Reid, todo un conocedor del género. Por otro lado, el ska requería de una sección de vientos en posición protagónica. Los músicos de sesión, cayendo en cuenta del éxito de sus composiciones en el contexto de difusión masiva del ska, comenzaron a exigir mejores salarios, mientras tanto, muchos jóvenes estaban deseosos de ser vocalistas. Resultó estratégico económicamente el incorporar cantantes, dúos y solistas, antes que una nutrida sección de vientos.

El tempo acelerado del ska exacerbaba los ánimos, lo cual sumado a los dance hall crashers y la cultura del rudeboy (con sus propias narrativas de violencia) implicaba una posibilidad de conflicto latente. Por ello diversos temas dentro del rocksteady llaman a la calma. Por otro lado, la velocidad del ska en ambiente festivo, agotaba a los asistentes más rápido, por lo cual se retiraban de las fiestas. En tanto una de las vías de ingreso monetario en los sound systems era el consumo de cerveza; mantener al público libando la mayor cantidad de tiempo posible, era clave en asegurarse la rentabilidad y posibilidad de capitalización en la actividad.

Paulatinamente, la formalidad implícita en el *estilo* desarrollado por los

rude boys, resultaba incoherente con las posibilidades de desarrollo laboral de los sujetos en el medio urbano. La fuerte influencia de la religión mesiánica Rastafari, desarrollada por los enclaves cimarrones en zonas rurales de Jamaica, llevó a profundizar en las influencias africanas, de la percusión polirítmica y las funciones de los registros graves, ralentizando aún más la célula rítmica del ska y el rocksteady, llevando a un nuevo estilo musical, el reggae, con explícito contenido religioso y de denuncia social, focalizado en la figura de un “nuevo” personaje urbano, el rasta³⁰. que emerge de los enclaves fundados por los cimarrones en el campo, incorporándose, gracias a la migración, a la cultura popular urbana.

Paralelamente, el desarrollo de las grabaciones para sound systems y su continua búsqueda de exclusividad de sonidos, lleva al desarrollo del dub. Estilo musical, basado en la figura de MC y DJ, en el cual se interviene, no únicamente en el track stereo o mono de la grabación de un tema de reggae o rocksteady, si no en las pistas independientes de cada sección instrumental, mediante la generación de secuencias sonoras, basadas en el uso lúdico de la reverberación, la pausa y la posibilidad de transformar los niveles de la *mezcla*. (King Tubby y Mad Professor) ³¹.

Paralelamente a la ralentización progresiva de la célula rítmica del ska, en el rocksteady y el reggae, se da el desarrollo del dancehall reggae. Es decir una versión focalizada en el despliegue coreográfico en la pista de baile, con

30. HEDBIGE Dick. Op. Cit pag 53 - 58

31. MAD PROFESSOR (FRAZER, Neil) Entrevista a Mad Professor. www.sonidos.pe

alto contenido erótico. Desarrollando fuertes lógicas de competencia y torneos de valor entre colectivos y danzantes unipersonales. La competencia entre *dancehall queens* se ha desarrollado al punto de formalizarse como grandes concursos, incluso transmitidos por televisión nacional. La película *Dance Hall Queen*, muestra desde su perspectiva cinematográfica, un testimonio de estas prácticas³².

Dentro del *dance hall* y los estilos desarrollados paralelamente, una célula rítmica en particular, en la que se enfatizan el primer, tercer y cuarto tiempo de un compas de 4/4, da origen al *ragga* o *raggamuffin*, estilo musical que luego de un proceso de difusión de dos décadas brindaría el patrón rítmico característico del *reggaetón*.

En Méjico, país fuertemente influenciado por las prácticas culturales del Caribe, la reinterpretación local de los *sound systems* como recurso técnico y organizativo, se concretiza en prácticas conocidas como las *Fiestas Sonideras*. Forma autogestionaria y popular de realizar fiestas públicas, en atrios de iglesias, en plazas o cerrando la calle, mediante el uso de camionetas armadas de rudimentarios equipos de sonido³³.

En Nueva York, los migrantes Jamaiquinos aportaron con el desarrollo técnico y estético de los *sound systems* al desarrollo de la cultura *hip hop*, con

32. LETS Don, ELGOOD Ric. *Dance Hall Queen* (Videograbación). 1998

33. DOMINGUEZ RUIZ. Ana Lidia M. Op. Cit Pag 182

elementos como la configuración de DJ y MC, así como los recursos técnicos para el uso de dos tornamesas simultáneamente, o realizar sampleos de patrones rítmicos específicos que se volvían base para un nuevo tema instrumental, aporte del DJ Jamaíquino Kool Herc. De esta manera los derivados del ska ocupan un significativo lugar en el inicio de la cultura de copy paste y de sampleos, vertiginosamente desarrollada alrededor del mundo durante las décadas siguientes.

En la costa del Caribe colombiano, se desarrolla la tradición de los Pikóns (de speak on) partiendo del mismo principio de los sound systems y las fiestas sonideras. Fiestas en espacios públicos, difundiendo géneros populares de cada localidad, con varios sistemas de sonido alrededor de la pista de baile. A su vez en Hispanoamérica se va desarrollando una lógica característica de fraseo, en el Perú la encontramos en la frase “potente equipo estereofónico”.

En Inglaterra los sound systems se afirman como alternativa de constitución identitaria, con una clara referencia al origen afro caribeño y el contexto urbano marginal. El llamado “padrino del ska” Lauren Aitken, interpretaba el género aún antes de que se difundiera bajo ese nombre, posteriormente produjo e interpretó discos de todos los estilos derivados del ska tradicional³⁴.

De manera paralela al desarrollo del ska en la isla y el caribe, en las principales ciudades y puertos de Inglaterra se desarrollaba una intensa ola migratoria de pobladores antillanos, que buscaban progreso en la capital del

34. COLLIER Jason y Warren NETTLEFORD Two Tone Britain (videgrabación). Londres: UK Channel 4. 2004

imperio al que habían pertenecido. Este proceso de migración post colonial implicó el traslado de poblaciones provenientes de África, y el Caribe, conocido como las islas orientales.

En el caso de las poblaciones Jamaiquinas, ofrecían mano de obra calificada en diversos oficios, entre los cuales destacaba la formación musical. Además de la existencia de músicos entre ellas, las personas se trasladaron de las Antillas con diversos elementos culturales. El sound system como posibilidad organizativa para la producción musical fue reproducido rápidamente entre las poblaciones antillanas, las poblaciones locales y migrantes, trabajadoras y urbano marginales. En este proceso se integró tanto a diversos ámbitos de la cultura urbana inglesa, tanto en los clubes como en las calles, donde destacan en tiempo de carnaval. A su vez desde Inglaterra, los sound systems como propuesta sonora y organizativa, se difundieron alrededor del mundo, incluyendo Europa del Este y Asia en tiempos recientes.

El contexto post colonial en las urbes inglesas durante la década de los setentas, se encontraban ante intensas dinámicas de coexistencia étnica, que implicaban tanto diversidad cultural como competencia laboral. Este contexto, sumado al crack estructural ocurrida por el alza del petróleo a mediados de la década del setenta el siglo pasado, detonó una crisis económica global reflejada en Inglaterra por el mayor índice de desempleo desde la segunda guerra mundial, fomentando una sensación de inseguridad y desencanto ante el futuro entre la población³⁵.

35. HEDBIGE Dick. Op Cit. Pag. 93

Subculturas

Puede ser difícil concebir la existencia en el medio urbano de lo que Dick Hedbige y Stuart Hall llamaron “Subculturas”, a menos que se haya interactuado con ellas. Formas de vida urbanas basadas en la apropiación y resignificación de bienes de consumo; como los rudes, soul boys, rastas, teddy boys, mod, skins y punks; a modo de sutiles (o estereotipadas) formas de aproximarse a la realidad, concebir y construir la propia personalidad con nociones compartidas dentro de comunidades imaginadas a partir de núcleos restringidos con variables grados de fusión-fisión bajo diversas lógicas de afinidad, enfrentamiento o incluso participación simultánea de las mismas personas en diversas culturas urbanas basadas en el *estilo*. La subversión del sistema económico hegemónico desde la reinterpretación en el consumo cultural, un mecanismo de desorden semántico, un bloqueo temporal en el sistema de representación formalmente establecido³⁶.

La observación permite constatar que gran parte de las culturas urbanas después de la segunda guerra mundial, poseen elementos musicales, narrativos, estéticos y conductuales que pueden ser susceptibles a la difusión masiva con lógica mercantil, por parte de los medios masivos de comunicación oficial. Esto hace que podamos distinguir dentro de sus dinámicas de existencia dos etapas características. En la primera los agentes urbanos sintetizan, reinterpretan y proponen elementos culturales para la expresión, catarsis y exploración personal

36 *“Las subculturas representan el ruido (en contraposición al sonido): interferencia en la secuencia ordenada que lleva de los acontecimientos y fenómenos reales a su representación en los medios de comunicación. No debemos subestimar, por lo tanto, el poder significativo de la subcultura espectacular no sólo como metáfora de una potencial anarquía “ahí afuera” sino como mecanismo real de desorden semántico: una especie de bloqueo temporal en el sistema de representación”*
HEDBIGE Dick. Op Cit. Pag 126.

en contextos colectivos, de cuya interacción *emergen* posibilidades culturales, que al ser difundidas masivamente bajo lógica mercantil, llegan a generaciones más jóvenes, que inician su interacción dentro de esos códigos culturales a partir de su propia interpretación de los estereotipos difundidos masivamente. De esta manera se configuran distancias generacionales en debate en función a la sinceridad, originalidad y grado de vínculo con la experiencia directa, implicada en la constitución y uso de los referentes de cada cultura urbana.

En todo caso, luego de la segunda guerra mundial, toda producción cultural emergente de las poblaciones sub alternas, con variables grados y lógicas de crítica al sistema global capitalista, han sido sistemáticamente absorbidas y resignificadas en su difusión masiva, potenciando el aspecto de entretenimiento de los bienes musicales, y empleando las manifestaciones artísticas, antes que como herramientas formativas, como mero paliativo de las enajenantes rutinas laborales³⁷.

El hecho es que, tanto las primeras generaciones, que innovan culturalmente con la producción de nuevos referentes culturales, como las siguientes, que inician su participación a partir de la difusión mediática de los referentes innovadores; son niños, jóvenes y jóvenes adultos, entre los doce y treinta años, los cuales tienden a experimentar de manera vehemente su participación en esas (sub)culturas urbanas y son susceptibles a los estímulos conductuales que en ellas encuentran.

37. ADORNO Theodor y Max HORKHEIMER. *La Industria cultural. La Ilustración como engaño de masas en Dialéctica de La Ilustración Fragmentos Filosóficos*. Pag 169. Valladolid: Simancas Ediciones. 1944

El Punk y el Ska

En el contexto de crisis económica y alto desempleo, se cuestiona públicamente la noción de progreso aplicada por los Estados durante la post guerra. De las poblaciones juveniles, agentes de las diversas culturas urbanas o *subculturas*, emergen agrupaciones musicales basadas en la producción cultural que estaba desarrollándose en el medio en el que existían. Las músicas jamaicanas, de las llamadas indias orientales, eran parte del panorama cotidiano de la música británica en el medio urbano³⁸.

Los jóvenes blancos de condición urbano marginal, coexistían con migrantes caribeños afrodescendientes de primera y segunda generación en los mismos barrios y escuelas. En ese sentido, gran parte del consumo cultural de la juventud británica blanca que daría origen al *punk*, consistía en grabaciones provenientes de artistas afrocaribeños que cultivaban *ska*, *rocksteady*, *reggae* y *dub*.

Punk

Punk, es el término referido a los criminales de baja jerarquía y a los homosexuales pasivos en contextos carcelarios. Es una expresión de desprecio a la inexperiencia, asumida por diversas poblaciones como signo de sarcástico orgullo. A su vez, fue constituyendo paulatinamente una estética de lo precario, basada en las posibilidades expresivas y catárticas del bricolaje de los diversos elementos culturales existentes para cada agente; cuyo uso e intervención juega,

38. COLLIER Jason y Warren NETTLEFORD. Op. Cit.

cuestiona y pone en evidencia la decadencia del ser humano bajo el predominio del sistema económico capitalista, cuestionando espontánea e intuitivamente los paradigmas de progreso y la crisis orgánica de los modelos de Estado Nación. La complejidad y polisemia de las potenciales aplicaciones del término *punk*, se han diversificado con los años. Podemos observar que implica simultáneamente diversos estilos musicales, posibilidades de vida y su masificación mercantil.

Los precursores del fenómeno mediático y cultural del punk inglés son las bandas del llamado *garage rock* americano de la década del sesenta, despreciados por los cultores del *rock progresivo* y la *psicodelia*, por regresar a la primitiva rudeza del *rock and roll*, género a su vez basado en la intensidad del *boogie woogie*, *blues* y *gospel* afroamericanos (que a su vez remiten a los shouts y spirituals, cantos de los esclavos de las plantaciones de algodón) y la transgresión social que implicaba el “hacer música de negros”.

El garage tiene precursores alrededor del mundo, donde destacan los peruanos Saicos, de Lince y Los Yorks de el Rimac. Sin embargo el punk como estilo musical, propuesta estética y estereotipo conductual, se gesta en las bandas de Nueva York, como MC5, New York Dolls, RAMONES, Television y las más vinculadas a los circuitos de la poesía y las artes de galería como The Velvet Underground y Patty Smith.

El comerciante y ex estudiante de artes plásticas, Malcom McLaren, junto a la diseñadora de ropa Vivianne Westwood, formaron entre sí un núcleo familiar y empresarial que, juntando ideas situacionistas, influenciados por el mayo francés del 68 y prestando mucha atención a lo que ya ocurría en Nueva

York; buscaron (y lograron) subvertir al sistema capitalista desde el desconcierto, mientras ganaban fama y dinero haciéndolo. De esta manera emprendieron diversos experimentos comerciales basados en la venta de ropa, desde un local en el 420 de la Av King Cross en las zonas de bares en Londres. Desde ahí, sintonizaron lo que estaba ocurriendo en lugares como Mont Marsan en Francia, donde diversas agrupaciones musicales se desligaban explícitamente de lo difundido por los medios masivos de comunicación oficial, mediante un regreso al rock and roll más básico con una exacerbación lúdica del caos, basada en lógicas de superposición, intervención y reinterpretación satírica de diversos elementos culturales; como el pelo de los indígenas mohicanos de América del norte, las esvásticas y otros símbolos empleados por el nazismo, la ropa ligada a las prácticas sexuales sadomasoquistas, el uso lúdico de la androginia y la exacerbada repulsión a cualquier pauta de conducta represiva. Bajo esa lógica, que podríamos llamar el uso estratégico mercantil de las estrategias de impacto del situacionismo, Malcom McLaren trata de liderar el proyecto empresarial de una agrupación musical que sintetice las nociones de desencanto en la opinión pública y las capitalice. Bajo esa lógica, impulsa la formación de los Sex Pistols³⁹.

Los Sex Pistols fueron la banda emblemática que articuló la desesperada sensación de incertidumbre hacia el futuro y casi al mismo tiempo transformó la exacerbada sinceridad en la que se basaba su producción (sub)cultural en un bien para el consumo masivo⁴⁰. Las polémicas apariciones de los Sex Pistols y todo lo relacionado al punk, por parte de la prensa televisiva y escrita, promovieron

39. BOVE Gustavo, *God Save The King, Malcom McLaren*, Pag 33. Buenos Aires: Ediciones GO.2011

40. SAVAGE Jon *England's Dreaming Los Sex Pistols y el Punk Rock*. Pag 268. Barcelona: Reservoir Books. 2009 (2001)

reacciones, desde la identificación o curiosidad hasta el rechazo y la censura⁴¹

Si bien existe una fuerte contradicción inherente al hecho de que una banda que promoviera la crítica sarcástica y violenta a los paradigmas de progreso del sistema capitalista, fuera representada por una organización que busque a toda costa la difusión por medios masivos de comunicación oficial y el ser fichados por la casa discográfica más grande posible, mientras promociona una tienda de ropa; el hecho de que difundiera esos contenidos de crítica social expresados en una síntesis musical que potenciaba el aspecto catártico del rock, sintonizaban con parte del sentido común de la población y pasaron a constituir nuevos referentes musicales, sujetos a la libre interpretación.

Las bandas de punk como los Sex Pistols basaron su propuesta en la exacerbación de la sinceridad, lo cual se veía reflejado en una presencia escénica de frontal a confrontacional y la selección de códigos musicales como poderosas y trepidantes bases rítmicas, la exacerbación de las distorsiones de guitarra y el grito como forma de expresión vocal. A esta selección de elementos artísticos con fines expresivos, le subyacía una fuerte noción del “hazlo tu mismo” y el que “cualquiera puede tocar”, la cual resultó empática tanto con la tradición antillana del sound system de la construcción con elementos de rehuso y reciclaje, como con la tradición anarco sindicalista británica, la cual parte de la idea de que todo sujeto es un sujeto creativo libre.

La equidad entre audiencia y público, sumada a la vertiginosa sinceridad expresada sonora, narrativa, física y visualmente hacía que toda banda punk,

41. SAVAGE Jon. Op. Cit. Pag. 425.

a lo largo de la historia, estimulara la formación de nuevas bandas a su paso ante nuevas audiencias. Así, The Clash, The Damned, The Jam, Siouxi and the Banshees, Billy Idol, Buzzcocks, Subway Sect, Chelsea, Generation X, Joy División, etc, admiten que ver a los Sex Pistols fue el detonante decisivo para decidan formar sus propias bandas.

Este impulso del demostrar que “cualquiera puede tocar” cantando desde las más particulares perspectivas personales, sumado al ímpetu propio de la edad de las poblaciones cultoras y el hecho de que el estado cuente con una oficina de desempleo que subvenciona a la población desempleada, permitió la proliferación de gran cantidad de agrupaciones musicales.

Así también, otras bandas, ante la evidente (o aparente) contradicción entre discursos nihilistas o crítico sociales y la fagocitosis de las subculturas por parte de las industrias culturales oficiales, desarrollan respuestas musicales y productivas en contraposición a la contradicción inherente en la difusión mercantil del punk. Los precursores del anarkopunk, C.R.A.S.S, serían uno de esos casos (como posteriormente Minor Treath en el hardcore americano) en el cual la consecuencia entre discursos y prácticas, llevaría a una prolífica producción de material sonoro y audiovisual, producido en serie con lógicas de creación, difusión y consumo explícitamente anti mercantil, así como un nuevo impulso al anarquismo y al anarkopunk desde entonces.

Punk, Reggae y Sound Systems

Antes que los grupos de punk comenzaran a realizar grabaciones y ser distribuidos por las grandes compañías discográficas, la música que se ponía

en las tiendas y pubs frecuentados por los cultores del punk, se basaba en grabaciones de géneros jamaicanos, como los difundidos por el DJ, productor y videasta Don Letts.

Don Letts es uno de los agentes medulares de relaciones que vinculan redes entre sí, un nodo, lo que llamaríamos un sujeto catalizador. Él resulta ser uno de los que articula el reggae, producción cultural jamaicana, con el punk rock, producción cultural americano-británica; No únicamente por ser el DJ que programaba temas reggae, en el primer y único club dedicado a alojar bandas punk en Londres, The Roxy, si no por su análisis de las experiencias de ambas culturas en el medio urbano. “The kids are singing about change, they wanna do away with the stablishment. Same thing the niggers are talkin`about, Chant down Babylon, it`s the same thing. Our Babylon is your establishment, same fuking`thing. If we beat it, then you beat it and vise versa”, “Los chicos cantan sobre cambio, ellos quieren hacer algo con el sistema. Lo mismo ocurre con lo que están hablando los negros. “Abajo Babilonia” es lo mismo. Nuestra Babilonia es su “sistema”, la misma jodida cosa. Si ustedes le vencen, nosotros le vencemos y viceversa”⁴².

Posteriormente él reclamaría “no es cierto que Don Letts sea la interfase punk-reggae, por que los rastas y los punks ya vivían juntos y compartían los mismos problemas. Ambas formas de expresión cultural implicaban una postura vital de confrontación ante los acuerdos de formalidad en el sentido común de la sociedad inglesa. Es decir, antes que el contenido político explícito, John Lyndon

42. PERRY Mark 2009 (1976-1977) Black White Entrevista a Don Letts en *Sniffin` Glue and other rock`n`roll habits* London. Feb 77 pag 8 Omnibus Press

tenía las mismas posibilidades de ser detenido por un policía en la calle por la manera en la que se vestía, como Don Letts de ser detenido por conducir un auto⁴³.

A su vez el imaginario aplicado desde los Sex Pistols dentro de la lógica de McLaren, en el cual se buscaba intervenir en la opinión pública mediante estrategias de shock simbólico, la ropa implicaba un factor fundamental. Si observamos una de las piezas de ropa más logradas de la tienda Sex, basado en dos listas de cosas a las cuales uno está a favor o en contra, lo que “nos gusta” y lo que “no nos gusta”. Destacado en lo que se reconoce como disfrutable para los futuros referentes del punk está el Sound System de King Tubby’s. Característico sound system, fundado por el técnico electricista que reparaba los equipos de sonido de los otros sound systems⁴⁴.

Una de las tradiciones culturales llevadas por las poblaciones jamaicanas a Inglaterra, fue la celebración festiva de los carnavales. Bajtín define al carnaval como la época antes de la cuaresma, en la cual diversos tabúes sociales quedan suspendidos⁴⁵. Constituye un tiempo festivo, que se plantea como una realidad social basada en la acción lúdica colectiva. En el caso de Europa se plantea la inversión del orden social, en los contextos de poblaciones colonizadas cuando

43. Punk Magazine 06 Reedición 2000 Londres

44. SAVAGE Jon. Op. Cit. Pag 126

45. *A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto.*

BAJTIN Mijail, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Pag 15. Barcelona: Barral Editores. 1971 (1965)

el sentido común cotidiano implica la represión cultural, los tiempos de carnaval permiten la intensificación de las relaciones reales, usualmente invisibilizadas, así como la afirmación de las culturas violentadas cotidianamente. Al haber sido Inglaterra potencia imperial global, las celebraciones de carnaval articulaban diversas culturas, la gran mayoría con poblaciones afrodescendientes. Lo que se emplea en esas celebraciones es básicamente sound systems⁴⁶.

En el caso de los carnavales de la zona de Nothing Hill en Londres, durante 1976, el sentido común de la población blanca británica se veía impactada por los discursos fascistas emitidos desde los medios de comunicación oficiales y experimentados en las interacciones cotidianas en el contexto urbano. A diferencia de años anteriores, en que la custodia policial era prudencial, en ese año llegó a alrededor de mil doscientos efectivos policiales, lo cual desató la latente hostilidad entre la población afro-caribeña y la policía, desatándose una batalla en la que la policía cargó contra la población. Entre los pocos asistentes blancos, estaban Joe Strummer, Paul Simonon y Bernard Rhodes, guitarrista, bajista y manager de The Clash, experiencia que llevaría a componer el tema "White Riot"⁴⁷.

The Clash es el lado opuesto a los Sex Pistols en el binomio de la identidad punk entre nihilismo y compromiso político. A la desaparición de los Sex Pistols, el camino quedó libre para la afirmación de una alternativa al nihilismo autodestructivo, en el caso de The Clash, la conciencia política de Joe

46. SAVAGE Jon. Op. Cit. Pag. 303

47. SAVAGE Jon. Op. Cit. Pag. 304

Strummer al haber nacido en la India y la experiencia de Paul Simmonon al crecer en barrio de migrantes afrodescendientes, permitían que The Clash tuviera contenidos musicales y narrativos que expresaban reflexiones y testimonios de lo que ocurría en el contexto urbano que les tocó vivir. En ese sentido, su mayor influencia musical era el reggae, el ska y el dub en igual proporción (si no mayor) que el rock and roll. Tal como señala el guitarrista Mick Jones, cuando se reunían a improvisar para componer, lo que espontáneamente ocurría era el rasgueo característico jamaicano de énfasis en el segundo y cuarto tiempo de un compás de 4/4.

De estas maneras, la producción cultural derivada del ska tradicional jamaicano convivía con el punk y lo influenciaba directamente. Incluso se tenía el caso de disqueras como la distribuidora Rough Trade, que anunciaba en su aviso en el fanzine *Sniffing glue* que poseía “the best reggae records that can be found as well as the hardest core hard core glue stained sounds of the new wave”⁴⁸.

Un efecto colateral de la férrea censura a la que se enfrentó el punk en sus inicios, fue que no podían vender en las grandes tiendas comerciales ni se aceptaba la distribución por parte de las empresas regulares; así que la necesidad llevó a constituir diversidad de sellos y disqueras independientes. Así también, no se les permitía tocar en la mayoría de locales, por lo que se tomaron otros espacios públicos y privados para concretar la realización de conciertos.

48. PERRY Mark *Sniffin` Glue and other rock`n`roll habits Aug/Sept 77 pag 4* Londres: Omnibus Press. 2009 (1976-1977)

Es posible que uno de los elementos característicos del punk, como es la ideología directriz del “hazlo tú mismo”, tenga orígenes tanto en la tradición anarco sindicalista británica, como en las estrategias de construcción de instrumentos artesanales de los sound systems. En todo caso estas experiencias históricas parecen evidenciar que en las poblaciones subalternas, urbanomarginales, proletarias y sub empleadas de diversa adscripción étnica, se desarrollan estrategias de producción cultural alternas a la lógica mercantil y de competencia.

Rock contra el racismo.

En ese contexto de coexistencia inter étnica urbana, sumado a la crisis evidente en el alto índice de desempleo, la perspectiva difundida por el partido político National Front y su representante Enoch Powel, estimulaba en la opinión pública la idea de que los migrantes de las ex colonias del reino unido alrededor del mundo, eran “invasores” que venían a quitarle los trabajos a las masas obreras locales. Estas ideas fueron difundidas por medios masivos oficiales de comunicación incluyendo discursos televisados, lo cual influía en legitimar una conducta de fascismo cotidiano entre las personas y sobre todo entre los jóvenes, que se evidenciaba en prácticas como el “pakibashing” (“barrer con los paquistaníes”) Esa lógica de hostilidad xenofóbica, está vigente incluso en los marcos legales de los países anglófonos.

Es paradójico como diversas poblaciones urbano marginales autoidentificadas como “blancas” reinterpretan la producción cultural de las poblaciones “negras” afrodescendientes, constituyendo a partir de dichas reinterpretaciones, su propia producción cultural. En el caso del público cultor

del ska, el rocksteady y el reggae, resultó sorprendente que parte de ellos fueran receptivos al discurso del National Front y a pesar de consumir producción cultural jamaicana, se orientaran hacia conductas fascistas.

Así también, se tenían elementos gráficos del nazismo, dentro de los muchos elementos puestos en juego y cuestionamiento en el bricolaje cultural constitutivo del punk. En un principio su uso constituía una sardónica protesta ante la vanagloria de la victoria británica ante los nazis en la segunda guerra mundial; paulatinamente en la difusión masiva del punk, esa significación crítica inicial fue diluyéndose, hasta que algunos de los cultores de dichas expresiones urbanas, comenzaron a interpretar como propias las ideas asociadas a dichos símbolos.

En ese contexto se da la situación de que el guitarrista de blues y rock and roll Eric Clapton señaló que él también tenía miedo de que Inglaterra sea una colonia de inmigrantes. A los elementos de ese fascismo cotidiano se suman los estímulos de los medios masivos de comunicación oficial. Tal como señalan los testimonios de quienes lo experimentaron era una situación de tensión social no plenamente resuelta, que estalló en situaciones violentas, como la que se dio cuando el Estado autorizó marchas del National Front en barrios de población migrante, generando enfrentamientos de *boneheads* neonazis contra *punks*, *skinheads* tradicionales y *rastas*.

Los slogans propios del *punk*, usados para escandalizar a una sociedad conservadora, como “No futuro” y “Anarquía en el Reino Unido”, circulaban como mercancías polisémicas impactando en las experiencias de vida de diversas

personas. El contenido crítico social, era un estímulo latente para la reflexión y la acción. Tres vertientes políticas se nutrieron del punk para orientarlos hacia fines de transformación social efectiva, a través de acciones directas: la nihilista Sex Pistols y la crítica, The Clash, ambas difundidas mercantilmente y posteriormente, la consecuente, de bandas como C.R.A.S.S.⁴⁹

Luego de la desaparición de los Sex Pistols, las culturas urbanas Inglesas habían sido remecidas por un impulso de energía humana, que dejaba una gran cantidad de cuestionamientos latentes e irresueltos. En la difusión masiva se tienden a diluir las significaciones propias de los contextos en los que se origina cada producción cultural; ese vacío de significado es llenado con los referentes que se tengan a la mano. En enero de 1977 Margaret Thatcher comentó en una entrevista de Granada Televisión, que “mucha gente siente un temor real de que este país se inunde de gente con otra cultura”⁵⁰. Lo cual polarizó aún más las posiciones y acrecentó la violencia urbana.

Paralelamente a la legitimidad que el fascismo y la xenofobia ganaban en la opinión pública, se desarrollaban diversas formas de reacción contraria. Dentro de ellas la organización R.A.R Rock Against Racism, desarrolló una escalada paulatina. Se inició con un concierto de los punk escuchados por boneheads neonazis, Sham 69 y un grupo rasta, Mysty. La asistencia de ambos tipos de audiencias afirmó que la convivencia de estilos musicales de manera pacífica,

49. SAVAGE Jon. Op. Cit. Pag. 601

50. SAVAGE Jon. Op. Cit. Pag. 600

era viable. Impulsados por el éxito del primer evento, la Anti Nazi League y la organización de R.A.R organizó una marcha desde Trafalgar Square hasta Victoria Park. Alrededor de cien mil personas asistieron a ver a X Ray Spex, Tom Robinson, el grupo de reggae Steel Pulse y The Clash. Posteriormente realizaron dos festivales de similar envergadura, encabezados por Buzzcocks, Sham69 y Elvis Costello, que tuvieron como correlato gran cantidad de conciertos bajo el concepto de R.A.R. alrededor del país⁵¹. Gracias de estos eventos a nivel local, el punk se afirmó con cierta posición política constructiva y permitió visibilizar a las bandas de calidad ante las audiencias e industrias inglesas, como The Ruts de Southall; Gang of Four y The Mekons, ambos de Leeds; y a The Specials AKA, de Coventry.

El Rock contra el Racismo, fue realizado con la explícita intención de transformar los imaginarios y referentes asociados al punk, a modo de estrategia para concientizar a las audiencias (en su gran mayoría jóvenes hijos de clase trabajadora) acerca de frenar la violencia en las calles, potenciada por la crisis económica, la ignorancia histórica y la masificación de los estereotipos violentos e irreflexivos del punk. Pero el afirmar el derecho a la identidad cultural propia en coexistencia entre poblaciones migrantes y locales, no sólo implicaba mediar entre agentes para fomentar la convivencia pacífica; si no que al articular artistas, productores y audiencias, lleva a replantear las lógicas de producción, distribución y consumo de las industrias musicales inglesas en su conjunto. La propuesta de The Specials, que sintetizaba punk rock y ska tradicional jamaicano, resultaba

51. SAVAGE Jon. Op. Cit. Pag. 602 - 604

una perspectiva inclusiva, con un amplio potencial de comercialización latente

Ska Two Tone Británico

La compañía discográfica Chrysalis, impulsó la distribución masiva de las primeras reinterpretaciones inglesas del ska jamaicano, sintonizando con el contexto de conflictos sociales y tensiones no resueltas. Paradójicamente, mediante el negocio de vender discos y promocionar a los artistas produciendo giras y colocándolos en presentaciones televisivas dentro y fuera de Inglaterra, lograron afirmar un movimiento sociomusical inclusivo, de contenido crítico social explícito en un ambiente lúdico y festivo, marcado por la afirmación de la convivencia inter étnica⁵².

La coexistencia de las poblaciones consumidoras de música jamaicana y punk, permitió que emergiera una nueva síntesis musical que expresaba musical y narrativamente esas condiciones de convivencia cultural. Las industrias musicales supieron capitalizar las posibilidades del momento, impulsando una moda con contenido: el *ska two tone*.

El término *two tone*, hace referencia tanto a un estilo musical como a un sello discográfico del mismo nombre, liderado por el tecladista y compositor Jerry Dammers. Two tone, implica a su vez *dos tonos* de piel, entre los dos polos de convivencia de poblaciones inglesas blancas y migrantes afro antillanos de

52. COLLIER Jason y Warren NETTLEFORD. Op. Cit.

segunda generación. Este contenido político fue construido por las audiencias, antes que por la intención del autor.

Jerry Dammers inicia su trabajo con los Coventry Automatics, buscando elaborar una síntesis de punk y reggae, lo cual no consiguen exitosamente y deciden buscar entre los antecesores del reggae, llegando al primer género jamaicano, el ska, el cual por ser de mayor velocidad permitía una fluida complementación con las guitarras ásperas y aceleradas del punk, con lo que forma The Specials AKA, articulando el ánimo festivo del ska, con la crítica irónica del punk, que son visibilizados ante grandes audiencias gracias a el Rock Against Racism, transformándose en insumo de boom comercial que aportaría a la construcción de nuevas identidades urbanas.

The Specials, al ser una banda que reflejaba las condiciones de diversidad cultural en el medio urbano, por ser integrada por músicos blancos y negros, constituía una novedad para la industria discográfica, que segmentaba los mercados con la distribución diferenciada de bienes culturales. Súbitamente las industrias culturales inglesas tenían acceso a una mercancía que podía ser vendida a ambos mercados. La razón por la cual, pudo trascender más allá de la difusión mercantil e impulsar elementos de crítica social sana, fue la manera en la cual se planteó la relación entre banda e industria. Jerry Dammers al ser fichado por la discográfica Crysaly, exigió que no se contratara a la agrupación musical, si no a todo un sello discográfico de contenido independiente. Firmando un contrato por 10 singles de two tone y 5 álbumes de The Specials⁵³.

53. *An Eight Part History of TheSpecials – Part Two – 2 Tone Gangsters* (anónimo) www.thespecials2.com/history2.php

Una de las principales características de two tone como sello, fue el desarrollar una imagen basada en el uso de cuadros negros y blancos, lo que fue asumido como alusión a las condiciones de coexistencia cultural en el medio urbano. Esta representación gráfica se encarnaba en la imagen de Walt Jabsco, una caricatura basada en una antigua foto de Peter Tosh vestido como rude boy. La figura del rude boy, con sombrero y terno, pero con actitud áspera e irónica (al igual que los punks) resultó una figura inclusiva, con la que poblaciones de todo origen étnico podían relacionarse. De esta manera aparece por primera vez una manifestación cultural que permitía incluir a los jóvenes británicos de diversos orígenes étnicos e incluso más allá de otros tipos de discriminación.

Tal como diría Pauline Black, vocalista de The Selecters, con la perspectiva del tiempo, un concierto ska es estar en skaville *“y si estás en skaville no importa si eres blanco, si eres negro, si eres amarillo, o todo lo que pueda omitir, no importa si eres un rude boy o una rude girl, un skinhead o una skingirl, un punk e incluso un jodido hippie, nos une un sentimiento y ese es el sentimiento de la calle”*⁵⁴.

De esta manera, la segunda ola del ska, fue liderada por el sello two tone, apareciendo como una nueva alternativa musical, con un correlato directo relativo a la convivencia pacífica de las diversas poblaciones en el medio urbano, resultando en un movimiento social inclusivo, con valores abiertamente en contra de los discursos del fascismo, con una valoración implícita de la producción cultural jamaicana.

54. BLACK Pauline. *The Selecters Live in London* (videograbación) Trojan Records. 2002

El sello Two Tone permitió articular a una serie de bandas, que cultivaban su propia reinterpretación del ska, por un lado por los referentes sonoros a disposición en el medio ambiente urbano y por otro lado en diálogo entre ellos mismos. Todas las bandas que lanzaron sus primeros sencillos con la disquera, desarrollarían buena parte de su carrera fuera de la sombra creativa y (anti) empresarial de Jerry Dammers.

The Specials constituían la cabeza visible del movimiento en tanto su líder era a su vez el líder del sello Two Tone, para el cual buscó aplicar una lógica lo más equitativa posible, suprimiendo a nivel interno toda jerarquía, pero a su vez supeditando sus decisiones de difusión a los de la industria en general. Por lo cual podríamos decir que se daba cierto tipo de relación en el cual las bandas se ocupaban de las canciones y su contenido, mientras las disqueras se encargaban de promocionarlos lo más posible.

The Specials estaba conformado por: Terry Hall (voz principal y co composición) Jerry Dammers (teclado y composición) Neville Staple (coros y percusión menor) Lynval Golding (Guitarra rítmica y coros) Roddy "Radiation" Byers (primera guitarra) "Sir" Horace "Gentleman" Panter (bajo) John Bradbury (batería). Contaron con la continua colaboración de Rico Rodriguez(trombón) y Dick Cuthell(flugel horn)⁵⁵.

Bajo el contrato con Crystals, The Specials se apresuró en sacar un primer single, que llevaría el tema Gangsters en el lado A y Selecter en el lado B, dado

55. *An Eight Part History of The Specials – Part One – Dawning of a New Era* (anónimo) www.thespecials2.com/history.php

el éxito de ventas del single, agruparon rápidamente una nueva banda llamada The Selecters, cuya cabeza evidente era la carismática cantante Pauline Black, migrante de segunda generación hija de padre nigeriano y adoptada por una familia trabajadora inglesa. En su caso, ella comenta que llegó a la música negra a través de los skinheads blancos de su barrio, que escuchaban ska, reggae, rocksteady y dub⁵⁶.

The Selecters estaba conformado por Pauline Black (voz) Arthur 'Gaps' Hendrickson (voz), Compton Amanor (guitarra) Charley Anderson (bajo), Charley 'H' Bembridge (percusión) Desmond Brown (teclado) Noel Davies (guitarra) Tempranamente, alrededor del 1980 entraron James Mackie (teclado) y Adam Williams (bajo)⁵⁷.

Observamos una gran cantidad de referentes de la primera ola siendo reinterpretados en la segunda. Por ejemplo, el nombre de The Specials, hace referencia a los discos exclusivos para cada sound system, así como The Selecters, hacen referencia a los que consiguen y seleccionan los discos en cada sound system. Así también la siguiente banda fichada por two tone, tomaba su nombre de un tema de Prince Buster, llamado Madness.

El desarrollo de Madness, al ser el único grupo cuyos integrantes eran todos blancos, fue el que resultaba menos subversivo y en tanto tal, susceptible a la difusión masiva ante todo público, incluso fuera de Inglaterra. La lógica imperante

56. COLLIER Jason y Warren NETTLEFORD. Op. Cit.

57. BLACK Pauline. *The Blackroom CWN News and Information for Coventry and Warwickshire*. Coventry. 1999

al interior de la banda, no estaba orientada a la crítica social, si no más bien a la exacerbación de lo lúdico, y posteriormente en atmósferas sonoras oscuras, buscando la estética de banda sonora de película de terror.

Paulatinamente se fueron alejando del ska two tone para orientarse al pop, tanto en estrategias de difusión como en contenido musical. De esta manera, realizan comerciales para la marca de dentífricos Colgate y la marca de autos japoneses Honda. En ese sentido contribuyen con la difusión masiva del ska two tone como una moda inglesa a nivel global que va perdiendo parte de su significación inicial al verse relocalizada.

Una de las bandas que se inicia con Two Tone, para posteriormente desarrollar un contrato con otra disquera es la banda The Beat, conocida en Estados Unidos como The English Beat o The International Beat, los cuales fueron fichados por Go Feet, un subsello de Arista Records. El trabajo de composición y ejecución de esta banda, a medio paso entre el ska two tone y el post punk, influyó en la construcción melódica, énfasis vocal y rasgeo de guitarra del pop de los ochentas, especialmente en The Police, que si bien son contemporáneos, reconocen la influencia de la banda e incluso emplean ropa hecha a mano con el nombre de The Beat, en distintos conciertos.

The Bodysnatchers fue el grupo de integrantes femeninas que acompañó la gira Danze Craze y fue fichada por Two Tone como parte del experimento mediático de diversidad e inclusión que sintomáticamente impulsaba two tone.

De esta generación de bandas, la única que se mantuvo trabajando constantemente, realizando giras y renovando su repertorio ininterrumpidamente,

ha sido Bad Manners. Con una propuesta escénica hilarante, gracias a un frontman imponente y un coreuta bufón, con un sentido del humor aplicado por toda la banda, se posicionaron como un acto escénico efectivo y festivo. Cuentan con una sección de vientos notablemente más grande que el del resto de bandas de su generación. Parte de su repertorio enfatiza la interacción con el público gracias a la lógica de arenga futbolística. De todas estas bandas, sólo el cantante de Bad Manners, se asume como un skinhead antifascista militante⁵⁹.

El sello Two Tone desaparece como tal luego de la separación de la formación original de The Specials, a partir de la cual sus vocalistas forman Fun Boy Three, mientras Jerry Dammers se mantuvo a la cabeza de The Specials, hasta completar su contrato con Crystals, el cual termina con el gran éxito de contenido político explícito “Nelson Mandela”, cuyo coro exigía la libertad del activista sudafricano. La difusión radial masiva de esta canción alrededor del mundo, puso en cuestionamiento el caso ante la sociedad civil permitiendo que muchas personas, sobre todo jóvenes se cuestionaran al respecto. El día de la liberación del futuro presidente sudafricano, se tocó la canción, en pleno sudafrica⁶⁰.

Impacto global

El éxito comercial del ska two tone como género musical, más allá de la constancia de The Specials y el sello Two Tone, difunde estos referentes

59. SCHWEIZER Daniel. Op. Cit.

60. COLLIER Jason y Warren NETTLEFORS. Op. Cit.

musicales en otros países, en algunos casos despojándolo de los contenidos narrativos originales (de convivencia interétnica y militancia antifascista) y en otros difundiendo nuevas reinterpretaciones del skinhead. Así en diversos países postcoloniales, el ska británico tiene un impacto como moda hegemónica. En contextos donde la ejecución de música jamaicana no tiene una implicancia política evidente, pues se presenta, no como música de poblaciones trabajadoras, si no como tendencia mediática liderada por Inglaterra.

De esta manera, en el caso de Alemania, las bandas aquí mencionadas realizan varias presentaciones en televisión. Mostrándose como expertos en realizar fonomímica ante las cámaras. Estas presentaciones televisivas difundirían el ska a ambos lados del aún existente muro de Berlín. Lo cual sentaría las bases de bandas ska que desarrollarían sus propios circuitos mucho después. Bajo la misma lógica, las empresas discográficas americanas y británicas encuentran en Japón otro punto de venta. Gracias a la calidad de equipos de sonido e ingenieros japoneses, se graban excelentes presentaciones en vivo de visitas de bandas de circulación global.

En el caso de España, el ska llega con la significación original, incorporándose al repertorio de las bandas de los circuitos derivados del punk, sobre todo en Madrid y País Vasco, apareciendo bandas fundamentales como Kortatu, que inaugura una tradición de ska punk cantado en Euskadi, idioma originario vasco. La cual sería mantenida por gran cantidad de bandas, entre las cuales destacaría Skalariak. En el caso del ska punk, se manifestaría globalmente en cultores como Ska P.

El impacto en América Latina del ska two tone, o ska británico, o ska punk de los ochentas, se siente fuertemente en los primeros pasos de bandas emblemáticas del rock latinoamericano.

En el caso de México, la interpretación local del ska two tone se da en bandas como La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, que visibilizan la versión mexicana del rude boy, el pimp y el soul brother en el “pachuco”, personaje de los barrios marginales de las urbes mexicas. En el caso de Argentina, Soda Stereo asumiría la velocidad, síncopa y reverberaciones del ska two tone, cercano a The Beat (y The Police) como sonido característico de sus primeras producciones.

De la misma forma influenciados por Madness de manera explícita y evidente, estaban Los Fabulosos Cadillacs y en el otro extremo, estarían Los Intocables, con letras políticamente conscientes y con mucha mayor precisión escénica en su repertorio que el promedio de las bandas. Así también estarían otras bandas argentinas como Los Calzones y Auténticos Decadentes.

Two Tone in the US

La tercera ola del ska, se daría a partir de la generación de circuitos de bandas ska en diversos estados de los Estados Unidos, de entre las cuales algunas darían el salto hacia los circuitos de comercialización masiva a nivel nacional norteamericano y de estos a los circuitos de difusión y consumo global, como parte del boom alternativo de los noventas.

Al igual que en el caso de el ska tradicional jamaiquino en los sesentas y el

ska two tone británico en los noventas, el ska punk y ska core norteamericanos se fueron cimentando durante la década previa, mediante el consumo de otras músicas y el trabajo de pioneros en ciertos focos urbanos. Las bandas de Two tone, así como giraron por Europa, lo hicieron a Estados Unidos, teniendo presentaciones en televisión, llegando a varios miles de personas, e influyendo como referente.

En ese contexto, durante la década de los ochentas, el ska se presentó como una alternativa de consumo a otros géneros musicales. En este caso resultaba atractivo, pues el público estaba en capacidad de disfrutar de esas músicas, pero en un primer momento había pocas o ninguna banda interpretando el género. Paulatinamente se fue dando una proliferación ingente de bandas, de las cuales a la fecha, sobreviven “las valientes”.

Lo sorprendente es que en la tercera etapa de relocalización, reinterpretación y síntesis del género, las bandas de ska crecieron en cantidad exponencial. Podemos observar que al ser un país con un territorio bastante extenso y funcionar internamente como una unión de Estados con lógicas internas propias, se dieron reinterpretaciones del ska en diferentes contextos.

La creación de Jerry Dammers, el two tone como música y concepto, ofreció ciertos elementos distintivos como parte de una estética particular, con una mayor susceptibilidad a la masificación al ser menos hostil, más ordenada y limpia que estilos urbanos como el punk o el hipismo, por lo que generó circuitos bastante inclusivos. En ese sentido, los referentes musicales, de vestimenta, constitución personal, organización y conducta colectiva, calaron profunda y/o

fugazmente en diversos contextos norteamericanos, produciendo búsquedas y reinterpretaciones locales.

De esta manera se configuran tres tendencias generales dentro de la tercera ola del ska: el culto al ska two tone, al ska tradicional jamaicano y el uso del ska como punto de partida para fusiones con todo género. Las bandas ska, auto identificadas como tales, tuvieron un fugaz pico local para luego funcionar como una música festiva dentro de la llamada música “alternativa”, hasta que fueron opacados por el new metal o rapcore, de las cuales sobrevivieron las que se reinventaron dentro del pop o reforzaron sus propios circuitos con lógicas de autogestión y uso de internet.

Antes, durante y después de la tercera ola del ska de los noventa, podemos encontrar varios focos entre los diversos estados de Estados Unidos, en los cuales aparecieron paulatinamente bandas ska: Boston, Nueva York, Florida, el Medio Oeste, California y la frontera con México. Actualmente Estados Unidos cuenta con bandas que construyen sólidos circuitos paralelos a los medios masivos oficiales de comunicación, fortalecidos por internet en años recientes.

Ska third wave

Como en todo complejo cultural, a nivel de las personas en interacción que constituyen y experimentan el fenómeno, hay pugnas por definiciones, liderazgos y afirmación de identidades u objetivos. Existen tres focos urbanos cuyos exponentes más longevos han proclamado el inicio del cultivo del ska en los Estados Unidos y los tres tienen razón, ellos fueron los primeros en hacerlo

en sus respectivas ciudades. The Toasters en New York, Bim Skala Bim en Boston y Fishbone en Los Ángeles. Estos diversos focos tenían una influencia que abarcaba ambas costas de los Estados Unidos y sus áreas de influencia hacia el interior y exterior del país, sobre todo Europa y Latinoamérica.

Las bandas participaban de giras que presentaban las propuestas musicales, escénicas e identitarias de cada banda ante nuevas audiencias. Las giras funcionaban como estímulo para el consumo y la creación, el cual a su vez era influenciado por la difusión de compilatorios y la presencia de la música de algunas bandas en radios universitarias. Paulatinamente algunas de estas sería tomadas como banda sonora de comerciales, programas de televisión y películas de cine para adolescentes, haciendo que el consumo de discos y la capacidad de convocatoria de los conciertos de las bandas creciera exponencialmente.

Si bien en esos tres focos se fundan los referentes locales del ska durante los ochentas. Durante la primera mitad de los noventas, los diversos focos urbanos en los cuales se realizó el cultivo del ska de manera intensa fueron los Estados con mayor presencia de campus universitarios. Varios de los lugares donde tocaban las bandas eran fiestas universitarias, es decir el público era en su mayoría joven con cierta capacidad de consumo. A su vez, las radios que difundían a las bandas ska, eran radios universitarias.

La práctica de un género musical contemporáneo y festivo al interior de la música alternativa que incluyera el uso de instrumentos de viento, permitió que gran cantidad de jóvenes que optaban por la práctica musical antes que por la deportiva, encontraran espacios de socialización y prestigio gracias a la

práctica musical, rompiendo la dicotomía americana de “loser – winner”. Así también permitió nuevas formas de expresión híbrida de identidades, a partir de las posibilidades de fusión del ska tradicional y el ska two tone con diversos géneros musicales, como soul, r&b, blues, jazz, son, calipso, mento, burrú, o diversos derivados del rock, el punk, el metal, hip hop o funk, e incluso música académica y experimental, permitiendo el diálogo entre cultores de diversos orígenes culturales y la generación de nuevas síntesis identitarias, mezcla de los diversos elementos culturales a la mano.

Podemos constatar que en la época se dieron debates internos acerca de la pertinencia en la transformación del género. Si bien, el trabajo de estas bandas pasaría a la historia de la música popular como una etapa en sí misma, la pugna entre cuánto se respetaban los patrones musicales del ska tradicional y cuánto se retaban los límites de la fusión con punk y hardcore a partir del ska two tone, o incluso el ir más allá en la experimentación musical, era un debate constante entre los participantes.

De esta manera se fueron desarrollando fuertes referentes locales, a partir de las bandas que lideraban la organización de conciertos, distribución de discos y la presencia en radios independientes, pero el punto de quiebre entre quién llegaba a la difusión masiva a escala nacional americana, estaba en cuánto llegaran a insertarse en mercados de distribución más grandes con explícitos objetivos mercantiles. En esta oportunidad se trataba en su mayoría de bandas que buscaban la distribución masiva, a pesar de existir en circuitos alternos. Lo cual a su vez implicó conflictos de definición y percepción del público entre las bandas “auténticas” y las bandas “que se vendieron”. Proceso que expresa

las dos caras de la expresión “sell out”. Un “sell out artist” “artista vendido al mainstream”, al mismo tiempo tiene “sell out shows” “localidades agotadas”

Encontramos de esta manera bandas que se desarrollan en circuitos subalternos, “underground” o “alternativos”, entre las cuales destacan las fundadoras como referentes locales, pero que a su vez son una instancia de donde las industrias culturales norteamericanas toman insumos susceptibles a la difusión masiva, lanzando al “estrellato” a ciertas agrupaciones musicales, es decir fomentando el consumo de ciertos bienes culturales al extremo a partir de su transmisión cabal en vías de distribución musical o parcial en comerciales, bandas sonoras de cine y programas de televisión. Si bien se destaca la presencia de bandas principales en cada lugar, también existieron varias otras bandas de trabajo intermitente o que no llegaron a tener mayores vías de difusión, o que bien pueden ser reconocidas en mercados locales, pero que no necesariamente son conocidas alrededor del mundo.

Las bandas fundadas a finales de los ochentas y principios de los noventas, que si bien son consideradas como referentes de reconocida influencia en sus contextos locales, nunca llegaron al éxito comercial que se esperaba de su constante trabajo o si llegaron, no supieron mantenerse y actualmente, si bien son celebridades locales o figuras de culto, reúnen a la misma cantidad de público que una banda independiente nueva. Otras agrupaciones, como Operation Ivy, de Oakland, California, se separaron para formar Rancid, una banda mucho más conocida, identificada más con el punk.

Luego del impulso del rock alternativo de los noventas, en el cual se priorizaba

el grunge, “la industria” comenzó difundir bandas ska de tercera ola, las cuales podían ser vendidas tanto a quienes disfrutaban de los sonidos alternativos, como a quienes sólo buscaban divertirse.

Entre las bandas de marcada influencia two tone y las de profundo respeto a la tradición, estaban los que proponían en ska como un arma de la fusión. Un lenguaje musical que era poderoso por poder vincularse con muchos otros. De los que aprendieron de esa lección, surgieron exitosas bandas de pop como No Doubt y Sublime.

La diferencia con el underground en ciudades del llamado primer mundo y las escenas musicales alternas derivadas de la escena subterránea limeña es que, en el contexto “global” el underground muchas veces es un espacio donde se espera que alguien “descubra” a los artistas y los saque de ahí, difundiéndolos industrialmente, mientras que en el contexto urbano limeño, las escenas musicales alternas son la vía alternativa a la producción industrial, que permite la libertad de producción de contenidos y uso de diversos lenguajes musicales.

Dos focos en la costa este de Estados Unidos, se inician casi simultáneamente. Nueva York en 1982 y Boston en 1983.

Boston: *Tuba City*

En el caso de Boston, destacan los Bim Skala Bim, quienes serían la primera banda del género en su ciudad. Lanzan 6 discos de estudio y giran por todo Europa, “*de Edimburgo a Barcelona y de Burdeos a Luzern*” además de realizar

visitas específicas a la Ciudad de México, Guadalajara y Venezuela. A principios de los noventas, giran por California con la banda local Real Big Fish y por Florida con The Toasters. Dentro de todos sus tours destaca la gira “Boston on the road” que se presentó en cuarenta y cinco ciudades en cincuenta días⁶¹.

Además Bim Skala Bim afirmaría su posición como impulsores de la tercera ola del ska al realizar grabaciones junto a Rolando Alphonso, integrante original de The Skatalites, e incluso grabarían en Jamaica. El testimonio recopilado en el artículo “herenow of Ska” de 1994, es bastante elocuente.

One my greatest moments was when the famed Coxsonne Dodd approached the band and thanked us for pushing the Jamaican music, for keeping it going. He said, 'You guys are the next generation.' It was as if he was passing the torch. This was an incredible honor for me, yet at the same time, I remember feeling a bit awkward since I sometimes felt as if we might have even 'raped' the Jamaican sound by expanding on it, by putting too much rock or whatever. But the originators of the ska, of the rocksteady, and of the reggae have told me time and time again that they love the idea of progressing the music, of reaching new horizons, and of reaching new audiences. The originators don't want us to fossilize their music. They want us to grow with it.

Uno de mis momentos más grandes fue cuando el famoso Coxsonne

61. *Bim Skala Bim Chronology* (anónimo) <http://www.bimska.com/bimchrono.html>

Dodd se acercó a la banda y nos agradeció por impulsar la música jamaicana, por mantenerla andando. Él nos dijo “ustedes chicos son la siguiente generación” fue como si él nos estuviera pasando la antorcha. Esto fue un increíble honor para mí, pero al mismo tiempo era extraño, pues yo algunas veces sentía como si tal vez habíamos “violado” la música jamaicana al expandirla, al ponerle demasiado rock o lo que fuera. Pero los fundadores del ska, del rocksteady y del reggae me dijeron varias veces de que ellos adoraban la idea de que la música progrese, de llegar a nuevos horizontes, de alcanzar nuevas audiencias. Los creadores no querían que focalizáramos su música, quería que creyéramos con ella.” (BROWN Albino y Tazy PHYLLIPZ: 1994 <http://www.billtanner.net/ska/skaherenow.html>)

Con esa inspiración no es de extrañar el fundamental labor de esta banda a la cabeza de las bandas ska en su ciudad y en el país, gracias a la realización de compilatorios de bandas ska de Boston y de todos los Estados Unidos, como son los compilados Mash It UP, el cual fue lanzado en Inglaterra como “Skaville USA Vol II”, además de los compilados Nashin`up the Nation y Mash It up vol III⁶².

Estos procesos de difusión irradian la nueva propuesta a los alrededores de Nueva Inglaterra en el Estado de Massachusetts, estimulando el desarrollo de una impresionante cantidad de bandas: The Allstonians, Skavoovie and the Heptones, The Bosttones (luego The Mighty Mighty Bosttones)Black Market Medallions, The Boston Jolly Pirates, Double Deckers, Dow Jones & The

62. <http://www.bimska.com/bimchrono.html>

Industrials, 5 Bucks, Jaya The Cat, Kicked in the head, Lovewhip, Mass Hysteria, Plan 17, Roots Nation, Ska`d for Life, Popgun, Steady Earnest, Beat Soup, The Pressure Cooker, Big D & The Kids Table, Clever, Brickmaster, Scmods, The Hi Hats, Westbound Train y Skapone, entre otras⁶³.

De entre todas ellas Mighty Mighty Bostones y Big D and The Kids Table son las bandas más conocidas por el público y los músicos limeños, la primera por su presencia en vans warped tour, televisión y cine durante los noventas, y el segundo gracias al uso de internet durante los dosmiles.

The Mighty Mighty Bostones es una de las bandas más conocidas de la tercera ola del ska americano. Fue originalmente llamada The Bosttones, en honor a su lugar de origen, pero por problemas de derechos de autor, tuvieron que cambiar de nombre a The Mighty Mighty Bosttones. Esta banda cultiva una reinterpretación del ska que parte de la incorporación del punk que hace el ska two tone, pero vinculándolo más con el hardcore punk melódico americano o con el pop punk, que con el punk británico. A su vez el uso de instrumentos de viento, los fue ligando más a una big band americana que al ska tradicional jamaicano. En sus inicios acuñan el término skacore, que sería llevado a otros extremos por agrupaciones alrededor del mundo.

El caso de los Mighty Mighty Bosstones, es ejemplo de cómo las bandas buscaban la masificación, en este caso autoidentificándose como una banda norteamericana de ska. Luego de presentarse lo más posible en los circuitos

63. *Listado de Bandas Ska de Boston* <http://www.agitators.com/boston/index.html>

locales, tuvieron cada vez invitaciones más grandes, tocando en los escenarios estelares de los festivales Lollapalooza, fundado por el líder de Janes Adicction Perry Farrel; y el Vans Warped Tour, impulsado por la marca de zapatillas Vans, e incluso participaron en Elmopalooza, festival musical de la serie infantil Los Muppets. Luego de girar ininterrumpidamente entre 1991 y el 2000, con diversos integrantes, entraron a una para y regresaron a ser distribuídos por una disquera independiente⁶⁴.

Así también, consta que Boston acogió a The Skatalites y sus familias hasta el punto que el hijo de Loyd Knibb, fundador de The Skatalites, tiene su propia banda llamada Dion Knibb & The Agitators.

Un factor fundamental de la escena de Boston, fue el hecho de que durante el impulso de las bandas ska locales, se dio una nueva reencarnación de Skatalites, guiada por Ken Steward, que encontró que diversos integrantes de la legendaria banda se encontraban como músicos de sesión en Estados Unidos. Él se integra a la banda como tecladista y manager, produciendo presentaciones para una nueva formación de The Skatalites, a la que se sumaba la cantante Doreen Shaffer⁶⁵.

New York Beat

El otro foco cuyos fundadores se desarrollan como bandas ska desde 1982 es

64. *The Mighty Mighty Bosstones History* <http://www.bosstonesmusic.com/history/>

65. STEWART Ken, Comunicación personal, Lima. 2011

Nueva York y su banda emblema The Toasters, quienes van tocando desde 1981 bajo el nombre “Not Bob Marley”.

El fundador de The Toasters, Rob Hingley, conocido como “Bucket” de familia británica e infancia en Kenia, plantea una réplica del concepto de Two Tone no sólo desde la perspectiva musical, si no desde la organización para la producción bajo un sello independiente. De esta manera Moon Ska Records, lanzaría una gran cantidad de discos compactos y vinilos de bandas ska en los Estados Unidos y alrededor del mundo, teniendo a su propia banda a la cabeza de este fenómeno musical y mediático.

Podemos observar que la trayectoria de The Toasters corre en paralelo al desarrollo de la tercera ola del ska en los Estados Unidos. Debutan en el legendario semillero del punk, el bar CBGB y van desarrollando una escalada progresiva. Durante la década de los ochentas editan discos, singles y el primer compilatorio de ska en Nueva York, luego realizan un tour nacional titulado “Toast on the Coast” y dos tours europeos, recibiendo los noventas tocando en Rusia.

Durante la década de los noventas, The Toasters viven una escalada ascendente, participando de diversos espacios mediáticos. La marca de cerveza Miller, asociada a la promoción y consumo de “rock” decide auspiciar oficialmente a la banda, permitiéndoles realizar 232 presentaciones durante el año 1991. El año siguiente participarían de un tour soñado para cualquier amante del ska, su banda, The Toasters junto a The Skatalites, The Selecter y The Special Beat, una unión de miembros de las bandas two tone The Specials y The English Beat, las cuales aprovechan el nuevo impulso al ska, para seguir trabajando.

La segunda mitad de los noventa reciben a The Toasters como figuras visibles del uso masivo del ska como parte de las industrias del entretenimiento americanas. La banda graba bajo el nombre The Moon Ska Stompers la canción de introducción al programa de animación “Kablam” transmitido por la cadena Nickelodeon. El líder de la banda compone una canción ska como jingle de Coca Cola en rotación radial nacional e ingresan a MTV con la canción “Two tone army”. Estación televisiva que aprovecha la estratégica pertinencia de difundir este fenómeno mediante la edición de un programa especial de un episodio, llamado Skaturday⁶⁶.

A finales de la década de los noventa, con la saturación de la oferta del ska y el advenimiento de la difusión masiva del new metal o rapcore y posteriormente del punk pop originado en el hardcore punk melódico californiano, las tiendas de discos cancelaron las ordenes de discos ya fabricados y el sello emblema Moon Ska Records, se disolvió para dar paso a Megalith Records en el 2003. Su memoria sobrevive gracias a la existencia del sello Moon Ska World, quienes distribuían material del sello en Europa. Ambas compañías estaban ligadas en concepto, más no legalmente.

Una larga lista de lanzamientos nos permite constatar de qué manera la distribución de discos durante la tercera ola del ska se focalizaba en las posibilidades de distribución de Moon Ska Records desde New York a todos los Estados Unidos. Podemos apreciar que se editaron discos de bandas de toda la nación, así como de los cultores del ska en actividad más constante alrededor del

66. *The Toasters History* <http://www.toasters.org/history>

mundo, e incluso la revalorización de los músicos sobrevivientes de la primera ola del ska Jamaicano.

Luego de revisar la discografía editada por Moon Ska Records entre 1983 y el 2000, podemos constatar que lanzaron discos de: The Toasters, The New York Citizens, The Boilers, Diète Osten, Urban Night, Dance Hall Crashers, Bigger Tomas, Public Service, Lets Go Bowling, The Scofflaws, King Apparatus, The Busters, Hepcat, The Skunks, Regatta 69, The Allsorts, Ruder than You, The pietasters, Mustard Plug, The Arsenal, MU330, The Mudsharks The Allstonians, The Scofflaws, The Porkers, Magadog, New York Ska Jazz Ensemble, Skavoovie & the Epitones, Mephiskapheles, Spring Heeled Jack, Agent 99, Inspector 7, Los Hooligans, Too Hectic, Baccone Dolce, Isaac Green & the Skalars, House of Rhythm, The Bluebeats, Easy Big Fella, Mento Buru, Tricia & the supersonics, Skinnerbox, Dr. Ring-Ding & the Senior Allstars, The Articles, The Skoidats, Rude Bones, Skanic, Skalars, The Skoidats, Edna`s Goldfish, The Adjusters, Spring Heeled Jack U.S.A., Solabeat Alliance, The Slackers, The Strangeways, The Trojans, Los Pies Negros, Mobtown, Mr Review y producciones de figuras del Two Tone como Neville Staple y Bad Manners, así como discos de los fundadores del The Skatalites, Lloyd Brevet, Tommy McCook o del padrino del ska Lauren Aitken, e incluso la union de Lauren Aitken & The Skatalites⁶⁷.

Un factor fundamental para el desarrollo de la tercera ola del ska fue la edición de compilatorios locales, nacionales y temáticos. Sólo Moon Ska Records editó los siguientes compilatorios: NY Beat: Hit and Run, Ska Face: An All American

67. *Pette Discographies - Moon Records/Moon Ska Records, Shattered World Records* <http://www.pettediscographies.com/moonska.asp>

Ska Compilation, NYC Ska Live, California Ska Quake(), Skarmageddon, 100% Latin Ska Vol 1, Spawn of Skarmageddon, Closer Than You Florida Ska, Skank Down under, California Skaquake 2: The Aftershock, New York Beat Volumen 2 Breaking and Entering, Skarmageddon 3: A new beginning, Skankaholics Unanimous, Nihon Ska Dansu: Land of the rinsing ska, Bang: original movie soundtrack, Moonshot, Love & Affection Ska in the key of love, Ska United: A Global Ska Sampler, Skappellation d`origine controlee, Skarmageddon 4: Armageddeon Time⁶⁸.

Se puede apreciar en esta secuencia como la perspectiva situada de, al mando de Moon Ska Records, el principal sello dedicado al ska en Estados Unidos durante la década de los noventa. El hecho de ser pionero en la práctica del género musical que nos atañe, al interior de los Estados Unidos, le permite y obliga a observar atentamente cómo se difunden las semillas que va plantando, cómo así los referentes brindados son consumidos y a su vez cómo estos se constituyen en insumo para la creación y reinterpretación de nuevas bandas en otros contextos. Así podemos ver que periódicamente se realizan compilatorios con las bandas ska de la ciudad de New York y alrededores, luego se realiza un compilatorio nacional, luego en vivo de las bandas de su ciudad, luego va a la costa opuesta y saca un compilatorio de bandas de California, luego saca un compilatorio nacional señalando la aceleración del fenómeno. Luego se presentan la diversificación de bandas y llegada a nuevos espacios, como Florida. Se regresa a afirmar la continuidad de la escena de California, para luego sacar nuevamente compilatorios de bandas de New York y otra vez un compilatorio nacional. Se puede apreciar una secuencia de articulación-aceleración-apogeo-diversificación

68. *Pette Discographies - Moon Records/Moon Ska Records, Shattered World Records* <http://www.pettediscographies.com/ moonska.asp>

y al saturar la oferta en el mercado americano, salir a los mercados japonés y francés, para realizar un último compilatorio, prácticamente de despedida.

De esa manera los compilatorios se transformaban en una forma de presentación del gran abanico de propuestas disponibles en cada lugar. Por un lado visibilizaba a las bandas locales ante las audiencias a las que aún no habían llegado y por otro lado fomentaba la demanda de otras bandas ska, las cuales podían pasar por cada Estado en diversos tours, que se cimentaban en esa distribución de discos y la presencia de bandas en medios de diversa escala.

California: *every day is sunshine*

En el caso de California, la difusión de bandas ska se focalizó, más que en la edición discográfica o las fiestas universitarias, en la transmisión de un programa de radio llamado Ska Parade. El cual amparaba el concepto del ska como punto de partida para la fusión intercultural y la inclusión social. Este programa transmitió material de todas las bandas ska posibles, tanto de las bandas americanas que iban apareciendo como del ska two tone y el ska tradicional jamaicano.

Afortunadamente para nosotros, Albino Brown y Tazy Phyllipz, productores y conductores del Ska Parade, escribieron un artículo titulado “The Herenow of Ska: The definitive story of the 3rd wave Ska” “El aquí y ahora del ska: la historia definitiva de la tercera ola del ska”. Obra que logra sintetizar la sapiencia acerca del tema y las formas de expresión coloquial de las personas involucradas. Sin embargo, no es una historia “definitiva” pues las bandas que mencionan tuvieron un largo trecho por andar, pero nos permite una panorámica del estado de la

cuestión para 1994, desde el punto de vista del programa de radio que logró transmitir a bandas de toda la nación desde la costa oeste y las declaraciones de los involucrados, recopiladas por los autores.

Tazy Phyllipz se expresa de la siguiente manera "It's like this. 3rd Wave Ska, for the most part, is a hodge-podge of musical styles that incorporates the ska as an element. Basically, you take the traditional Jamaican Club Ska and/or '2 Tone' kick and riddim' and influx it with a taste of metal punk, folk, rock, and/ or country.

Es como esto: La tercera ola del ska, en su mayoría es una diversidad desordenada de estilos musicales que incorporan el ska como un elemento. Básicamente tú tienes el ska tradicional de salón y/o la fuerza y cadencia del "Two tone". E influéncialo con un sabor a metal, punk, folk, rock, y/o country (BROWN Albino y Tazy PHYLLIPZ: 1994)

Esta manera de cultivar el ska, como punto de partida para la creación, tiene como referente a Fishbone, banda fundada en 1979, se caracteriza por llegar a ser uno de los mejores actos en vivo de la historia de la música contemporánea. La energía escénica desplegada por esta banda en sus diversas formaciones, destacando la que incluía tres cantantes, que a su vez tocan cada uno saxofón, trombón y trompeta, mientras corrían a lo largo del escenario, ha servido de inspiración y referencia para bandas alrededor del mundo. Se puede constatar la sorprendente cantidad de géneros musicales que llegan a sintetizar en una canción. Desde la música académica, el ska, el punk, el funk, el country, el jazz y

la música de banda de metales (marching band) evidencia en su sola existencia la coexistencia cultural de las personas que producen, consumen y se identifican con cada uno de esos géneros musicales por separado. Manifiesta en el barroco bricolaje que los componen, musical, escénica y personalmente, que son posibles diversas formas de vida urbana.

En la Costa Oeste, los productores de Ska Parade señalan dentro de la diversidad del ska fusión de la tercera ola al *ska punk* de *Operation Ivy*, los *juguetones ritmos ska* de *Skankin Pickle*, el *bubble gum pop ska* de *Dance Hall Crashers*, el *ska orientado al pop rock* de *The Skeletones* y *No Doubt*, *Otras bandas en ese estilo incluirían a Sublime, de Long Beach; Suburban Rhythm y Reel Big Fish; One WY Open de Orange County* (de donde también son los *No Doubt*) *Offspring* (que luego se dedicaría al punk grunge y al pop punk), *Nonsense; Sparker de Santa Bárbara, Voodoo Glow Skulls de Riverside; Out of Order de Los Ángeles; Lawsuit de Sacramento; CFB, Rudiments, The Brownies y Hoodlum Empire de la Bahía de San Francisco*, entre otros⁶⁹.

El hecho es que exitosos artistas de distintas vertientes musicales que fueron visibilizadas durante la difusión masiva de la llamada “música alternativa” de los noventas, citan a Fishbone como una de sus mayores influencias. Les Claypool, bajista de la banda funk metal experimental Primus señala “*Ellos debieron ser mucho más famosos que cualquiera de nosotros, influenciados por ellos*”⁷⁰.

69. BROWN Albino y Tazy PHYLLIPZ. Op. Cit.

70. ANDERSON Levy Chris METZLER, *Every Day is Sunshine The Story of Fishbone*, California. 2012

De todas las bandas de la tercera ola del ska, las agrupaciones más conocidas para el público y músicos limeños son las bandas Californianas, Sublime de Long Beach y No Doubt de Orange County. Ambos constituyen dos casos extremos y opuestos dentro de la susceptibilidad a la difusión masiva con lógica mercantil por dos propuestas musicales dentro de las escenas musicales consideradas como alternativas, independientes o “underground”.

En el caso de Sublime, el preciso trabajo de composición de Bradley Nowell en piezas musicales que sintetizaban desde el reggae roots al hardcore punk, ejecutado por un “power trio”, que sería referente para la práctica musical de bandas durante generaciones posteriores, así como para instrumentistas de guitarra, bajo y batería. La difusión masiva de Sublime se da cuando la supervisión y cuestionamiento a las formas empleadas por el compositor, no son posibles en ausencia de este. Al igual que se dio con Kurt Cobain, al fallecer Bradley Nowell la difusión de su música se da hasta la saturación. Llegando al extremo de servir como banda sonora de comerciales de galletas en Perú. Actualmente sus músicos sobrevivientes giran con un nuevo cantante, bajo el nombre de Sublime with Rome.

El caso de No Doubt es de una larga e intensa carrera⁷¹. Ninguno de sus dos miembros fundadores, John Spence y Eric Stefani, el primero se suicida y el segundo se retira para ser animador de la serie animada Los Simpson. Se funda en 1986, primero tocan en fiestas y teniendo como público a rude boys y rude girls, cultores del ska tradicional y two tone. En ese entonces, hacían fiestas para

71. *No Doubt Biography* <http://www.nodoubt.com/bio/default.aspx>

todas las edades, puesto que varios locales impedían el ingreso de menores de 21 años, edad legal para libar.

Durante la primera mitad de los noventas, lucharían por ingresar a la radio, firmarían un contrato con Interscope Records, pero serían opacados por la difusión mediática del grunge. Sin embargo logran abrir para el jamaiquino Pato Banton, los pioneros del hip hop violento Public Enemy y la unión de miembros de bandas two tone británicas, The Special Beat.

En la segunda mitad de los noventas graban en difíciles condiciones su disco Tragic Kingdom, el cual eventualmente vendería varios millones de copias alrededor del mundo, gracias a la participación de la banda en programas nocturnos televisivos americanos, la llegada al Billboard, la difusión en las diversas cadenas regionales de MTV alrededor del mundo y a la mercantilización de la imagen de la banda, focalizada en la cantante Gwen Stefani, que era vendida como nuevo referente juvenil femenino.

La presencia de canciones y el disco de la banda como el número 1 en los rankings de la revista Billboard, los coloca como el producto más expuesto al público mediante difusión masiva global. Realizan una gira que los lleva a diversos países de Europa y además a Australia, Nueva Zelanda e Indonesia y más adelante en India, Singapur y algunos países de Latinoamérica.

Para la primera década del siglo XXI, la perspectiva de No Doubt se había alejado del ska fusión y más bien profundizó en su búsqueda dentro de la música jamaiquina, sobre todo el raggamuffin y dancehall reggae, aportando al pop

estadounidense con otras posibilidades. En este caso su posicionamiento como banda del mainstream, causó la crítica de su público original, mientras difundía su producción a escala global. Durante esta década fueron visitas regulares de los premios MTV, realizaron giras con bandas con vocalistas femeninas, como Distillers y Garbage, abrieron para los Rolling Stones, tocaron en la final del campeonato de futbol americano, el Superbowl junto a Sting, de The Police. Además sus integrantes fueron portada de revistas como Vogue, Drum Magazine y Bass Player Magazine. Mientras las bandas referentes de la tercera ola del ska, se replegaban a sus circuitos locales, los chicos de Orange County se habían mudado a Hollywood y se supieron insertar a los circuitos de difusión masiva reinventando su propuesta dentro del pop, libre de etiquetas vinculadas a algún género en particular, constituyendo una tendencia mediática en sí misma y sabiendo participar de las nuevas tendencias. Así por ejemplo, una vez llegado el impulso masivo al pop punk, realizaron gira con Blink 182, referente de esa tendencia mediática.

Si bien son una banda originada en la tercera ola del ska, que incluso tenía en su repertorio temas de The Specials o The Selecter, optó por no autoidentificarse como una banda ska. Tom Dumont, guitarrista de la banda, lo planteó de la siguiente manera a Ska Parade.

For the past year and a half since we got off our last tour, we have been writing music. We have this huge wash of songs that run the gambit. So far, the defining song that people have heard is 'Trapped In A Box,' which definitely has a ska vibe to it. But this doesn't mean that we are a ska band. If we [the band] claim to be a ska band then nobody will openly hear the other fifty plus songs that we have written. They will be too busy and too 'limited' waiting for the ska thing to happen rather than just hearing the music. We have the possibility to make any type of album right now. We're not about

sitting on the eggs of ska and waiting for them to hatch. We much rather be out and about with our baskets in hand, hunting up the new eggs of sound.

Durante el último año y medio, desde que terminamos nuestro último tour, hemos estado componiendo música. Tenemos esta gran cantidad de canciones que se escapan libremente. Hasta ahora, la canción definitoria que la gente ha escuchado es "Trapped in a box" la cual definitivamente tiene una vibra ska en ella. Pero eso no significa de que somos una banda ska. Si es que nosotros, proclamáramos ser una banda ska, entonces nadie abiertamente escucharía las otras cincuenta y tantas canciones que hemos compuesto. Ellos estarían demasiado ocupados y limitados a esperar para que la cosa ska ocurra, antes que simplemente escuchar la música. Nosotros tenemos la posibilidad de hacer cualquier tipo de álbum en este momento. No nos dedicamos a sentarnos en los huevos del ska y esperar que nazcan. En lugar de ello estaremos afuera con nuestras canastas en la mano, buscando los nuevos huevos del sonido. (BROWN Albino y Tazy PHYLLIPPZ: 1994)

Desde nuestra perspectiva de observador, podemos constatar una diferenciación entre las bandas pioneras en el género, con trabajo independiente, que van trabajando minuciosamente por difundir su propuesta musical en todos los lugares posibles. De esta manera las bandas independientes de ambas costas, buscan nuevas audiencias hacia el centro del país, donde existe menor cantidad de migrantes extranjeros y hay mayor proporción de espacio rural. En el caso de la costa oeste se da una ruta de California hacia la frontera con México. En el caso de la costa este, de New York y Boston va bajando hacia Florida. En ese punto el cultivo del ska es demasiado evidente como para no ser susceptible a la difusión masiva. De esta manera, pasa a ser difundido hasta la saturación de oferta y llega a nuevos mercados. En California están los estudios

cinematográficos y los principales estudios televisivos; en Nueva York está buena parte de las principales sedes de las grandes compañías discográficas; y en Florida están los canales de televisión por cable para América Latina.

¿La cuarta ola? Reinterpretaciones locales.

Desde el decaimiento de la tercera ola del ska a finales del siglo pasado, no ha vuelto a darse la un fenómeno mediático de origen independiente que sea empleado como tendencia mediática prioritaria. Sin embargo sí se da el caso de circuitos locales que se afianzan y dialogan entre ellos, sobre todo gracias al uso del internet y los nuevos medios.

El impacto de las diversas olas del ska, implicó correlatos locales de procesos globales, en distintos países. El caso de Mano Negra y el posterior trabajo solista de Manu Chao, puede hablar de la fusión estimulada por bandas como The Clash y The Specials. El idioma vendría a ser una barrera a trascender, que impide visibilizar de una manera más clara el desarrollo de bandas y circuitos de práctica y reinterpretación del ska en diversos continentes. La sorprendente cantidad de bandas ska en la ex unión soviética, Asia y América Latina, hace que nos cuestionemos acerca de la existencia de una cuarta ola, de reinterpretaciones locales del ska, que asumen el género como parte de su repertorio popular contemporáneo, en ese caso destacan Japón y México.

Luego de conocer los procesos musicales globales, focalizados en los contextos de Jamaica, Inglaterra y Estados Unidos durante la última mitad del

siglo veinte; podemos observar qué es lo que ocurría en Lima, respecto a la práctica musical de géneros difundidos globalmente y el desarrollo de culturas urbanas propias. Para poder situar la presente investigación es indispensable el conocer los procesos en los cuales se sitúa, como parte de las escenas musicales alternas, derivadas de la escena subterránea de los ochentas.

1.2 La masificación de la escena subterránea en Lima

Diferencias entre la escena subterránea y la primera escena del rock en el Perú

Para efectos de esta investigación, diferenciamos entre la llamada *primera escena rockera del Perú*, que va de 1963 a 1975, puesto que estas se diferencian en aspectos esenciales.

1. Gozaban de difusión prioritaria en los medios masivos oficiales de comunicación.
2. No manifestaban narrativas de disconformidad o crítica social explícitas.
3. Funcionaban con lógicas empresariales, bajo relaciones contractuales con compañías discográficas y representantes.
4. Poseían gran flujo de recursos, implementación de salas de ensayo y estudios de grabación, así como fabricación de decenas de miles de discos.
5. Los artistas recibían fuertes ingresos financieros por la venta de discos y derechos de autor.

6. No encontramos evidencias de trabajo colectivo entre diversas bandas o entre personas de distintos orígenes socio culturales
7. El circuito de difusión musical no priorizaba la música original, compuesta por sus propios intérpretes.

Ambas tienen el común el ser correlatos locales de procesos globales, pero en la primera se manifiesta un fuerte valor a la copia fiel, mientras en las escenas musicales alternas vinculadas a la escena subterránea se tiende a valorar más la originalidad de la composición e interpretación. En ambos casos se constata el desarrollo de afinidades barriales entre las bandas y los habitantes de diversas zonas de la ciudad.

Publicaciones sobre “La Escena”.

La presente investigación no busca realizar un inventario de bandas o colectivos, sino más bien busca brindar referencia acerca de los procesos y contextos de desarrollo de la entidad conocida como “La escena”, parte fundamental de la práctica musical urbana en el Perú contemporáneo.

Las publicaciones previas existentes respecto a este tópico han sido “Alta Tensión, Los cortocircuitos del rock peruano” de Pedro Cornejo Guinassi, filósofo y productor musical que realiza un primer inventario de artistas y discos entre 1963 y el 2002. Sin embargo diversos músicos señalan cierta falta de rigurosidad en los datos. Posteriormente, a raíz de la necesidad de otra perspectiva desde los músicos, Mucho más acertada resulta su “El Rock en su Laberinto. Manual para no perderse” Escrito desde su perspectiva de directivo de Eureka Records, Navaja Records y como representante de Mar de Copas.

Por otro lado Daniel Valdivia, cantautor y líder de Leusemia, conocido como Daniel F publicó en el 2007 “Los Sumergidos pasos del amor (el escenario de las ocasiones perdidas)” Texto cuya fortalezas y debilidades radican en ser un testimonio situado, con lo cual el texto puede ser un poco “leusemicocéntrico”, se iluminan algunos procesos y otros se van invisibilizando. En ese sentido, no encontramos una recapitulación de procesos referentes a la historia de “la escena” en sus tres etapas históricas, que sea fehaciente a los hechos integralmente.

La excepción a esta constante está en fanzines, publicaciones artesanales y revistas de publicación efímera, que pueden ser testimonio de los contextos en los que se producen. La excepción más fuerte está en larga medida en los blogs y webs especializadas en internet. Entre todos ellos están las investigaciones y entrevistas para Audiofobia.com revista y web, las cronologías para Demolicion.pe; así como la exhaustiva recopilación de notas y recortes periodísticos que realiza el historiador Miguel Ángel Del Castillo desde su blog Cainsubte.

Recientemente, el 2011, Carlos Torres Rotondo, autor de “Demoler, un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1965 – 1975) publicó en tres entregas de la revista Dedomedio una historia del rock subterráneo, que a su vez han sido cuestionadas por Miguel Angel Vidal, cantante de Voz Propia, desde la web Konexionrock.com. Posteriormente Carlos Torres Rotondo realizó junto a la plataforma de contenidos Mutante la edición de "Se Acabó el Show 1985. El estallido del rock subterráneo" una historia oral basada en recopilación de testimonios de las personas involucradas, así como una investigación visual y de artículos de la época en revistas, periódicos y fanzines.

Sin embargo, aparte de los textos mencionados inicialmente, los noventas y dos miles parecen muy cercanos para integrar los textos sobre la historia. Sólo los estudiantes de periodismo Victor Vilcapuma y Luis Fierro han realizado artículos de investigación sobre “La escena” en los dos miles, para Lado B de Audiofobia y para Salvaje Fanzine, respectivamente. Respecto a ese periodo de tiempo, destaca el trabajo del estudiante de sociología Diego Benavente “Komunas: Apuntes para el debate sobre culturas juveniles”

Un medio de difusión de información para el debate se ha ido construyendo en diversos conversatorios. Por un lado los tres años seguidos de La Movida en Debate, ciclos de conferencias realizados por el colectivo Colectividades Individuales, compuesto por Diego Benavente, Alejandro Lamas (fundador de Audiofobia) Jhonatan Gamboa Ascarza y Candy López, de alumnos de sociología de la Universidad Federico Villa Real, en su universidad, la PUCP y la UNMSM.

Por otro lado el Centro Cultural de España ha brindado sus instalaciones para diversos conversatorios, entre los cuales destacan el ciclo de recitales y conversatorios Lima Mon Amour, organizados por Jorge Luis Chamorro y en su primera edición, por él junto a César Príncipe. En el lado experimental, Luis Alvarado ha coordinado con el Centro Fundación Telefónica y el Centro Cultural de España para realización de conversatorios. Respecto a la primera escena del rock peruano, se planteó su cronología y características, situándola en relación a las escenas de rock de otros países latinoamericanos en la misma época, en un ciclo organizado por Carlos Torres Rotondo, Andrés Tapia y Christian Van Lacke, en el Centro Cultural Peruano Británico.

Dentro de los estudios antropológicos propiamente dichos, se espera el texto de la investigación de campo de Shane Greene, acerca de la escena subterránea de los ochentas.

“La escena” Circuitos culturales

Podemos afirmar que durante los últimos 30 años, en el Perú han ocurrido momentos secuenciales y paralelos en los que diversas energías humanas se han auto organizado colectivamente, dedicándose a la producción artística bajo diversas lógicas. A pesar de las innegables condiciones de desigualdad imperantes en el Perú, personas provenientes de todo estrato social desarrollaron estrategias para la práctica artística en un medio hostil al arte, constituyendo diversos y heterogéneos circuitos culturales.

Luego de exhaustiva observación y análisis, caemos en cuenta que dichas estrategias se basan en la **organización para el trabajo colectivo, el uso estratégico de capital social para el manejo de ciclos productivos paralelos**, estrategias productivas propias de los andes, reinterpretadas desde las diversas lógicas y variables condiciones de acceso a redes y recursos existentes en Lima.

Las estrategias puestas en juego para poder llevar a cabo la práctica musical, articularon cadenas productivas en donde los agentes participan de variadas redes. Redes que parecen ser tan diversas como lo es la población limeña. Cada barrio de Lima está articulado de alguna manera con “la escena”, y las formas de organización que se llevan a cabo entre los agentes que en ella existen

varían y convergen en continuos e impredecibles flujos, expresados en diversos momentos.

“La escena” es una gran red de articulación de personas, bandas, colectivos y escenas específicas, orientadas en pos de la producción artística. Ha sido referida por el término émico de “la escena” a partir de un proceso de sucesión de hechos durante treinta años. Podemos encontrar cuatro grandes periodos en la historia de estos circuitos musicales: la escena subterránea de los ochentas, la escena alternativa de los noventas, el rock peruano de los dos miles y las escenas musicales alternas de la actualidad. En esta secuencia se desarrolla un fenómeno que puede ser entendido como la masificación de la escena subterránea, en la configuración de escenas musicales alternas.

La escena subterránea de los ochentas, tiene un proceso de vida que va del 83 al 92, pero puede ser integrada a una perspectiva histórica que continúa veinte años después.

Con el pasar de los años, las escenas musicales que aparecieron con bandas de distintos estilos musicales en los ochentas, se han diversificado en contenidos y expresiones durante los noventas y dos miles. Las artes emergentes de estas formas de organización, son tan diversas como los agentes en cuya interacción se producen. Resulta necesario observar cómo las posibilidades de organización para la producción se diversifican, transforman y reinterpretan ante cada momento de los diversos contextos de los que provienen los participantes.

En el proceso que podríamos describir usando el término de *masificación*, desde

el cual atestiguamos el progresivo desarrollo de efímeros sistemas configurados por cada vez más agentes en interacción, en cada barrio de Lima Metropolitana (y Perú), que han ido configurando diversos circuitos productivos, en los que se ponen en juego los recursos, espacios y energías creativas existentes en cada medio, expresadas en varias decenas de miles de agentes que constituyen diversas formas de organización, parte de ese todo complejo que es “la escena”.

Estas formas de organización colectiva resultan ser, desde un principio, formas de producción cultural, pues implican la gestión de recursos para generar servicios de difusión de bienes con contenido musical, narrativo y estético bajo prácticas y conceptos divergentes de las pautas oficiales de conducta en cada sector de la población limeña. Es decir, constituyen alternativas de vida en la ciudad, tanto para la constitución personal mediante el consumo cultural, así como para la interacción entre grupos por afinidad, que tienen en común el hecho de no estar de acuerdo con los contenidos difundidos por los medios masivos de comunicación oficial y se articulan en función a los géneros musicales cultivados y las restricciones compartidas.

Lo paradójico no es que sean voces de disconformidad uniformemente orientada, si no que al compartir condiciones de restricción, se expresan de manera conjunta y paralela, teniendo como punto en común ser manifestaciones culturales divergentes en distintos sentidos y en diversos grados, de las pautas sociales oficiales y entre ellos mismos. Son formas que difícilmente encuentran cabida en los medios oficiales de comunicación masiva y que no se identifican con las formas de representación de la cotidianidad y de la historia que estos difunden.

Las conductas de las personas, así como las dinámicas de bandas, colectivos y escenas por cada género, dentro de las escenas musicales alternas. Tienen distintos orígenes, motivaciones y maneras de expresarse. Participar de los circuitos musicales paralelos a los medios masivos de comunicación oficial, es una estrategia productiva y comunicativa, que se puede asumir por convicción, por necesidad o por contingencia. Es decir, porque se asume su importancia como instrumento de construcción política y estética y/o porque es la manera en la que se logra producir en el contexto local y/o porque no hay otra alternativa, a menos que se cuente con el acceso a recursos y redes para acceder a los medios masivos de comunicación oficial, lo cual no excluye que ambos grandes sistemas tengan varios vasos comunicantes.

Al reflejar la diversidad social y cultural de las personas que participan de ella, “la escena” reproduce en conductas cotidianas y procesos históricos, varias dinámicas de existencia y lógicas de interacción de distintos sectores de la sociedad peruana, mientras la existencia de esta diversidad de formas de organización abocadas a la práctica artística genera propiedades emergentes que en su conjunto resultan alterando las formas preexistentes de producción cultural en el medio urbano limeño.

Hemos de recordar que “La escena” es una red de relaciones dedicada a la producción artística con alto índice de heterogeneidad. Cada una de las personas que componen la red posee sus propias interpretaciones acerca de su significado y características; abstracciones, conceptos y sentimientos que están en continua reinterpretación a través de las experiencias personales y colectivas de cada participante.

1. La historia de “la escena” está lógicamente determinada por la variedad de contextos socioculturales en las que se desarrolla, es decir, en las diversas dinámicas sociales imperantes en cada momento histórico.
2. En tanto los agentes en interacción mantengan ciertas lógicas de relación por ciertos periodos de tiempo, se forman momentos, estados de la organización, que nos permiten evidenciar una secuencia de desarrollo de “la escena”
3. Dado que la vida de la escena se configura en la multitud de experiencias de cada persona que forma parte de ella, debemos recordar que “la escena” se expresa en las diversas de actividades humanas involucradas, tanto en eventos extra ordinarios como en situaciones cotidianas.

¿Qué entendemos por “la masificación de la escena subterránea”?

En esta oportunidad empleamos el concepto de masificación para expresar la diversidad de procesos a través de los cuales en «la escena» hay cada vez, **mayor cantidad de propuestas musicales**, que son articuladas en **distintos circuitos interdependientes**, y cómo dichas propuestas, tanto en su conjunto como independientemente, **acceden cada vez a mayores audiencias** a partir de la difusión de sus músicas mediante **la realización de discos, videos y conciertos**.

El acceso a tecnologías de reproducción de bajo costo, primero el casete y luego los discos compactos, tanto en quemado doméstico como prensado industrial, permitió el estímulo al consumo de diversos lenguajes musicales globales y brindó la posibilidad de registro de las experiencias de reinterpretación de estos códigos estéticos, generando nuevos circuitos de producción musical

y distribución fonográfica a nivel local. A su vez, la llegada de internet y la circulación de fonogramas, videos, imagen y texto en ella, han potenciado las vías de comunicación ya existente de manera insospechada. Cada paso de esa evolución en la relación entre tecnología y sociedad, se dio en un contexto de acceso diferenciado a los medios de producción y comunicación, los cuales priorizan el sentido de música como entretenimiento.

En ese sentido los circuitos musicales alternos, se presentan como forma de respuesta, como reinterpretación y alternativa a las formas y contenidos difundidos prioritariamente por los medios masivos de comunicación oficial. Lejos de la pasiva aceptación de los discursos y estilos de vida fomentados oficialmente, se construyen efímeros medios de comunicación autogestionarios e independientes que, al funcionar como vía de catarsis ante las diversas desigualdades sociales, culturales, políticas y económicas por las que pasan los distintos sectores de la sociedad peruana, resulta articulando poblaciones de disímiles orígenes.

Podemos afirmar que en la experiencia organizativa de la escena subterránea, se plantean nuevas posibilidades de creación de contenidos, gracias a ciertas estrategias de organización para la producción. En el contexto de violencia política la escena subterránea visibilizaba los temas que no eran tratados por la prensa oficial de manera objetiva, con recursos musicales basados en estéticas de lo precario, desarrollados como una interpretación local de géneros globales, como el punk, hardcore, post punk, la fusión, etc. Lógicamente fue desprestigiada por los medios masivos de comunicación oficial. En esa época se desarrollaron diversos circuitos sucesiva y paralelamente, que explícitamente subvirtieron las lógicas de distribución del mercado oficial mediante la copia de casetes, que

posibilitó la realización de *maquetas*, es decir fonogramas de bajo costo.

Posteriormente, con el fomento al consumo de lenguajes musicales globales mediante los canales musicales de televisión por cable, los medios locales buscaron en los circuitos musicales existentes, propuestas que pudieran ser susceptibles al mismo proceso de difusión masiva que el grunge y la música alternativa de los noventas. Se articulan nuevos circuitos, con reconocida continuidad con la etapa anterior, hasta el punto que se sigue refiriendo a esta escena como “subterránea” a pesar de no corresponder en formas, contenidos y contexto. En el contexto de restricción de las libertades civiles y progresivo desprestigio de la dictadura de Fujimori, las grandes instituciones de defensa de los Derechos Humanos, emplean la capacidad de convocatoria de algunas de las bandas para difundir sus contenidos. En ese proceso se evidencia la posibilidad de hacer festivales masivos de bandas “no conocidas”.

Durante el gobierno de transición de Valentín Paniagua y los dos primeros años del gobierno de Alejandro Toledo, se brindan canales de difusión a comunicadores radiales y televisivos que deciden difundir a “bandas locales”, visibilizando a nivel nacional a los circuitos musicales que no eran transmitidos previamente en radio o televisión. A su vez, los años previos fomentaron demanda de recursos técnicos, que permitieron optimizar la calidad de los productos sonoros y audiovisuales, con lo que las bandas limeñas logran colocar sus videos en rotación de canales musicales de televisión por cable.

En ese proceso se da paralelamente la configuración y diversificación, de diversos circuitos por afinidad u antagonismo musical, existentes desde la escena

subterránea de los ochentas mientras por otro lado se afirma la realización de festivales masivos de fines de semana, ya sin el contenido político que tuvieron durante la década pasada.

De esta manera se estimula un proceso de masificación en el cual se accede a mayores audiencias y se diversifican las propuestas musicales. Pero a su vez **en la masificación, se diluye la significación**. En la cada vez más veloz distribución de información, los procesos de reinterpretación implican constructos cada vez más complejos y específicos, apareciendo diversidad de circuitos y posibilidades de constitución personal y relación colectiva en dichos circuitos, como medio de consumo cultural e interacción social.

Si entre los noventas y principios de los dos mil, aconteció una sucesión de correlatos locales de procesos globales, que llevaron al estímulo para la creación, difusión y consumo de diversos géneros musicales (grunge-rock latino-new metal-punk melódico-emo) así como el desarrollo de circuitos paralelos, más pequeños y menos visibles (hardcore, noise, industrial, progresivo, experimental, electrónico, reggae, ska y un largo etcétera); durante la segunda mitad de la primera década del siglo, con el impulso de los nuevos medios tecnológicos y los usos que hacemos de ellos, se da el fortalecimiento y afirmación de los circuitos configurados por los cultores de cada género musical, configurando nuevas experiencias organizativas, nuevas escenas.

En ese sentido la organización de fiestas y conciertos, así como la proliferación de *sellos independientes* da cuenta de cómo se está replanteando la posición de estos circuitos de producción cultural como agentes activos en la constitución de la producción artística peruana. Se plantea el cuestionamiento

en cómo las experiencias organizativas de los últimos treinta años contribuyen a la profesionalización de la labor musical, o en todo caso como la autogestión podría dar paso a la sostenibilidad y eventualmente a la rentabilidad, permitiendo la difusión de contenidos a cada vez mayor escala, sin por ello simplificar la calidad u omitir contenidos críticos y testimoniales. De esa manera se han ido construyendo y fortaleciendo escenas musicales alternas, vigentes actualmente en el Perú.

Una periodización de “la escena”.

Si observamos el desarrollo de los diferentes momentos de “la escena” como sistemas organizativos, vemos que toda forma de vida tiene un ciclo vital y la historia de nuestros circuitos musicales también puede observarse como tal.

En el caso de la escena subterránea de los ochentas observamos que desarrolla un propio ciclo vital de 1983 a 1992, que se da en paralelo a ciertas etapas del proceso de violencia política en el Perú.

1983 – 1984 Articulación – Personas de diversos orígenes culturales agrupadas en bandas con narrativas de disconformidad ante los medios masivos oficiales de comunicación y con estética de lo precario propia, comienzan a desarrollar diversas estrategias colectivas para producir artes. Sendero Luminoso actúa en el departamento de Ayacucho. El Estado envía a las Fuerzas armadas y declara estado de emergencia.

1985- 1986 Aceleración- Primer apogeo – Se editan y lanzan las maquetas Primera Dosis y Volumen 1. Más adelante se lanza el LP de Leusemia.

Se realiza el festival Rock en Río Rimac. La Nave de los Prófugos edita la maqueta Vol 2 llamada "la maqueta de los 13 grupos". Inicios del hardcore. Inesperado éxito de ventas del lp de una banda subterránea. Impulso a la creación de nuevas bandas. Aparición de pintas de las bandas en paredes de diversos barrios. Inicio del gobierno de Alan García. Matanza de los penales.

1987-1988 Diversificación – Se da el Concurso de Rock no Profesional de la revista Esquina. Filmación del video documental grito subterráneo. Fundación de la Jato Hardcore. Se da la visibilización mediática del fenómeno desde la prensa amarillista. Aparición de gran cantidad de propuestas de síntesis musicales diferentes. Hardcore, crossover, fusión, post punk, rock and roll, rock progresivo, etc. Intensificación del proceso de violencia política en Ayacucho, avance hacia sierra y selva central. Crisis económica en Lima. Intervención militar de las universidades.

1989 – 1990 Polarización de la diversidad. Conciertos entre el hueco y la jato hardcore. Inicio e impulso del noise, anarkopunk, etc. Mayor nivel de muertos en el proceso de Violencia política en ámbitos rurales. Campaña electoral. Victoria electoral de Alberto Fujimori ante Mario Vargas Llosa. Intensificación de metodología de secuestros, desapariciones y ejecuciones de estudiantes universitarios (sobre todo provincianos) por parte del Estado.

1991-1992 Fragmentación. Separación de bandas referentes Eutanasia y G3, interrupción de grabaciones y conciertos. Levas constantes. Intensificación de la violencia política en la ciudad, mayor cantidad de atentados en ámbitos urbanos. Golpe de Estado y Captura de Abimael Guzmán.

Luego se da un proceso de transición, que funciona como una instancia de articulación en la cual antiguas bandas vuelven a encontrarse, vuelven a ensayar y se relacionan con quienes están haciendo música aún y quienes empiezan a hacer música.

1993-1994 Articulación -Los Mojarras en Los de Arriba y los de Abajo. El inicio de la tv por cable. Regreso de Leusemia (diciembre 94). Fortalecimiento de circuitos periféricos, donde no llegaba la policía se seguía haciendo música. Proselitismo fujimorista. Campaña por la reelección.

1995 – 1996 Visibilización de las bandas de origen subterráneo, como alternativas. Festival Agustirock transmitido por televisión(asistencia de 10 mil personas). Mercantilización de la muerte de Kurt Cobain. Aparición de sellos Eureka y Navaja que fichan a bandas independientes. Programas de rock internacional y peruano en 33uhf. Visita de artistas del rock latino alternativo. Público y músicos de la escena, “infiltrados” en medios de comunicación oficial comunican otros contenidos, sobre todo desde prensa escrita. Sincronía de correlatos locales de procesos globales. Apertura económica peruana y destrucción de las organizaciones de derechos laborales.

1997 – 1998 Aceleración Niño Malo (8mil) 50D98 (4mil) Concierto por el NO (3mil) Impulso prioritario del new metal desde MTV. Fundación de El Averno. Debate sobre el rock subterráneo en programa de Laura Bozzo. Impulso de circuitos paralelos como el del colectivo experimental Crisálida Sónica entre otros. La masividad evidente en grandes festivales. Uso del rock alternativo como medio de concientización por agencias de DDHH. Cuestionamiento

público ¿subte o pacharaco?. Fortalecimiento de bandas de diversos géneros en escenas paralelas. Cuestionamiento público del gobierno de Fujimori como una dictadura. Afirmación de la prensa basura. Búsqueda de la re elección.

1999- 2000 Cambio de estructura. Separación de G3, impulso del prioritario punk hardcore melódico. Coexistencia de bandas y públicos de diversos orígenes socioculturales. Ante presencia en prensa, capacidad de convocatoria y diversificación de artistas y audiencias, es imposible volver a llamarla “subterránea”. Campaña electoral. Marcha de los 4 suyos.

2001 – 2002 Aceleración. Impulso de TDV, fábrica de discos compactos en el Perú. Cambio de la programación en radio y televisión nacional. Apertura al rock peruano en medios a nivel nacional en señal abierta. Renuncia de Fujimori. Gobierno de transición de Valentín Paniagua.

2002 – 2003 Apogeo. Realización de festivales masivos de fin de semana. Radio nacional sale a la calle (12mil, dos veces). Las Komunas (lee aquí la investigación de Diego Benavente) Afirmación del Anarkopunk como alternativa subterránea. Protesta organizada por el movimiento Rock es Cultura, ante el cambio de programación. Competencia entre TDV y Lazer Disc, genera bajos precios y mayor cantidad de producciones musicales. Cambio de condiciones de producción y acceso a recursos. Difusión de la noción de Persona/ Personaje, representación pública de los artistas como “estrellas”. Gobierno de Toledo.

2004 – 2005 Polarización entre los dos extremos de ¿Quién puede (o no) pagar por hacer un festival? Saturación de oferta, siempre las mismas bandas

grandes en el formato festival. El boom del Emo. Cambio de programación y cierre definitivo de programas de rock peruano en tv y radio. Difusión masiva de la balada andina.

2006 – 2007 Fragmentación. Las bandas se organizan y sobreviven lo mejor posible en pequeños espacios, como el Bar de Bernabé. Nuevo impulso del hardcore y aparición de varias bandas ska. Impulso de portales informativos en internet especializados en música. Se diversifican propuestas musicales en circuitos paralelos. Se desdibujan los límites entre comercial y no comercial (Dolores Delirio comparte manager con Tula Rodríguez). “Descubrimiento” de la cumbia amazónica por los sectores hegemónicos. Segundo gobierno de Alan García. Terremoto en Ica. Corrupción aprista evidente. Difusión masiva del reggaetón.

2008 – 2009 Fortalecimiento de las escenas musicales alternas de distintos lenguajes musicales. El inicio de los conciertos internacionales a pequeña, mediana y gran escala. La era de las Fiestas en Casas impulsa nuevas estrategias de producción (las bandas invierten en todo y ganan todo lo que pueden). Empresas apuestan por usar bandas locales como parte de su imagen (Radio Jean, Bembo y KR) La fábrica argentina de discos compactos, ya con sede en Perú, Lazer Disc compra la fábrica local TDV, precios de fabricación de discos se disparan. Se da la llegada de las redes sociales digitales. Difusión prioritaria de cumbia norteña y Baretó. Matanza de Bagua. Intensificación de conflictos sociales en las provincias del Perú.

2010 – 2011 Diversificación, cada vez más propuestas musicales de todos los géneros posibles. Impulso de las ferias de sellos independientes.

Impulso de Festivales en espacio público. Conciertos-Fiestas producidos independientemente. “Infiltrados” de la escena en gestión pública. Se da el cuestionamiento ¿La profesionalización de la autogestión? Transición en el poder. Elección de Susana Villarán como alcaldesa de Lima y de Ollanta Humala como presidente del Perú.

Pregunta: ¿Se acerca un nuevo cambio organizativo?

Saliendo de la dictadura militar

La Escena Subterránea Limeña se originó a principios de la década del ochenta, a partir de la articulación de diversos colectivos humanos abocados a la práctica artística en momentos en los que el Perú salía de una dictadura militar, la cual, a pesar de brindar aportes al **derecho ciudadano al arte**, tal como lo hizo con la creación de Perú Negro o el Conjunto Nacional de Folclore, sí dejó de priorizar distintas formas artísticas que fueran identificadas como pro norteamericanas. Por otra parte, la fuerte competencia entre bandas, no les permitía articularse entre sí. Por lógica consecuencia, *la floreciente escena rockera peruana, que se desarrolló entre 1963 y 1975, se fue desarticulando*¹. Mientras tanto, se cimentaban en la población dos fundamentales prejuicios: que ninguna banda peruana sería tan buena como sus pares extranjeros y que no

1. Si bien la vigorosa escena rockera peruana de los 60's, ha sido investigada en detalle por el escritor Carlos Torres Rotondo, en el texto “Demoler” y por el fanzine Sótano Beat, quienes lanzaron su libro compilatorio “Días Felices” merece de reflexión y cuestionamiento. A partir de observar la ubicación del Perú en las cadenas productivas durante el desarrollo del capitalismo podemos especular lógicamente por sus formas de expresión con lenguajes originados en este: En un país, que se ubica desde la revolución industrial textil inglesa (exportación de lana ovina desde el puerto de Arequipa) hasta la fecha (conflictos por recursos naturales en la Amazonía) como productor de materias primas y mano de obra, lo que la ubica en la base de los sistemas capitalistas, tiene sentido que su población aprenda a expresarse en lenguajes musicales difundidos por sus medios de comunicación, articulados, en variados grados y diversas lógicas, con las cadenas de explotación global existentes en cada época.

se podía cantar rock en castellano. Algunos de los artistas participantes de ese momento de la música popular peruana urbana, como Los Saicos y Los Yorks, serían sindicados más adelante como precursores de las sonoridades del *punk* y el *garage*, así como Los Belking's son considerados dentro de las tres mejores bandas de surf rock instrumental de todos los tiempos.

A finales del gobierno de Morales Bermúdez, la información acerca de propuestas artísticas a nivel global, despertaba la inquietud de personas en diversos sectores socioeconómicos y orígenes culturales.

Se señala la existencia de circuitos de covers en los bares y pubs del centro histórico de Lima, así como la existencia de “punks de postal” con fiestas en el distrito hegemónico de Miraflores. Estos lenguajes foráneos, si bien tenían contenidos críticos o eran asociados a la conducta “rebelde”, eran transmitidos desde medios masivos de comunicación oficial. La reacción en el contexto local no fue pasiva, permitiendo una primera instancia de articulación de propuestas musicales a partir de afinidades musicales de lenguajes foráneos, que se iban haciendo propios.

Antes que asegurarse el acceso a estas músicas a través del registro fonográfico, los jóvenes peruanos, se informaban de la existencia de ciertos artistas a través de publicaciones impresas. Un fanzine llamado *La Hojita Eléctrica* realizada por Carlos Troncoso, del colectivo NN², fue uno de los primeros medios en cuestionar la ausencia de bandas que hicieran rock en español, cuestionamiento

2. El colectivo NN fue fundado a partir de la reunión de los colectivos de artes plásticas Huayco y Bestiario. Se bautizan bajo el rótulo con el cual la policía clasifica a los desaparecidos. Asumen la serigrafía, la fotocopia, la arquitectura efímera, las instalaciones así como diversos experimentos de fotografía y video, como vía de expresión y protesta ante las condiciones de violencia en tiempos de guerra interna.

que rondaba en el ambiente.

“La escena subterránea” Articulación-Aceleración (1983 - 1986)

La primera articulación de colectivos para la práctica artística crítica no fue en absoluto un movimiento organizado conscientemente, resultó más bien que, ante las condiciones adversas para el arte (y otras expresiones de vida que divergieran de los discursos oficiales) la vida en la ciudad comenzó a focalizar en un primer momento a las distintas personas y colectivos dedicados a diversas prácticas artísticas: instalación, pintura, escultura, arquitectura, teatro, danza, poesía, comic, video, ropa y música. Todas con distintos exponentes, cada uno con su muy particular perspectiva, compartiendo distintas formas de descontento y desacuerdo con las condiciones materiales de existencia imperantes y sus correspondientes formas ideológicas.

La articulación de estas personas y colectivos se daba tanto en la vida cotidiana como extraordinariamente. Además de desarrollarse cotidianamente como grupos de pares vinculados por sus condiciones de vida, la afinidad hacia ciertos estilos musicales y variedad de discursos, el evento por antonomasia era el concierto. Aunque puede parecer necesario preguntarnos si se puede marcar una diferencia entre los *conciertos coorganizados*, en el que se toma un espacio (garaje, cuarto, sala, casa, quinta, jirón, calle, avenida, parque, plaza, teatro, cine, construcción abandonada, tienda, almacén, bar, discoteca, mercado, campo ferial, local comunal, estadio, etc) y los *eventos sociales intervenidos*, en donde las lógicas son distintas, gradualmente acordes a los órdenes sociopolíticos y morales establecidos, pero donde se interviene compartiendo

la propuesta artística propia, de una manera progresivamente disruptiva (fiesta familiar, pollada, mitin político, kermesse escolar, concierto municipal, concierto y/o ensayos de una banda explícitamente comercial, celebraciones religiosas, etc)

En tanto la ciudad de Lima fuera capital del Virreynato del Perú, así como capital de la República, la lógica de funcionamiento centralista no deja de ser intensa. Históricamente se han configurado dinámicas de delimitación práctica e imaginaria de la ciudad, entre un centro, que no es el cercado de Lima, sino más bien los distritos en los que viven los sectores socioeconómicos pudientes y gobernantes.

Así aparece un triángulo determinado por los distritos donde están las universidades en los que estas poblaciones tienden a estudiar y reproducir las mismas relaciones que los sitúan como gobernantes, de La Molina a San Miguel y del borde de la costa al Centro Histórico.

Tan marcados pueden ser estos límites, que existen personas que consideran que Lima es sólo eso, e incluso temen el salir de su hábitat urbano y dirigirse al cercado de Lima. Fuera de este triángulo existen los distritos tradicionales limeños, que fueron creados y desarrollados como los espacios en los que habitarían los obreros, como Barrios Altos o La Victoria, o donde aparecerían las zonas industriales, como Breña. Se configuran imaginarios con dos centros geográficos: el triángulo de las poblaciones hegemónicas y el centro histórico y sus alrededores pobres.

Al exterior de estos espacios, centro hegemónico-económico y centro popular-

administrativo, aparecerían, producto de las oleadas migratorias iniciadas con la Reforma Agraria de 1969, e intensificadas con el inicio y recrudecimiento de la guerra interna, los llamados «conos», en un principio cinturones de pobreza, en la mayoría de los casos invadidos en un proceso de tomas de tierras llamadas *invasiones*, que paulatinamente fueron legalizándose y adquiriendo precarios servicios públicos llamándose *pueblos jóvenes* y que actualmente se vienen desarrollando como distritos de fluidas dinámicas comerciales, hasta el punto que consideramos que ya no es viable excluirlos del imaginario de ciudad, llamándolos “conos”, al ser éstos parte esencial de la Lima real, o lo que se comienza a llamar como la gran Lima.

Una de las características fundamentales de “la escena” es que ella articula la vida en la ciudad. **La escena subterránea fue en sus inicios una de las pocas manifestaciones culturales en las que la ciudad permitió la existencia de migrantes y capitalinos de todo origen, como parte de una misma comunidad imaginada.** Tal como evidencian la diversidad de espacios y eventos tomados e intervenidos por los artistas de la escena, esta abarcaba toda la ciudad. Los primeros grupos musicales surgían identificados por barrios: Mirones Bajos, Barrios Altos, Comas, Independencia, Villa María del Triunfo, Carabayllo, Villa el Salvador, Ate Vitarte, Ancón, Matucana, El Rimac, San Juan de Lurigancho, Lurín, Breña, Cercado de Lima, La Victoria, Miraflores, San Isidro, Barranco, Surco, etc. La existencia de conciertos en estos distritos era atestiguada por la creciente cantidad de pintas en las paredes con los nombres de las bandas. Aún antes de escucharlos, se podía saber que estaban ahí, en cada barrio.

Dinámicas de organización

La focalización de energías de estas personas y colectivos, se daba a partir del movimiento de los interesados a través de la ciudad, para buscar el lugar y el evento en el cual se realizara la intervención artística, mayoritariamente los conciertos. Músicos y amigos escuchas, se trasladaban con los medios a los que pudieran acceder, desde su lugar de residencia al lugar donde se realizaría la actividad en cuestión; en muchas ocasiones para participar de ella, al margen de estar programados o no, al margen de poseer los recursos necesarios para su realización o no. Así, cualquiera fuera el caso se aplicaba la estrategia de que si había solamente una o dos bandas programadas por media hora cada una, tocaban alrededor de diez bandas en el mismo tiempo, tocando pocas canciones cada una.

Así también, al no tener equipos adecuados para la práctica de música eléctrica, se tocaba con instrumentos en cualquier condición: baterías sin platillos, tarola, bombo y asiento, equipos que literalmente se caían a pedazos (o cuyos operarios no concebían como manejar sus equipos con una banda eléctrica). Por eso era constante que se diera el caso de que varias agrupaciones tocaran con los mismos instrumentos. De igual manera, al no haber formación académica en música popular, los que tocaban, solían hacerlo en diversas bandas. Así como se prestaban instrumentos, también compartían instrumentistas.

La difusión de música se realizaba mediante maquetas, que eran copias en *cassetes* de los vinilos a los que alguna persona podría haber accedido mediante edición peruana, por correo o viaje de algún familiar. En un principio este

proceso de piratería se realizaba sin fines de lucro y con fines de difusión, para paulatinamente aparecer como una opción de generar ingresos. Así también hubo personas que atesoraron celosamente sus colecciones musicales. Las primeras maquetas de bandas peruanas fueron las de *Narcosis*, el Volumen 1 compilatorio de *Leusemia*, *Autopsia*, *Guerrilla Urbana* y *Zcueta Cerrada*; y más adelante el Volumen 2, conocido como la maqueta de los trece grupos³ evidencia de la diversidad de propuestas emergentes..

La difusión de este material se realizaría en los conciertos, de mano en mano, y en algunos pequeños puestos en universidades y calles, entre los que destaca *La Nave de los Prófugos*⁴, en las escaleras de la universidad Federico Villa Real.

A pesar de su carácter “subterráneo” en tanto forma de crítica constante a los valores difundidos oficialmente y contradichos en la práctica por quienes los difunden, así como el abierto carácter de disconformidad con las narrativas acerca de la cotidianidad y de la historia difundidos por los medios masivos de comunicación oficial, el potencial de comercialización de estas formas de producción artística fue rápidamente utilizado por disqueras y medios.

Luego del éxito inicial del vinilo del grupo *Leusemia*, que vendió cinco mil copias sin que la empresa discográfica tuviera muy claro cómo sucedió, algunos

3. Bandas participantes de *Volumen 2 La maqueta* de los trece grupos: Frente Negro, Eructo Maldonado, Éxodo, Conflicto Social, Sociedad Anónima, Radicales, Sociedad de Mierda, Flema, Delirios Crónicos, Eutanasia, Indeseables, Excomulgados y Pánico.

4. La Nave de los Prófugos: puesto itinerante de venta de maquetas, revistas, *fanzines* propiedad de Francisco Vicente «Paco de a luka», funcionó como espacio de articulación y de difusión de información. Al ser uno de los pocos lugares donde se encontraba material de artistas locales subterráneos y bandas extranjeras reconocidas como parte del «punk», congregaba a artistas y audiencia de todo estrato social. Para algunas personas, este puesto fue el lugar de donde surgió «la escena subterránea».

programas televisivos, así como la prensa escrita, intentaron satanizar estos procesos como un “sin sentido de jóvenes de mal vivir”; paradójicamente esta difusión lo que hizo fue llevar más público a “la escena”. En tanto ésta mantenía constante el planteamiento de que “cualquiera puede tocar”, la llegada de nuevas audiencias llevaría a la constitución de muchas nuevas agrupaciones musicales. Paralelamente, la carencia de espacios e infraestructura para la práctica artística, llevaría a una organización autogestionaria y colectiva, tanto por coyuntura como por convicción en tanto los discursos de «hazlo tú mismo» se difundían con fuerza, y ante las carencias locales, tampoco quedaba otra opción.

El hecho fue que afirmarse como subterráneo podía ser el tomar una posición crítica ante todo autoritarismo, propugnando la idea de cada persona como sujeto creativo libre, tal vez uno de los elementos más anarquista y constante en los casi treinta años de desarrollo de «la escena».

Espejo de la violencia. Diversificación-Polarización (1987-1992)

Los migrantes de primera, segunda y tercera generación, ubicados en la periferia de Lima, tendrían como constante la violencia de Sendero Luminoso⁵ y

5. *Sendero Luminoso* y El Estado Peruano. Tanto el Partido Comunista del Perú, por el *Sendero Luminoso* de José Carlos Mariátegui, como el Estado Peruano desarrollaron estrategias militares que atentaron contra la población que ambos bandos proclamaban defender. En el caso de Sendero Luminoso, el dogmatismo extremo y un fuerte sesgo evolucionista, llevó a la exterminación de comunidades campesinas, así como a la instauración de campos de concentración de indígenas amazónicos. En el caso del Estado Peruano, la desaparición forzada de personas y colectivos enteros fue aplicada cotidianamente; hemos podido constatar en la investigación «Violencia Política en el Cancionero Popular. El caso Flor de Retama» que se emplearon rasgos culturales andinos -como el escuchar determinados huaynos- como forma de identificación de potenciales terroristas. La *Comisión de la Verdad* y la *Reconciliación* señala más de 69.000 muertos, al final de este proceso. Los recientes descubrimientos de fosas comunes y la posterior desaparición de algunos de los jóvenes arqueólogos ayacuchanos que las investigaban, señalan que encontrar “la verdad” de dichos años, aún es una búsqueda en proceso; y que pensar en “reconciliación” es aún muy difícil.

del Estado, tanto en sus lugares de origen como en los nuevos focos urbanos en los que se asentarían.

A medida que la guerra interna entre Sendero Luminoso y El Estado Peruano avanzaba en las provincias, la mayoría de la población capitalina observaba estos procesos como ajenos, como “problemas de los serranos en su puna”. Sin embargo, en los espacios en los que la movida subterránea existía, narrar acerca de muertes y desaparecidos en provincias como Ayacucho, serían asunto constante.

No se tiene claro realmente qué fue primero, si la incursión de *Sendero Luminoso* tratando de encontrar adeptos entre estos jóvenes artistas disconformes, o la incursión de la policía y el ejército buscando en los conciertos a los potenciales adeptos a Sendero Luminoso en estos lugares de difusión de contenidos críticos.

Pero el hecho objetivo es que ambas fuerzas incursionaron en los conciertos. En el caso de *Sendero Luminoso* se dio en un principio mediante propaganda escrita, para luego pasar a intervenir los escenarios interrumpiendo las presentaciones de distintas agrupaciones, al margen de que éstas estuvieran de acuerdo con sus propuestas. Por parte del Estado, la incursión en “la escena” se basó en el trabajo policial con infiltrados y soplones, tal como en otras formas de organización popular, para paulatinamente realizar requisas y levas a las salidas de los conciertos, deteniendo y encarcelando a los indocumentados, incluso desapareciendo a los que parecieran o probaran ser potenciales terroristas.

Los jóvenes peruanos se encontraban en una evidente crisis. Los discursos

propios del *punk* inglés como el “No Futuro” no podían calar más profundo, cuando efectivamente el futuro era incierto. La constante y efectiva represión estatal, así como los constantes atentados terroristas, llevaron a polarizar las posiciones. Si las primeras bandas de la escena trabajaban conjuntamente, las contradicciones se fueron haciendo progresivamente evidentes, y ante las condiciones de desigualdad socioeconómicas imperantes en la sociedad peruana, parte de las posiciones al interior de la escena, replicaron elementos del conflicto que vivía toda la sociedad. Se inicia una división al sindicarse a los jóvenes de distritos hegemónicos como *pitupunks*⁶, término que se refiere a muchas personas, pero ninguna adscribe. En oposición se desarrollaron bandas con una identidad de *misio punks*, enarbolando sus condiciones de marginalidad como un aval de su producción artística.

La violencia lírica y física para con los miembros de bandas subterráneas que aparentaban signos de riqueza, como llegar en auto a los conciertos, tener instrumentos o simplemente tener el pelo o la piel de color claro, llevó a que parte de ellos, al descubrir el *hardcore* norteamericano, se agrupara con otras bandas y formara lo que sería el movimiento *hardcore* local. Desde una casa tomada en Barranco, liderados por la banda G3, se ofrecieron conciertos con una regularidad casi semanal durante dos años, articulando a personas dedicadas a cultivar las sonoridades, discursos y estilos de vida, propias del género.

6. Pitupunks y Misiopunks. «...Sus canciones son para otras voces. Devuelvan el PUNK. El PUNK es de las calles con muladares, de los barrios y sus sucias paredes pintarrajeadas, de las ratas y sus desagües, de los hogares incómodos y pequeños, de los jodidos por la policía. El verdadero PUNK es de los ladrones por necesidad, de las prostitutas inocentes, de los niños abandonados y hambrientos, de los desempleados, del obrero. El PUNK es de los marginados, de los explotados, NO de los explotadores». Manifiesto del *fanzine* «Kólera» (septiembre 1985) obra de Pedro «Tóxico», integrante de la banda Sociedad de Mierda, quien definía de esta manera quienes serían «los verdaderos» *punks*. La crítica acerca de quiénes son los que puede estar en pro de los pobres y de la transformación de las condiciones materiales de existencia, sigue en debate.

Paralelamente se daría el desarrollo de un sector *dark* de la escena, que cultivaba las sonoridades conocidas como post punk, y que además de realizar conciertos, pudo llegar a focalizarse en locales a modo de discotecas, como fue la *No Helden* y posteriormente *La Nueva Helden*, locales en el centro de Lima al cual acudían personas de todo sector de la escena, puesto que era el único lugar donde podrían encontrar sus músicas predilectas e incluso poder bailarlas. Si bien bandas como Voz Propia o Lima 13, fueron sindicadas como las más influyentes bandas *dark* de la ciudad, era común que las bandas y personas cultoras de esos estilos musicales y estilos de vida, participaran de conciertos con bandas de otras vertientes musicales. Paulatinamente, a medida que el sector *dark* fue creciendo aparecieron volantes, mensajes y posiciones de conducta cotidiana en las que se proponía la violencia contra los *darks*, en tanto algunos asociaban con debilidad sus discursos de oscuridad, depresión y sensibilidad, además de los elementos de androginia lúdica en la constitución de sus referentes estéticos-corporales. Fenómeno que parece similar al actual desarrollo del *emo* en distintos países.

Como podemos apreciar “la escena” en tanto fenómeno de articulación de diversidad vital urbana, llevó a reproducir varios de los prejuicios *sexuales*, *raciales* y *sociales* que pautan la interacción de las sociedades mayores de las que esta forma parte.

En esos momentos, ante el inicio de la masificación de lo subterráneo, y por influencia de otros medios de información externos a esos procesos de difusión masiva, se comienzan a desarrollar las reinterpretaciones locales de lo

*anarkopunk*⁷ y del movimiento *skinhead*⁸. Estas reinterpretaciones no tenían una vinculación directa entre sí, ni con las bandas que se iban masificando, pero aún compartiendo espacios ante la carencia de estos en nuestra ciudad, llegando a tener la máxima conexión con sus pares de otros lugares del orbe, con bandas de distintos países siempre en movimiento, y acceso a otro material sonoro.

Asimismo, se inició una fuerte tradición de grabaciones independientes que acentuaban la ya existente estética de lo precario, donde se realizaban registros musicales en condiciones precarias extremas, incluso basándose en la captura saturada de instrumentos analógicos, para ejecutar el *noise*⁹ más extremo posible, afirmando una forma de representación de la violencia cotidiana, reforzada por el vehemente alarido de letras de protesta, denuncia y destrucción. Un claro ejemplo de este trabajo son las maquetas de *Atrofia Cerebral*, recientemente reeditadas por los integrantes de la banda que continuaría dicha tradición, *Dios Hastío*.

7. Anarkopunk: grupos combativos dentro del movimiento punk, que promueven el anarquismo por medio de manifestaciones artísticas, sus textos y su propuesta estética de subversión del cuerpo. Musicalmente se insertan en lo conocido como «vieja escuela» del punk, en la que el sonido está directamente influenciado por el género «street-punk» -punk callejero- británico. Sus propuestas se suelen socializar a través de producciones independientes, tal como se señala más adelante, son de los colectivos más articulados a nivel global.

8. Skinhead: en inglés «cabezas rapadas». Subcultura juvenil que apareció como reacción de clase obrera a la contra-cultura hippie y contra su propia marginación social. Se identifican por una estética y actitud agresiva «ruda», y se asocian a movimientos musicales que abarcan géneros de la música negra: el ska, el rocksteady, el bluebeat, el reggae y el punk rock, caracterizado por un sonido de guitarra fuerte y propulsor básico, abrasivo, con letras nihilistas. Es fundamental distinguir a los skinheads, clase trabajadora en principio inglesa, de los boneheads, neonazis. Ambos grupos se encuentran en mutuo enfrentamiento. Para mayores referencias recomendamos el documental “Skinhead Attitude”. SCHWIEZER Daniel, Op.Cit.

9. Noise (ruido en inglés): es un género musical compuesto por elementos musicales no tradicionales (silbidos, grabaciones manipuladas —como scratch de vinilos—, ruidos de máquinas, retornos de varios tipos, elementos vocales no musicales), y aparentemente carece de elementos de la estructura musical como armonía y ritmo. Generalmente se distingue entre el noise y el noise rock, el cual tiende a incorporar elementos algo más accesibles del rock (en particular del punk y el metal) a las calidades abrasivas del género.

Dentro de la diversidad de estilos musicales e interpretaciones personales que se podían encontrar bajo el rótulo genérico de “la escena” era constante en diversos eventos la presencia de agrupaciones que buscaban la síntesis de las varias sonoridades foráneas a las que se tenía acceso, con géneros populares tradicionales peruanos. Además de los discursos explícitamente críticos, el ejecutar sonoridades de origen indígena andino los hacía parecer como aún más sospechosos ante las «fuerzas del orden». En algunos casos se comprobó que las razones eran justificadas.

Así, la segunda mitad de los ochentas se vio marcada por la intensificación de la violencia en el conflicto interno, dándose el mayor índice de muertos dentro del proceso; la represión del estado fue aumentando paulatinamente, así como las condiciones de desigualdad y crisis económica. Varias de las posibilidades de grabación que podrían haber tenido las nuevas agrupaciones musicales se fueron esfumando mientras subía el precio de la canasta familiar.

Ante la represión del Estado y la carencia de fluido eléctrico por los atentados, a pesar de la gran cantidad de espacios y eventos en los que se articulaba la escena, a medida que avanzaba el proceso de violencia, sus diversos sectores se vieron obligados a realizar cada vez menos eventos, apareciendo una brecha de silencio a inicios de los noventas, hasta la captura del máximo líder senderista Abimael Guzmán en 1992.

Se da un proceso de transición en el cual, mientras las bandas en actividad previamente, dejaban de tocar por la represión, la violencia, la carencia de recursos, los conflictos internos y los toques de queda, nuevas bandas aparecían

en espacios periféricos como Carabayllo, el Agustino y Villa el Salvador.

“Alternativas” Articulación – Visibilización (1992-1996)

Luego del golpe de estado y la captura de Abimael Guzmán, durante la década de los noventas, la escena subterránea intensificó su proceso de masificación. Súbitamente algunas agrupaciones musicales con cierta trayectoria, como *Leusemia*, Rafo Ráez, *G3*, entre otras, desarrollaron formas de acceso a los medios masivos de comunicación oficial, accediendo a audiencias masivas, sobre todo gracias a su presencia en prensa escrita.

A diferencia de la etapa previa, en la cual prensa escrita, radial y televisiva presentaban una representación exacerbando el lado más sórdido y violento de “la escena”, en los noventas la presencia mediática de las bandas nacionales se hacía con un marcado matiz reivindicatorio, integrándolas a las tendencias globales de impulso a la “música alternativa”, visibilizando a las bandas más destacadas de algunos circuitos.

Paralelamente, se intensifica el proceso de diversificación de propuestas artísticas, con sus respectivos circuitos productivos, apareciendo, reforzándose e inter articulándose sub escenas que nos hablan de una masiva práctica artística, gracias a la masiva diversificación de circuitos paralelos al interior de sí misma, desde la década anterior.

Correlatos locales de procesos globales

Para principios de los noventas, la apertura económica permitiría la progresiva incursión de cadenas de televisión por cable en los hogares peruanos. Si bien, durante los ochentas se conoció el *punk*, el *hardcore*, la fusión, el *noise* y el *new wave* o *post punk*, resultó sorprendente cómo las escenas musicales alternas se fueron desarrollando gracias al influjo de diversas influencias sonoras foráneas, modas difundidas por las empresas que configurarían la nueva hegemonía mundial. Modas que llegarían por oleadas, influyendo tanto en las posibilidades de escucha y creación de los artistas y audiencias, como en las categorías de lo “apto para la difusión” que poseen los medios oficiales de comunicación masiva. Podemos observar que de cierta forma el desarrollo de la escena se forma a partir de una secuencia de **correlatos locales** que responden a diversos **procesos globales**.

Eureka y Navaja, en busca del rock alternativo

Cuando en los Estados Unidos ocurre la explosión mediática del *grunge* durante la primera mitad de los noventas, las grandes compañías discográficas parecen caer en cuenta que, tal como ocurrió con procesos culturales de producción artística como el desarrollo de lo *hippie*, el *punk* o la nueva canción latinoamericana, existen alternativas musicales a los productos que ellos ofrecen, y que una vez que se ha saturado el mercado con alguna fórmula previamente difundida, es necesario buscar nuevas opciones de producción musical susceptible a la venta a audiencias masivas.

Súbitamente las empresas disqueras radicadas en Lima comienzan a buscar entre las bandas locales los exponentes de una suerte de «rock alternativo» que ya había estallado en otros países de Latinoamérica, como México, la Argentina y Colombia. Así, las compañías discográficas *El Virrey* y *Discos Hispanos*, replicarían la figura de las grandes compañías discográficas norteamericanas de generar sub sellos dedicados a reclutar bandas independientes con cierto potencial de venta masiva, dando origen a *Navaja Producciones* y *Eureka Records*, que funcionaron como intentos de producir en condiciones adecuadas a grupos independientes peruanos.

De esa primera oleada de producciones discográficas, *Combustible*, *Leusemia*, *Dolores Delirio*, *Radio Criminal*, *El Aire*, *Rafo Ráez*, *Actitud Frenética*, entre otras agrupaciones, grabaron y difundieron sus propias producciones, en *cassette* «original». En ese momento histórico, sin el acceso a las herramientas digitales de producción musical que podemos encontrar actualmente, el trabajo para realizarlas era tal que, incluso, las audiencias y artistas que no participaban directamente en dichos procesos, podían sentir el logro como propio.

En ese contexto aparece la opción de que los jóvenes que no podían acceder a la experiencia directa de un concierto donde escuchar las producciones musicales que por entonces los medios oficiales de comunicación masiva aprendían y enseñaban a disfrutar; podían asistir a los eventos realizados por los artistas que crecieron —sea como músicos o como público— durante la década de los ochenta. Agrupaciones musicales que en muchos casos mantenían narrativas críticas y disconformes, así como propugnaban una actitud de consecuencia ante tales discursos.

Los infiltrados: un factor determinante

El hecho de que en el Perú la música no fuera considerada una carrera profesional digna permitió que informaciones acerca de los circuitos musicales independientes locales tuvieran esporádicas apariciones en los medios oficiales de comunicación masiva, fundamentalmente porque los participantes de la escena que no pudieron dedicarse profesionalmente a actividades artísticas se dedicaron a carreras vinculadas con las artes, ya sea diseño gráfico, comunicación audiovisual, fotografía, edición audio y video, etc. Así, la realidad paralela de focos de producción artística, como las calles Quilca y Colmena en el centro histórico o bares de centro y periferia como El Árabe y el Más Allá, podía aparecer en esporádicas ocasiones en diarios hegemónicos o en programas televisivos dedicados a la farándula y el espectáculo, como *Magaly TV* o diversos noticieros. Actualmente podemos constatar que los jóvenes que crecieron en la escena subterránea, se encuentran infiltrados en los medios, y cuando pueden, favorecen la difusión de propuestas artísticas que les parezcan relevantes.

Este proceso de infiltración de artistas en medios oficiales, sobre todo prensa escrita, promovió una explosión demográfica en audiencias y bandas, generando una amplia demanda de herramientas para la producción musical, que eventualmente llevó a desarrollar la oferta y a la paulatina posibilidad de mejorar las condiciones de producción de los músicos locales y la calidad de sus resultados. Tanto el registro fonográfico, el registro audiovisual y la representación directa, fueron obteniendo mejores condiciones logísticas para su realización en los mercados locales, mientras simultáneamente se propugnaba la inclusión de nuevos miembros a un movimiento que, al no tener cabezas jerárquicas

evidentes o legítimas, resulta altamente inclusivo. Un fenómeno, en principio musical, resulta tan intenso que afecta la vida cotidiana de quienes en participan en él. Luego, gracias a la lucha por mejores condiciones de producción artística, se fue subvirtiendo el prejuicio de la supuesta falta de calidad de los músicos peruanos dedicados a géneros populares urbanos contemporáneos.

Las visitas internacionales

La llegada de reconocidas bandas latinoamericanas, como *Maldita Vecindad*, *Aterciopelados*, *Todos Tus Muertos*, *Café Tacuba*, *Fabulosos Cadillacs*, *Criminal*, *Ataque 77*, *2 minutos*, *A.N.I.M.A.L.*, etc., articuló nuestros circuitos de producción artística con circuitos regionales y globales oficiales, donde artistas locales explícitamente comerciales no habían llegado.

Ese proceso, en ese momento resultó evidente: los artistas locales masivamente difundidos por medios de comunicación oficial, no lograban que sus videos tuvieran rotación en la cadena televisiva internacional dedicada a difundir música, como fue MTV en ese momento, mientras los artistas independientes, identificados con «la escena» aún llamada subterránea, sí lograban difundir sus videos en dicho medio de difusión global. La incursión de videos peruanos en esta cadena, sustentó el gusto de un creciente público que aprendía a disfrutar de artistas locales.

¿Subte o Pacharaco? Aceleración (1997- 2000)

A partir de la incursión de varios artistas independientes, identificados gradualmente con la escena subterránea, en medios masivos de comunicación oficial local e internacional, se comenzó a cuestionar cuánto deseaban algunos de estos artistas poder coexistir en igualdad de condiciones con propuestas artísticas que gozan de difusión prioritaria en medios masivos de comunicación oficial. La posibilidad de claudicar a los ideales de la práctica autogestionaria y difusión de discursos críticos, mediante el desarrollo de conductas inconsecuentes en agrupaciones que se desarrollaron a partir de la difusión de dicho tipo de discursos, aparecía como posibilidad para acceder a los beneficios de la difusión masiva. El término émico para el claudicar y “venderse”, fue “pacharaquearse”.

La masividad evidente: Festivales

Paralelamente la masividad de algunas de las bandas llamadas «subterráneas» que comenzaban a ser llamadas «alternativas» —y que eran en efecto peruanas e independientes—, fue comprobada en sucesivas ocasiones por eventos de especial envergadura. El *Agustirock*, evento impulsado, trabajado, caído y levantado continuamente por la gente del distrito de Agustino, bajo la organización conocida como *Grupos Rockeros del Agustino Surgiendo Solos (G.R.A.S.S)*, o bajo la realización de asambleas comunitarias bajo el rótulo de *Agustirock* fue auspiciado en su edición noventa y cinco por *Uranio 15*, un canal televisivo local especializado en música que, emulando las prácticas de cadenas televisivas globales dedicadas a la difusión musical, impulsó esa edición hasta obtener una convocatoria de diez mil personas, apoyados en el hecho de que una de las

bandas del distrito, *Los Mojarras*, había logrado colocar su tema *Triciclo Perú* como tema de apertura en la telenovela de moda en ese momento “Los de arriba y los de abajo”.

Para 1997, con la destitución del Tribunal Constitucional, comenzó a ser evidente que el segundo mandato de Alberto Kenya Fujimori Fujimori resultaba tener varias características de un gobierno dictatorial, con lo cual los discursos de crítica a las condiciones sociopolíticas imperantes volvieron a hacerse evidentes y urgentes. Paralelamente, resultaba evidente también que gran cantidad de niños, jóvenes y jóvenes adultos disfrutaban de la escucha y práctica de diversidad de estilos musicales, variantes del rock que tenían difusión minoritaria en los medios oficiales de comunicación masiva, y que las agrupaciones que los cultivaban emitían distintas formas de discursos críticos, con una compartida disconformidad con el orden imperante e incluso desde sus inicios habían desarrollado cierta tradición de festivales independientes.

En ese momento, la potencialidad de acceder a audiencias masivas —con recepción favorable hacia dicho tipo de discurso crítico— fue empleada por diversas Instituciones pro derechos humanos, centros federados, organismos internacionales y organizaciones no gubernamentales que buscaran difundir sus propios intereses, como concientizar a la población sobre un gobierno que mostraba ser una dictadura, informar sobre la defensa de los Derechos Humanos, realizar eventos de beneficencia o promover el derecho ciudadano al arte.

Así, durante el referéndum en el que se consultaba públicamente por el cambio de constitución en el que, entre otras cosas, se permitía la re elección

presidencial; comenzaron a aparecer carteles en diversos festivales donde se manifestaba y promovía la intención de voto por el NO. Así, se realizó en el frontis de la Universidad del Callao el Concierto por el NO, evento gratuito con variedad de bandas de diversos estilos musicales, con asistencia de alrededor de tres mil personas entre las que se contaban, junto a los adeptos a la escena, parte de la población del distrito.

Durante la crisis originada por el Fenómeno del Niño durante 1998, se realizó el *Niño Malo*, evento organizado por la Organización No Gubernamental *Mataperro Calle y Cultura* conjuntamente con el Programa de Jóvenes de la Municipalidad de Miraflores y realizado en el mayor recinto de dicho distrito, el Estadio *Niño Héroe Manuel Bonilla*. Dicho evento constaba de dos fechas, una con artistas reconocidos comercialmente y otra con bandas “subterráneas”¹⁰. Si bien ambas fechas fueron publicitadas en medios masivos de comunicación oficial, la segunda fecha, de bandas supuestamente desconocidas, fue la que obtuvo mayor convocatoria.

Con el pasar del tiempo ese festival sería reconocido como un punto de quiebre en el desarrollo de “la escena”, hito histórico que demostró la capacidad de convocatoria masiva de las bandas independientes, al congregarse alrededor de diez mil personas, y configurar el estándar de concierto masivo ideal, al brindar las mejores condiciones logísticas para las presentaciones de las bandas y ser un espectáculo sin fines de lucro. Fue para muchos su primer concierto y uno de los pocos en los que se encontrarían entre la audiencia a la mayor cantidad

10. Las bandas “subterráneas” participantes en el Festival Chico Malo fueron: Circo Ficción, Carnaval Patético, Demente Común, Aeropajitas, Cementerio Club, La Sarita, La Liga del Sueño, Huelga de Hambre, Leusemia, Rafo Ráez, La Raza y G3

de músicos pertenecientes a los diversos circuitos de “la escena” unidos con la finalidad de reunir víveres para las víctimas del hecho climatológico que se conoce como el *Fenómeno del Niño*.

Para 1999 el Centro Federado de la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica del Perú, organiza el *Con-ciertos Derechos*, festival con bandas nuevas y algunas bandas ya reconocidas en la escena como G3, Leusemia y La Raza, promoviendo los derechos humanos, tan mentados como violados durante dicha época. Si bien el evento era gratuito y cerrado para los alumnos de la universidad, se logró el ingreso de varios cientos de personas ajenas a la misma.

La Alianza Francesa, en coordinación con *Mataperro Calle y Cultura*, y la revista francesa *Les Inrockuptibles*, realizó, nuevamente en el Estadio de Miraflores, el festival *Inrockuptibles*, contando con la presencia de la Federación Francesa del Funk y de la banda argentina *A.N.I.M.A.L* que en ese momento se encontraba con alta rotación en MTV. El evento tuvo un costo mínimo, contó con tres de las bandas de mayor convocatoria en dicho momento *G3*, *La Raza* y *Dmente Común*, y tuvo aún mayor convocatoria que el *Niño Malo*.

Con un discurso similar al del *Niño Malo*, se realizó ese mismo año el festival *Antimiseria*, que buscaba capitalizar la capacidad de convocatoria de los festivales de bandas independientes, pues estas, en ese momento, cobraban honorarios por debajo del costo promedio en una banda de rotación comercial, y convocaban a cada vez mayores audiencias. En dicha ocasión se contó con la visita de *Todos Tus Muertos* y de un cuestionado reencuentro de la banda chilena *Los Prisioneros* bajo el nombre de *Los Dioses*. El evento, auspiciado

por una cadena de supermercados, comenzó a marcar un agotamiento de la fórmula, puesto que no resultaba explícita la causa social a la que era dirigido.

El Averno

Paralelamente en el centro de Lima se gestaba la creación de un Centro Cultural al interior de una casona abandonada al borde del colapso. Leila Valencia y el Jorge Acosta, integrantes de la banda de fusión *Del Pueblo*, tomaron la casa, volviéndose guardianes de la misma, con la finalidad de tener un espacio de difusión cultural que acogiera todas las artes, bajo el lema “todos dan, todos reciben”. El Centro Cultural *El Averno* encabezó distintas protestas, como la procesión del Cristo Antitaurino, durante el mes de octubre, fecha de realización de las corridas en honor al Señor de los Milagros; o el pintado de murales de abierto contenido crítico político a lo largo del *Jr. Quilca*¹¹. Luego de intentos de quema del local y desalojo policial, así como derrumbe del techo para construir un nuevo escenario, fue el único lugar de dicha calle dedicado a la realización de eventos artísticos y trabajó en actividades junto a los vecinos. Luego de catorce años de actividad, dejó de funcionar a finales del 2012.

11. El *Jr Quilca* se encuentra en el centro histórico de Lima Metropolitana. *Quilca* en quechua significa *palabra* y se cuenta que parte del *Qapaqñan* (la gran red de caminos incas) pasaba por la calle. Desde que se tiene registro escrito (1630) se constata la residencia de diversidad de artistas en dicha calle. En este espacio la práctica artística convive entre los diversos problemas sociales de sus residentes, como alcoholismo, drogadicción, prostitución y pandillaje. Sin embargo, la práctica artística logra orientar las energías humanas de sus habitantes hacia un punto de equilibrio y de no agresión mutua. Actualmente acoge al histórico Bar Queirolo, el Bar Don Lucho también conocido como «la rocola» y al Centro Cultural El Averno, además de diversas galerías de libros, revistas, *fanzines*, discos, casetes y vinilos.

¿Es rapcore o new metal?

El siguiente correlato local de procesos globales fue la difusión masiva de artistas que cultivaban distintas interpretaciones de las posibilidades de emplear rítmicas propias del *rap* con sonoridades y configuraciones instrumentales propias del *trash metal*, el *hardcore* y el *metalcore*. La moda del *rap metal* se desarrolló en todos los distritos de Lima, teniendo uno de sus focos más grandes en el distrito Los Olivos, distrito considerado como “emergente” pues era uno de los primeros conos en desarrollar la calidad de sus servicios públicos y alojar el desarrollo de gran cantidad de negocios. Así también, no resultaba ajeno el consumo de lenguajes musicales foráneos vía cable e Internet. Paralelamente dichos medios promovían la práctica de los llamados deportes extremos: *skate*, patines en línea y *freestyle* en bicicleta, deportes practicados en rampas construidas (por autogestión) y en lugares públicos intervenidos. Buena parte de los que practicaban dichos deportes consumían esta nueva música, al igual que el *hip hop* y el *hardcore punk*.

Algunas bandas, como *Dmente Común* (con video en rotación internacional) y *La Raza* (con maqueta pirateada en cantidad sorprendente), luego de un trabajo constante a través de los circuitos existentes, lograron colocarse en igualdad de condiciones con las bandas con origen en la escena subterránea de los ochenta que gozaban de mayor reconocimiento entre las audiencias. Así, paulatinamente comenzaron a surgir variedad de grupos que cultivaban sus propias reinterpretaciones del género *rapmetal*, *rapcore* o *new metal* y a tener presencia en gran cantidad de conciertos pequeños y medianos, hasta poseer una presencia constante en los grandes festivales que podían realizarse.

El hardcore punk melódico

Con manifestaciones en diversos lugares de la ciudad, pero focalizado en los bares de Barranco, como el *Patio*, el *Más Allá*, el *Florentino*, entre otros espacios cuyo uso para conciertos fue de corta duración, se desarrollaron varias bandas cultoras de reinterpretaciones del *hardcore punk*, siguiendo el desarrollo del género a nivel global, con las bandas del sello *Epitaph*, así como otras de trabajo independiente como *Fugazzi*. La banda *Futuro Incierto* organizó gran cantidad de conciertos, en los cuales se encontrarían una variedad de bandas como 6 voltios, *Diazepunk*, *Rezaka*, *Kaos y Desorden*, *Metamorphosis*, entre otras, que serían consumidas vehementemente por los escuchas de la década siguiente, como parte del auge del punk melódico, como correlato local de procesos globales.

Las bandas *hardcore* del circuito barranquino, como *Asmereir* y *Wreck*, a finales de los noventas y principio de los dosmiles compartían espacios con las bandas *anarkopunk* del centro de Lima, como *Generación Perdida* o *Autonomía*; realizando conciertos autogestionados de manera conjunta en ambos focos centrales, Barranco/Miraflores y el Centro de Lima y las diversas zonas periféricas, incluso compartiendo integrantes y salas de ensayo. Los compilatorios *Yo lo descubrí* y *Mierdópolis*, realizados por *Nosotros Mismos*, la disquera independiente de los integrantes las bandas *Anfo* y *Alhambre*, dan cuenta de dichos vínculos.

“El rock peruano” Aceleración- Apogeo (2000-2004)

La masividad capitalizada: Los grandes festivales de fines de semana. Con

la capacidad de convocatoria demostrada gracias a los festivales desarrollados en la segunda mitad de los noventa, aparece la posibilidad de realizar grandes encuentros con el objetivo de generar ingresos monetarios, factor considerado de alto riesgo durante los años anteriores, ante el desprestigio generalizado de los artistas locales ante la opinión pública tradicional que no reconoce el valor de las artes. Coincidieron varios factores determinantes en la articulación de un fuerte circuito de festivales de fines de semana: El distrito de los Olivos donde se venía dando el desarrollo del *new metal* a modo de correlato local de procesos de difusión global, poseía en los alrededores de la carretera *Panamericana Norte*, varios de los grandes complejos deportivos dedicados a las presentaciones de orquestas de cumbia, adecuados para varios miles de personas. De manera paralela, uno de los circuitos de la escena con organización más constante, como el *hardcore punk*, perdía a su banda fundadora, G3, que no regresaría hasta breves instantes a finales de esta década. Con esto, el *hardcore punk* “perdía la cabeza” y las opciones para tomar su lugar poseían otro carácter, tanto musical como discursivo. Este contexto de relevo generacional y el desarrollo de un público cultor de músicas «alternativas» en un distrito con condiciones de infraestructura gradualmente adecuadas para la realización de grandes conciertos, coincidió con un nuevo influjo de energía, que influiría en nuevo público, nuevas bandas, nuevas músicas, discursos y maneras de entenderlos: el *punk pop*.

Con la influencia de bandas anglófonas de pop punk como *Blink 182* y en menor medida *New Found Glory* y *Sum 41*, se desarrollan una gran camada de bandas dedicadas a cultivar el lado más melódico del *punk*, donde la prioridad es divertirse. Los discursos, a veinte años del inicio de la escena subterránea,

habían cambiado de “Ayacucho, centro de opresión” (título del disco de la banda hardcore Kaos), a “Si me quitan mi televisión” (letra de un tema tocado por la banda de punk pop 6 Voltios). Al tener cierta incursión radial a través de *Doble Nueve* (que a pesar de llevar como slogan «la radio rock en Lima» rara vez transmite rock hecho en el Perú) progresivamente desarrollaron amplia acogida entre las más jóvenes audiencias.

Señal Abierta

En el momento en el que Alberto Fujimori dimite del cargo de presidente por el escándalo de corrupción evidenciado por los llamados “vladyvideos” donde se veía a su asesor pagándole grandes fajos de dinero a una amplia variedad de empresarios, personalidades y funcionarios públicos, entra como presidente transitorio el profesor Valentín Paniagua, el cual aplicó una política de difusión cultural en los medios del estado durante su año de mandato que intentó ser representativa de la diversidad cultural en el Perú. Como parte de este proceso, Televisión Nacional del Perú, transmitió los programas *TV Rock* y *Distorsión*, mientras Radio Nacional de Perú comenzó a transmitir *Ave Roq* y *Zona 103*, programas que, además de difundir continuamente propuestas nacionales de todo calibre, realizaron los festivales *Nacional Sale a la Calle* con una asistencia estimada entre ocho y diez mil personas.

Por otro lado, la radio comercial América, y posteriormente el canal de señal abierta Frecuencia Latina, comenzaron a transmitir en el año 2002 *Radio Insomnio* y *TV Insomnio* respectivamente, programas conducidos por el actor y músico Sergio Galliani, y que paradójicamente fueron clausurados en el momento en

que tenían mayor audiencia y auspiciadores, según declaración de miembros del programa...”porque hay personas arriba, que no quieren que la gente piense”. Estos programas fueron la cumbre de continuos esfuerzos por llegar a señal abierta, puesto que la incursión restringida por programas radiales vía AM y radios distritales fueron y aún son un esfuerzo constante en diversos espacios de la periferia urbana.

Este proceso de difusión masiva sin precedentes, planteó públicamente la existencia de un “rock peruano” que no era subterráneo, pero seguía siendo diferente en forma y contenido de las otras músicas difundidas en prensa escrita, televisiva y radial. En tanto buena parte de estos medios de comunicación, eran de transmisión nacional, esto impulsó el fortalecimiento de escenas en las provincias, permitiendo que la opinión pública y nuevas generaciones observaran en las propias tradiciones locales de reinterpretación de lenguajes globales, que implicó tanto el diálogo y visita de bandas de Lima como el aporte con sólidas bandas locales en las provincias del Perú.

La persona personaje

En Lima, la difusión masiva trajo como consecuencia la merma de los principales aportes de la escena subterránea, que plateaban que cualquier persona puede tocar y que cada persona tiene derecho a crear. Si bien la difusión masiva podía motivar búsquedas formativas musicales, en primera instancia aparecía como entretenimiento.

Al forjarse en una secuencia de continuos correlatos locales a fenómenos

globales —en los cuales se llegaba a presentar al artista local con lógicas similares al artista internacional— buena parte del público desarrolló la tendencia de interactuar con los artistas a partir de representaciones construidas en las varias instancias mediáticas de difusión de las producciones de estos músicos, con lo cual se fue desarrollando un contexto en el cual se aprecia al artista como persona «superior» y se prioriza el carácter de entretenimiento de la música.

El conflicto entre los ideales en el origen de la Escena y las condiciones actuales, es que algunas personas comienzan a desarrollar conductas basadas en las representaciones públicas que se tienen de sí mismas, apareciendo un fenómeno que podríamos llamar la *condición persona-personaje*, característica que pasó a influir en la conducta y las lógicas de interacción de varios artistas. Esto puede coincidir con la relación entre la imagen personal y la imagen pública, que en el caso de las escenas musicales alternas, implicaban un conflicto.

Ese proceso implicó en su momento una evidente contradicción, puesto que mientras se seguían promoviendo relatos de disconformidad ante las jerarquías y el status quo, se enfatizaba la noción de éxito musical con lógica mercantil y priorizando el entretenimiento, como vender una rebeldía de fin de semana. Es decir, la música y los discursos planteados en ella, no correspondían con las maneras de hacer las cosas. Qué se canta y cómo se produce, no necesariamente corresponden entre sí. O tal como nos dijo Daniel “F” Valdivia “A veces la industria te da tanto, que uno claudica” Afortunadamente esto no es necesariamente así en todos los casos.

La fragmentación (2006-2007)

El cambio de carácter discursivo y musical, así como que los intereses de la creciente mayoría de organizadores de conciertos fuera el lucro monetario y de estatus, produjo que gran cantidad de personas desistieran de participar de una «escena» que había dejado de ser subterránea, o se replegaran hacia la organización de conciertos autogestionarios. El lado más masivo de «la escena» sería abandonado como “música de chibolos” apareciendo una brecha generacional, en donde los “viejos”, crecidos en la práctica, difusión y escucha durante los ochenta y noventa, ya no comparten las formas de expresión y no buscan informar a las nuevas generaciones.

Paulatinamente, la oferta de festivales de fines de semana llega a una saturación del mercado, teniendo más festivales durante una semana de lo que un adolescente podría costear, y en varias ocasiones con las mismas bandas. El hecho de que sólo algunas agrupaciones tuvieran tal grado de exposición masiva, llevó incluso a que las nuevas audiencias consideraran que esas eran las únicas bandas nacionales existentes. Mientras tanto, las otras opciones musicales emprendían la realización constante de conciertos de variadas magnitudes en diversidad de espacios. Así, **con la polarización de la oferta, se diversificaban las alternativas.**

El *punk* cada vez más melódico pasaría a reinar en la ciudad. Sin embargo, a pesar de la proliferación de la relación *persona-personaje*, algo que resultó bastante fértil fue que, dado que las canciones de *punk pop* en general resultan más simples y amables que otras vertientes del *punk*, resultan útiles para aprender

a tocar. **En cada lugar se fueron fortaleciendo nuevas generaciones que tomaron como referencia a sus artistas locales antes que a los extranjeros,** solo que a diferencia de las décadas pasadas, estas nuevas generaciones contaban con facilidades de acceso a instrumentación eléctrica, equipos de sonido y posibilidades de grabación, que no habían existido antes. Tiendas de Instrumentos, salas de ensayo y alquiler de equipos florecieron en cada rincón de la ciudad.

Se desdibujan los límites

Con estas nuevas condiciones, dentro de las posibilidades de trabajo independiente en los circuitos de producción artística que pueden desarrollarse en Lima, algunos artistas —entre los que destaca el trabajo de producción de *Mar de Copas*— optaron por realizar la minuciosa labor de acceder a los estándares de los circuitos comerciales, a partir de la producción discográfica independiente y el planeamiento estratégico bajo lógicas empresariales, logrando los mismos niveles de calidad y eventualmente rotación radial en las mismas condiciones que sus pares vinculados directamente a empresas disqueras transnacionales.

Algunas de las bandas originadas durante los ochenta cambian sus prácticas abiertamente, pues la rentabilidad demostrada por los festivales de fines de semana justificaba y permitía cada vez un mayor ingreso por presentación, con lo cual algunas bandas pasaron de cobrar decenas de soles a varios miles de soles, como para, incluso, dedicarse exclusivamente a la práctica artística. Esto implicó una coexistencia paralela entre artistas históricamente opuestos, cantautores aparecían mano a mano con artistas que los habían insultado en

el pasado, o incluso bandas cultoras del *post punk* compartían representantes con *vedettes* y artistas de cumbia, o incluso colaboradores del *Agustirock* podían terminar trabajando organizando la agenda de un bar barranquino. Se habían desdibujado varios de los límites.

Las webs

Si bien existe una tradición de publicaciones independientes autogestionarias y de publicaciones impresas en algunas aventuras editoriales, las formas de difusión de información se han transformado en la escena, a partir de lo que ocurre globalmente. El uso de Internet es uno de los fundamentales correlatos locales de procesos globales, que no está necesariamente marcado por la difusión de la tendencia musical de moda mundialmente, sino más bien por el uso gradualmente democrático que puede tener.

En la actualidad, con la progresiva dificultad legal para pegar afiches en las calles, resulta imposible realizar un concierto sin publicidad vía Internet y que el evento sea efectivamente exitoso. Para algunos es lo mejor que le ha ocurrido a “la escena”, para otros es simplemente lo peor. Hoy, las representaciones públicas compartidas acerca de alguna agrupación musical son formadas en páginas informativas, *blogs*, foros y durante buen tiempo en comunidades, llamadas *komunas*, son, según el estudiante de sociología Diego Benavente:

“Las komunas son espacios de socialización juveniles, grupos de pares que sirven como soporte emocional; espacios para la creación, difusión y/o producción cultural (fanzines, revistas, conciertos (pro-fondos), fiestas, entre otros); para el

ejercicio del ocio compartido; para la apropiación de espacios públicos, generación de 'lugares', y como un espacio privilegiado para la construcción de identidades diversas que se encuentran fuera del foco de las industrias culturales.¹²

Circuitos, no escenas.

En el momento en el cual se realizó esta investigación existían ciertas tendencias en cómo se estaban articulando las bandas en ese momento. A partir de diversas formas de afinidad, en principio musical, pero también personal, se articulan distintas formas de trabajo colectivo. Nos referiremos a las tendencias musicales que expresaban formas organizativas diferenciadas en ese momento.

El emo

El siguiente correlato local a procesos globales es el desarrollo del estilo musical, de construcción del cuerpo, y la lógica de interacción conocido como Emo. Podríamos especular si esta nueva tendencia masiva se origina en que gran cantidad de jóvenes se encuentran deprimidos y no sólo en el Perú. Los referentes visuales son sugerentes y diversos, pero no todos permiten que ese quejido persista.

Para diversos sectores, la emotividad se confunde con la debilidad, desarrollando fricciones con prenociones difundidas acerca de las lógicas aceptadas de construcción de la masculinidad. Se cree que «los emo» no tienen

12. BENAVENTE Diego. *Komunas: Apuntes para el debate sobre culturas urbanas juveniles*, Ponencia del Coloquio de Estudiantes de Sociología realizado en la PUCP. 2008.

ni conciencia crítica ni «actitud», pero observando las diversas lógicas de crítica, no resulta apolítico subvertir la máxima forma de represión que la Iglesia nos legó desde que no estaba separada del Estado: el control del cuerpo y la expresión de la sensibilidad.

En los contextos en los que nos encontramos, el que una persona de un sexo adopte códigos estéticos del otro sexo, como que un hombre use ropa rosada, puede ser más subversivo que otros códigos de inconformidad, como los basados en la estética de lo precario, o referentes tradicionales del *rock* como el uso del cuero.

Son formas muy diferentes, pero no dejan de ser medios de escape, resistencia y catarsis frente a cotidianidades represivas, corruptas y depresivas. La lógica de violencia contra los «emo», al pensarlos como lacra y organizar su búsqueda para violentarlos, hace que los autoproclamados punks se acerquen más bien a distintas formas de fascismo y discriminación en la historia de la humanidad. Además de la descalificación humana, se entra en una descalificación artística, pues se suele omitir el hecho de que varias bandas etiquetadas como «emo» tienen un nivel de desarrollo compositivo, ejecutivo y escénico impecable.

El ska

En la cara contraria de la moneda, el *ska* es otro tipo de respuesta a parecidas causas de depresión, sin embargo tiene otra historia. Desde que fuera introducida entre los subterráneos por Edwin *Zcueta* Cerrada, hemos tenido bandas *ska* (también en el lado del *pop* peruano) y siempre hubo alguien que fusionó o incluyó en su repertorio un tema con algo de este género.

En los últimos años aparecieron bandas que fusionaron con esa constante, como *Bareto*, *Turbopótamos* y *Suda*. En el 2005, influenciados por recordados trabajos locales como los de *Asmereir*, *El Ghetto*, *Carnaval Patético* y por propuestas globales como las de *Manu Chao*, *Ska-p*, *Sekta Core* y *Voodoo Glow Skulls*; nació una nueva generación, unidos en *El Averno* por Aníbal Dávalos y auto organizados en un pequeño bar, en el que la banda *skacore Puramerik* fue la primera entre varios «dementes» en armar conciertos con lo que usaban para ensayar.

En el Bar de Bernabé, en realidad llamado Bolognesi 725, *Na'quever*, *Nada Ni Nadie* (luego *Sr. Madruga*), *Residuos*, *Descalzos*, *Sagrada Vagancia*, y más adelante *Barrio Calavera*, *Adictos al Bidet*, *Malaguero*, *Vieja Skina* y *La Fuerza Skaláctica*, armaban una fiesta *ska* cada vez que deseaban, con lo que paulatinamente promovieron la formación de nuevas bandas como *La Maldita Costumbre* y *La Gorra Negra*.

La cumbia

Entre el 2008 y 2010 Bareto, una banda instrumental originalmente dedicada al cultivo del *reggae*, el *ska* y el jazz, realizó un tributo a la orquesta de cumbia amazónica *Juaneco y Su Combo*, cuyos fallecidos integrantes desarrollaron parte del aporte de electrificación de la cumbia tradicional colombiana en el Perú. A modo de investigación acerca de posibilidades musicales con las cuales identificarse como peruanos y como músicos, desarrollaron una reinterpretación del repertorio tradicional de dicha agrupación, que tuvo una sorprendente y polémica acogida por parte de los medios masivos de comunicación oficial.

Así, hemos podido presenciar el desarrollo del trabajo de la banda de fusión

de *ragga*, *cumbia*, *ska* y *dancehall* *La Mente*, focalizada principalmente en los circuitos de discotecas para clases pudientes, con discursos de reivindicación de las clases populares pobres; y, por otro lado, hemos observado el trabajo de la banda de *ska chicha'n roll*, el *Barrio Calavera*, con origen en las bandas subterráneas, instrumentistas de las bandas *ska* del Bar de Bernabé y empleando lógicas de difusión que buscan el equilibrio entre las bandas independientes y explícitamente comerciales.

Los neosubtes

Hacia finales de la década hemos atestiguado la proliferación de bandas que reivindican un pasado «subterráneo», reniegan abiertamente de las bandas de *punk pop*, y se articulan en conciertos autogestionarios con discursos explícitos de crítica social. Compartiendo espacios con la movida *anarkopunk* se viene desarrollando el trabajo de bandas como *Morbo*, fanzines como *Tu mamá calata* y el colectivo de fotografía *Lima Foto Libre*, que guardan narrativas tan lúdicas como críticas y nihilistas, así como una estética de lo precario que remite a referentes como el primer *Leusemia*, *Eutanasia* y otras bandas de los ochenta.

El garaje rocanrol

Existen, por otra parte, distintas agrupaciones que resultan ser herederas y difusoras del legado de las bandas peruanas anteriores a la escena subterránea, como *Saicos*, *Los Yorks* o *Los Shains*. Así aparecen cultores de distintas reinterpretaciones de rock and roll, psicodelia, *surf rock* y *garaje*, como *Vaselina*, *Los Protones* y *Los Stomias*, y se comienza a valorar bandas que se desarrollaron desde los noventa pero no tenían un circuito propio, como fueron

Los Manganzoides. Estas bandas trabajan posibilidades sonoras que, si bien mantienen cierta aspereza, son bailables y han desarrollado amplia acogida en bares y discotecas tanto del centro de Lima como de Barranco.

Los experimentales – Noise Electrónica

Si bien desde *Atrofia Cerebral* se desarrolló toda una tradición dentro de experimentaciones ruidistas que progresivamente se aproximaron al industrial, —como *Liquidarlo Celuloide*, *Música Falsa*, *Shaolines del Amor*, y un largo etcétera— donde destacan creadores como Christian Galareta, Wilder Gonzáles, Raúl Gómez y Carlos Gonzáles¹³, Una completa revisión de la existencia de estas bandas se puede observar en el documental *Ruido Vulgar*.

Experimental - Post Hardcore

En el otro extremo existe actualmente un circuito considerado como «experimental», que tiene aún mucho por desarrollar, y que se deriva de las bandas *hardcore* originadas alrededor del cambio de milenio, influenciadas tanto por el *shoegaze*¹⁴ así como por distintos derivados del *punk*, *post punk*, *hardcore*, el ruidismo y música electrónica, como son *Kinder*, *El Mundo de Pecval*, *Plug*

13. ALVARADO Luis. *El sonido de la crisis: noise y música industrial en el Perú*. LIMA: 2008.

14. *Shoegazing* (término inglés que proviene de *shoe* (zapato) y *gazing*, del verbo *gaze*, que significa mirar fijamente a alguien o algo): estilo de música alternativa surgido a finales de los años ochenta y principios de los años noventa en el Reino Unido, bautizado así por la prensa gracias a la costumbre que tenían los integrantes de las bandas de tocar mirando hacia el suelo, sin hacer contacto visual con su público. Pero no solo este movimiento «corporal» fue lo que identificó su esplendor musical y sus canciones. Las guitarras con retroalimentación, ruidosas y a la vez melódicas, plagadas de pedales de efectos como el *flanger*, *reverb* o *chorus*, los ambientes espaciales que creaban y sus letras, entre sombrías y melancólicas —la mayor parte del tiempo susurradas—, eran los medios identificativos de los grupos.

Plug, Filtro, y Pilotocopiloto. A su vez esa primera generación de bandas influye en una segunda entre las que están Buh, Cecimonster Vs Donka, Millones de Colores, La Tole Tole, Juan Sayago, Sparx, Blazzers, Green peacocks, Funny Bunny, Angkor Wat y Procastinación 1 Yo 0.

Hardcore

Si bien existen bandas de constante trabajo desde los ochenta como *Desarme*, y de los noventa, como *Alhambre*, actualmente existen dos vertientes de *hardcore*, una marcada por la ideología del *Straight Edge* (no drogas, no alcohol, no vicios) con un trabajo estético musical y personal vinculado a las escenas *hardcore* de Boston y Nueva York, como *Paroximia, Trascender, Disengage*, etc; y por otro lado a bandas que participan de los circuitos de las bandas *anarkopunks* y *neosubtes*, como *Sistemas de Aniquilación, Rabia y Kaos Endémico*, las cuales orientan sus trabajos musicales hacia el *crust core*¹⁵. Ambos lados se caracterizan por el trabajo autogestionario, tanto para la realización de conciertos como en la producción de discos.

Las bandas de festival

Dentro de todo el espectro, existen algunas bandas que fueron difundidas masivamente durante la apertura de programación en radio y televisión nacional, que se volvieron recurrentes en la realización de festivales masivos. Algunas

15. El crust (crust punk o crustcore) es una evolución de hardcore punk que hace hincapié en intensificar los aspectos de fuerza y crudeza de la estética sonora del mismo. Sus características principales son una fuerte distorsión en las guitarras, y mayor agresividad en las voces, con frecuencia de expresión gutural, tremendista o terrorífica, sobre una base rítmica acelerada. A veces también incluye distorsión en el bajo.

de ellas sobrevivientes del culto al new metal y otras del punk pop derivado del hardcore punk melódico.

“La era de las fiestas” Fortalecimiento (2008 - 2009)

A partir del 2008 se da un proceso de afirmación de los circuitos que se han ido configurando en las dos décadas pasadas. A nivel nacional, se da la promulgación de una nueva ley de espectáculos no deportivos, con lo cual los impuestos se reducen vertiginosamente. En especial el impuesto municipal, que está en menos de sesenta soles (57.80) para eventos internacionales a gran escala. A partir de ahí se da una sucesión de conciertos internacionales como nunca antes se había apreciado en el Perú, proceso que merece una investigación propia.

Paralelamente ocurre que las bandas de las escenas musicales alternas se van reconociendo a sí mismas como “independientes”, por el hecho de que en la gran mayoría de casos, son los músicos integrantes de las bandas, los que se encargan de los procesos productivos respectivos. Aparece la nueva alternativa de, en lugar de buscar sacar fecha en un local que se queda con el consumo del público, mejor invertir en alquilar un local y que los organizadores reciban el ingreso financiero del público, tanto por taquilla como por consumo en el local.

Esto genera una racha de eventos que son presentados como fiestas, las cuales tienen internamente sistemas organizativos diferentes a un concierto, si bien pueden incluir presentaciones en vivo. La principal diferencia es la función social del evento y la prioridad que tienen la música dentro de ellos. Al ser una fiesta, la atención no está focalizada en los artistas o agrupaciones musicales,

sino en cómo la reunión de estos se reúne bajo un concepto que a su vez constituye una oferta atractiva para el público, que va a divertirse en la fiesta.

La crítica en cómo la prioridad de la música va disminuyendo, segmenta a los artistas ¿Quiénes son los que pueden invertir en realizar un evento festivo? ¿Quiénes son los que desarrollan fiestas con conceptos atractivos para los distintos públicos? Y lo más importante ¿Para qué asiste el público? Si bien la rentabilidad de los eventos resultaba evidente, con un promedio de ganancia que va desde ganar entre 80% y el 300% de la inversión, el exacerbar el aspecto catártico en fiestas en las que el consumo de drogas legales e ilegales era normal, implicaba la existencia de diversas formas de violencia, que afectaban principalmente a los organizadores, puesto que se daban la destrucción de parte de los locales, la violencia interpersonal, e incluso el fallecimiento de una persona por deficiencias cardíacas en ese contexto.

En este proceso de realización de “fiestas” se logró que público que no asiste a conciertos de “rock” conozca a propuestas musicales locales. El hecho de que ese formato de eventos se popularizara generó dinámicas sociales interesantes. Por un lado, parte de la oferta que presentaban estas fiestas, era el que estas eran realizadas en el centro de Lima, el cual es considerado por los sectores hegemónicos, como sórdido y peligroso, pero en esta ocasión de una manera exótica. El riesgo de ir al centro se volvía un elemento atractivo para ciertas audiencias. Con ello y ante la saturación de ofertas en los centros de entretenimiento hegemónicos de Barranco y Miraflores, algunos jóvenes y jóvenes adultos de las élites limeñas comenzaron a asistir a estos eventos “independientes” y llegaron a sorprenderse por la calidad musical de las bandas

que iban conociendo.

A partir de esa nueva relación, se fueron estableciendo nuevos vínculos entre personas que integran los medios masivos de comunicación oficial, sobre todo en cable y prensa escrita, como para que algunas de estas bandas, según el éxito de su propuesta musical y la realización de eventos festivos, fueran visibilizados de manera intermitente por medios masivos de comunicación oficial. Con ello, dentro de cada escena; definida por afinidad a ciertos géneros musicales, sistemas ideológicos y por hostilidad a otros circuitos, sean oficiales o no; aparecieron agrupaciones musicales que resultaban gradualmente visibles ante las grandes audiencias, pasando a constituir entre sí mismos un nuevo conjunto de bandas que tienen un marcado origen en circuitos derivados de las escenas musicales alternas, pero que buscan el difundir su trabajo a la mayor escala posible.

Este boom de las fiestas concierto en casas, cuyos detalles económicos observamos en la sección acerca de procesos productivos, duró alrededor de dos años y medio, puesto que con el alto índice de conflictos e incluso fatalidades, se dejó de acceder a algunos locales. En ese momento se da un periodo de transición en el cual se cuestiona cuál es el papel de la música en ese tipo de eventos y si es que los músicos deben “disfrazar” sus conciertos como fiestas, para asegurar la convocatoria y rentabilidad.

A partir de ese cuestionamiento, explícito o implícito, las agrupaciones musicales comienzan a realizar fiestas en las que se prioriza el factor concierto, contando con gran cantidad de agrupaciones musicales, como para que no quede duda de la orientación de la actividad. Se da una transición entre usar los locales

colindantes con el JR Chota, a usar los locales alrededor de la Plaza Bolognesi. Actualmente varias agrupaciones musicales y organizadores de conciertos, realizan eventos temáticos en los que se enfatiza la participación musical.

El éxito de estos eventos se puede dar al menos en dos sentidos, por un lado, posicionamiento de las propuestas musicales presentadas y de los organizadores del evento. Es decir, capital simbólico y social. Pero por otro lado, el éxito económico de estos eventos está supeditado a la capacidad de consumo del público convocado, puesto que se puede lograr una amplia convocatoria, pero ello no necesariamente implica que el público esté dispuesto a pagar siquiera la entrada completa.

Los independientes “famosos”

Si bien desde el sentido común peruano podría parecer un contrasentido, el hecho es que ante el limitado acceso a recursos y espacios, las bandas de las escenas musicales alternas, a partir de la lógica de autogestión aprendida y desarrollada por ellos mismos a través de los años, deciden buscar la difusión en otros mercados.

Uno de los casos más notables es el de La Ira de Dios, que ha realizado tres giras europeas, incluyendo la última de ella más de treinta presentaciones en dos meses. Ellos son considerados como una banda de culto en algunos países. De similar manera ocurre con Dios Hastío, banda de constante trabajo a través de los años, que ha realizado giras dentro de Latinoamérica y logrado editar alrededor del mundo.

En esos casos la dinámica que es emprendida se basa en la edición de

discos en otros países, en ese caso la disquera extranjera consigue, programa y coordina presentaciones en vivo para la banda cuyo disco acaba de editar.

Otra alternativa de difusión en el extranjero, se trata del uso de recursos desde otros trabajos para garantizar el financiamiento que permita cubrir presentaciones en el extranjero. Un caso particularmente exitoso ha sido el de la banda Resplandor desde Automatic Entertainment, quienes han logrado girar y presentarse en festivales en Estados Unidos. Ellos además de invertir en viajar, lo han hecho en traer a artistas independientes extranjeros, cuando Lima aún era considerada una plaza difícil para la realización de festivales, como fue durante la visita de Jesus and Mary Chain. Un logro particular en su caso, fue el de tener como productor musical al guitarrista de Cocteau Twins.

Dentro del espectro de las escenas musicales alternas, algunos de los circuitos articulados globalmente, mediante correo físico y distribución de fanzines, aún antes del uso masivo de internet han sido las bandas anarcopunks y hardcore. En ese sentido Autonomía ha realizado diversas presentaciones en Sudamérica, sobre todo Chile y Bolivia. Dentro de la misma lógica, la banda Anfo ha logrado las ediciones en vinilo y distribución en Estados Unidos y Europa. Por otro lado, la banda de crustcore, Sistemas de Aniquilación ha tocado en Ecuador, Chile y Argentina. El colectivo Fast Kids Crew ha organizado la gira sudamericana de Conflicto Urbano.

Destaca el caso de la banda de rock progresivo y fusión peruana, Flor de Loto ha participado e incluso estelarizado festivales en Estados Unidos, México, Francia y Brasil. Por otro lado, bandas de reciente fundación, han logrado el

realizar visitas a países cercanos, como Moldes en Bolivia y Colombia, así como la Nueva Invasión en Bolivia.

Las empresas y las bandas

En paralelo a estos procesos, se dan tres experiencias de uso de las bandas de las escenas musicales alternas como parte de campañas publicitarias con lógicas diferentes.

La campaña de Radio Jean para Saga Fallabella se realizó como estrategia para conseguir modelos a bajo costo, que a su vez tuvieran un valor asociado al ser músicos. Con la intención de emplear la base de datos de la web de Radio Jean, diversas bandas aceptaron el posar para un catálogo de ropa de la tienda de departamentos más grande del Perú. En ese caso se dio la situación de que se discriminaba a algunos integrantes de las bandas y que el éxito de la difusión dependía enteramente de la banda, según el uso que esta hiciera de su perfil en la página de la campaña.

La campaña de Rock in Bombos, se enmarca en una estrategia conocida para esta cadena de hamburguesas. Ellos apoyan el concurso escolar de rock del mismo nombre, pero a su vez, eventualmente lanzan presentaciones de hamburguesas aludiendo a una banda de rock. Se dio el caso de una breve campaña en la cual se sacaron hamburguesas de Turbopótamos (skabilly), 6 voltios (punk melódico) y La mente (electropical)

En el caso de la marca de gaseosas Kola Real, se dio el caso de que realizaron

un comercial con Estado de Sitio (punk melódico), generando sobre exposición de la banda, pero no necesariamente remunerando en proporción. La empresa les costó una presentación en México. Paralelamente contrató a la empresa La Sonora, para la elaboración de una página web, krmusic.pe, desde la cual se gesta un completo directorio de bandas peruanas de diversas épocas.

Los administradores del portal Krmusic.pe fueron cuestionados puesto que la empresa Kola Real empleaba una publicidad invitando a ver a las bandas “de” KR, de una manera similar como realizaba Radio Jean. En este caso se hizo la precisión de que el proyecto busca el ofrecer contribuir a la difusión de las bandas en general, con el objetivo de dignificar el rock peruano ante el público en general.

¿La profesionalización de la autogestión? Diversificación 2010-2011

En ese contexto, se da un cuestionamiento acerca de la autogestión como estrategia económica y la autogestión como posición política. Por un lado el manejo de los recursos que se tengan a la mano, para que los mismos artistas logren concretar su producción y por otro lado, el decidir no acceder a ciertas vías de financiamiento, por considerarlas ajenas o contrarias a los contenidos narrativos y musicales de la propuesta de cada agrupación musical. Los límites entre un extremo y otros, varían desde la percepción de cada persona y no son mutuamente excluyentes entre sí. Sin embargo es bastante fuerte el cuestionamiento de los accionares de colectivos entre sí.

El hecho de que apareciera un público que buscaba antes que nada el

entretenimiento catártico o autodestructivo, antes que el consumo musical (así este pudiera tener los mismos fines) Que provenía de sectores hegemónicos y ostentaba en su respectivo contexto ciertas formas de prestigio por acceder a circuitos artísticos, sean hegemónicos/"cultos" o subalternos/exóticos. La aparición de los artes, correlato local de los hipsters, no es recibida con beneplácito por nadie.

Para las personas que han dedicado su vida a las escenas musicales alternas y ha experimentado diferentes formas de rechazo en sus contextos sociales por tener esas formas de consumo cultural, la progresiva aparición de personas que usaran el consumo de artes desconocidas o rechazadas por los medios oficiales de comunicación masiva, genera una repulsión tan intensa como el vínculo que cada persona ha desarrollado con "la escena".

El cuestionamiento y rechazo al "*pitupunk*", regresa con fuerza, esta vez se tiene la certeza de su falta de sinceridad. El arte, es posero por excelencia. El detalle está en que luego de la masificación de la escena, en muchos contextos ser posero no es mal visto.

El uso exagerado de códigos culturales que se asumen superficialmente y llega al disfuerzo, puede ser una herramienta de estatus, ante quienes no conocen los códigos y elemento de fuerte rechazo ante quienes sí los conocen. Luego de que los emos fueron desprestigiados públicamente por ambos extremos, subalternos y oficiales; así como violentados física y verbalmente, en conciertos y en televisión, quedan pocos. La nueva dirección del rechazo y la violencia van nuevamente hacia la hipocresía.

En ese proceso de pugnas de definición y cuestionamiento de las identidades puestas en juego por los agentes en interacción, se dan cambios políticos y administrativos importantes en la esfera pública. Susana Villaran de la Puente y Ollanta Humala Tasso son elegidos Alcaldesa de Lima y Presidente Constitucional de la República del Perú, respectivamente. Ambos procesos electorales despiertan profundos cuestionamientos y posicionamientos entre la población, incluidos todos los participantes de estos procesos de producción artística.

Festivales y ferias

El cambio de autoridades políticas en la capital del Perú, replantea varios aspectos referidos a la gestión pública en todos los aspectos. En el caso de las escenas musicales alternas, el nuevo contexto estimula la articulación de nuevas instancias organizativas en las cuales la gestión pública y las estrategias autogestionarias para la producción artística se encuentran.

Si durante la década de los noventas se dio el caso de personas que optaron por carreras profesionales que participan de diversas labores en los medios masivos oficiales de comunicación, durante los dos miles algunas personas estimuladas por sus experiencias al interior de las escenas musicales alternas, optan por seguir carreras profesionales vinculadas con las ciencias sociales. En el contexto de transición política y cambio de autoridades, estas personas han entrado a trabajar en ciertos momentos, con distintos grados de agencia y decisión en gobiernos municipales locales.

Un elemento que ha acompañado la realización de conciertos y festivales de las escenas musicales alternas es la instalación de ferias de sellos independientes, fanzines y merchandising de bandas peruanas e internacionales que cultivan lenguajes musicales que no poseen difusión prioritaria en medios masivos oficiales de comunicación. Estas pequeñas ferias, en ocasiones incluían puestos para las organizaciones auspiciadoras de los festivales. Paulatinamente va creciendo el atractivo de las ferias en conciertos como forma de articulación de circuitos productivos fonográficos, editoriales y textiles a pequeña o mediana escala.

Durante el 2007 Jal Núñez del Prado, de Plastilina Records, sello dedicado a la difusión de bandas de pop extranjeras, inicia la realización de una primera Feria de Sellos Independientes en el Bowling de Larcomar, paulatinamente Luis Alvarado, de Buh Records, sello dedicado a la difusión de proyectos de música experimental, entraría a realizar las relaciones públicas de esta feria, buscando auspiciadores y espacios para la realización de la misma. Este le sugiere a Kamilo Riveros, antropólogo, bajista, organizador de conciertos e investigador de “la escena” realizar la segunda feria de sellos independientes en la Galería (E)star, del curador de arte Jorge Villacorta. Esta segunda feria se realiza exitosamente y estimula a la realización de una tercera feria con la colaboración de Centro Fundación Telefónica, cambiando el nombre a partir de esa fecha a Feria de Sellos Independientes de Lima

La Feria de Sellos Independientes de Lima, en su cuarta edición, se realizó en el marco de las celebraciones por el 476 aniversario de la ciudad de Lima y el centenario del nacimiento de José María Arguedas, en una serie de eventos

llamados Hatun Tinkuy (el gran encuentro). Para esa oportunidad se juntan a la FESIL, ferias de comics y editoriales independientes, en el día titulado Wayna Sipas Tinkuy. (el encuentro de los jóvenes) Esta feria se realiza en el Teatro Manuel Segura, el cual sería cerrado luego de esa presentación.

A partir de esa experiencia se estimula la realización de otros procesos. Por un lado, el antropólogo responsable es incluido como supervisor de proyectos de Patrimonio e Industrias Culturales en la Subgerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima y llega a presentar una exposición didáctica en los talleres de capacitación en gestión cultural organizados por Gloria María Lescano desde dicha Municipalidad a varios representantes de las áreas de cultura, juventudes y entretenimiento de las municipales distritales de Lima.

En ese proceso, se afirma ante las autoridades locales una falacia de autoridad “si la municipalidad metropolitana lo está haciendo y le va bien, nosotros deberíamos hacer lo mismo”. Entonces, algunas de las personas que asistieron a ese curso de capacitación comenzaron a concebir que existe un desfase entre las prácticas de la población y las maneras en que se gestionan los recursos públicos para satisfacer sus necesidades.

En ese sentido, al menos dos municipalidades tomaron medidas que llevaron a la realización de programas y eventos que empleaban recursos públicos para visibilizar a diversos circuitos artísticos y productivos en la ciudad de Lima.

Los lineamientos planteados por Victor Vich para la Subgerencia de Cultura de La Municipalidad Metropolitana de Lima eran: Formación de una nueva cultura ciudadana, fomento a los productores artísticos existentes, circulación de

bienes culturales, impulso al uso de espacios públicos y capacitación constante en gestión cultural.

Los objetivos de las ferias de sellos independientes han sido a corto plazo son: **articular** la diversidad de circuitos de artistas, productores y audiencias de cada sello discográfico independiente, fomentando el cordial diálogo entre agentes culturales; y **difundir** la diversidad de producciones discográficas independientes nacionales, ante nuevas audiencias. Y a mediano plazo busca **potenciar los recursos y circuitos** articulados, fomentando el fortalecimiento de estos medios de producción de sentido, autogestionarios y micro empresariales; y finalmente **fomentar el derecho ciudadano al arte**, como ámbito de formación y diálogo intercultural, más allá de priorizar la noción de espectáculo

En ese sentido, ambos lineamientos empataron bien. Los desfases pueden aparecer en las maneras en cómo esto se lleva a la práctica. Si bien los artistas en sus circuitos y los académicos en cargos públicos tienen claros sus conceptos, el resto de la organización administrativa municipal no. E incluso se da el extremo contrario, se asume a las artes o “la cultura” como la parte ornamental de las obras de cemento que la población exige.

A partir de la FESIL (que a su vez surge de las experiencias de feriantes en conciertos y festivales durante la historia de “la escena”) el seminario de capacitación en gestión cultural, las necesidades de cada contexto local y la posibilidad de tener a especialistas que conocen parte de los circuitos de producción cultural, aparecen nuevos planteamientos de eventos culturales en espacio público, que comparten el hecho de realizarse contra el sentido común

de los funcionarios y autoridades que comandan la administración pública.

En el caso de la Casa de la Juventud de Jesús María, se cuenta con una red de voluntarios que entra a participar de esa gestión cultural en calidad de practicantes, como los caso de Candy López y Franco Granda En su caso realizan una gran cantidad de eventos, entre los cuales destacan el concierto “Rock en Próceres”, las tres ediciones de la “Feria Manifiesto”, así como el festival de graffiti Graff Wars.

En el caso de la Municipalidad de Los Olivos, se incorpora Diego Benavente, que desarrolla el programa de Fiesta de la Cultura en movimiento, con un bus que recorre espacios públicos del distrito con talleres educativos y que se inauguró en un masivo concierto en la plaza municipal de Los Olivos.

No es casualidad que tanto Candy como Diego, sean parte del colectivo de sociólogos autoidentificados como chiquipunks de la Universidad Nacional Federico Villareal, Colectividades Individuales.

En ambos casos, Jesús María y Los Olivos, resulta evidente que se aplican formas de organización propias de las escenas musicales alternas, para que los eventos se lleguen a concretar. Se busca maxificar el uso de los escasos recursos que puede brindar cada municipalidad, los cuales resultan de difícil acceso no sólo por la carencia de presupuesto, si no por la tendencia de funcionamiento de los trámites administrativos para la gestión de recursos públicos, en los cuales se procura el contratar a ciertos proveedores al margen de la calidad de sus bienes y servicios.

Por otro lado, el hecho de tener especialistas que conocen e investigan acerca de gestión cultural y las prácticas artísticas en el medio urbano limeño, hace que se llegue a tener practicantes o personal en mandos medios, que está especializado en gestión cultural empíricamente y cuyas habilidades y propuestas distan mucho de lo que la mayoría de funcionarios llega a concebir. Si bien existe la voluntad política de “dejar hacer a los que saben” el límite está en lo que las autoridades conciben y como tratan a los especialistas.

En ese sentido, luego de la FESIL se dio la feria Wayna Sipas Tinkuy en el parque Washington, a pedido de la Subgerencia de Transporte No Motorizado de la Municipalidad Metropolitana de Lima, como parte del programa “Ciclodía”.. En ese caso se sugirió que la administración de la Feria fuera realizada por el equipo de producción de La 21^única Feria, ligada por una de sus integrantes a la productora de La Casa del Auxilio. Este es un caso que demuestra una dinámica regular, los administrativos solicitan actividades culturales con una brevedad inconcebible, que demuestra que desconocen profundamente cuáles son las etapas indispensables para la realización de un evento público y peor aún, realizar dicho evento dentro de lo estipulado por la ley, al tratarse de recursos y espacios públicos. En el caso de WST se dio de manera intermitente y a pesar de realizar convocatorias abiertas para la participación, la selección de bandas participantes aparentaba ser tan endogámica, que tuvo reacciones hostiles de parte de los agentes locales. El hecho de que la inclusión de ropa de diseñadores independientes junto a productores fonográficos, generaba un conflicto económico, pues comprar ropa es mucho más caro que comprar discos originó que el programa no obtuvo el éxito merecido.

Con la realización de la FESIL, la Feria Manifiesto y la inclusión de ferias en otras actividades, podemos cuestionarnos por cuánto este trabajo ha generado la demanda de producciones fonográficas independientes entre el público y ahora otros agentes locales aportan a las escenas musicales alternas con la realización de ferias. Bajo esa lógica, Leonardo Bacteria, del sello Ya estás Ya producciones, dedicado al pop electrónico, organizó en el Zela Bar la 1era Feria Autogestionaria de Sellos Independientes y Fanzines, buscando marcar una distancia con la FESIL, que para conseguir sus recursos ha empleado auspicios de instancias empresariales o formales, como Centro Fundación Telefónica o incluso Coca Cola dentro del Hatun Tinkuy.

Acerca de la masificación de la escena subterránea

Podemos observar cómo a partir del progresivo influjo de nueva energía, tanto por los respectivos correlatos locales de procesos globales —en las organizaciones locales— como por las dinámicas desarrolladas en las historias estructurales dichas formas de organización, se van dando paulatinos procesos de masificación. La escena, es una entidad que crece y se diversifica, pasa por procesos paralelos, progresivos y secuenciales de articulación, despegue, aceleración, apogeo, polarización, fragmentación y reorganización. La articulación de circuitos culturales autogestionarios, productores de discursos críticos, durante la década de los ochenta, suscita la proliferación de propuestas artísticas y la paulatina diversificación de posiciones en función del contexto y las identidades sociales manejadas en esos momentos.

Luego de la pausa marcada con el autogolpe del 1992, empieza el desarrollo de sellos disqueros como Eureka y Navaja, que promoverían el posicionamiento de

algunas propuestas musicales. Posteriormente, durante el segundo mandato de Fujimori, distintas organizaciones promoverían ciertas mejoras en las condiciones para la realización de conciertos, fomentando y evidenciando las potencialidades de recepción de esta diversidad de músicas a audiencias masivas.

Luego de que estuviera plenamente demostrada su capacidad de convocatoria, las nuevas condiciones logísticas permitieron el desarrollo de Festivales de fines de semana, que pasaron a polarizar la oferta al presentar repetidamente el mismo cartel de bandas, generando una saturación en la oferta de festivales. Dichos procesos de polarización y saturación de oferta, llevaron a la fragmentación de circuitos independientes aunque interconectados.

En los procesos descritos, podemos encontrar parte de las maneras en las que las formas de organización autogestionarias dedicadas a la producción artística pueden transformar las condiciones para la producción en el medio urbano en el que existen. Se puede constatar que las maneras en que la existencia inter articulada de distintos colectivos dedicados a la creación, difusión y consumo de música, generan propiedades emergentes en la interacción entre ellos y su contexto.

Socialmente, dichos procesos articulan la ciudad y a sus habitantes, logrando la comunicación entre sectores socioculturales distintos. Políticamente, además de ser medios de concientización, denuncia y testimonio, afirman el negado derecho ciudadano al arte y permiten la afirmación de espacios de expresión, discusión e información política fuera del espectro de la política tradicional. Económicamente, han permitido la proliferación de salas de ensayo, estudios de

grabación, alquiler de equipos de sonido, tiendas de instrumentos musicales y academias de música, además de, en algunos casos, pasar del auto sustento a la rentabilidad en la labor musical.

Podemos afirmar que, culturalmente, las escenas musicales alternas en Lima han desarrollado diversidad de reinterpretaciones locales, tomando como propias manifestaciones musicales en principio ajenas, que han permitido la expresión y práctica artística de diversas personas y colectividades, las cuales a partir del trabajo autogestionario; en algunos casos tan estratégico, como en otros fortuito y aleatorio; han resultado transformando en diversos sentidos algunas de las condiciones para la producción musical en el Perú.

La presente investigación busca aproximarse a la observación, para posteriores análisis de este complejo sistema de relaciones. Este es un fenómeno cuyo estudio sistemático sólo puede alcanzarse a través del diálogo entre las variadas perspectivas existentes en las mismas relaciones que la componen. «La escena» tiene que dar cuenta de sí misma, ésta es sólo una perspectiva.

Por lo pronto, desde ésta lógica analítica, corresponde dedicarse a observar las historias estructurales de cada banda y circuito, evidenciando los procesos de producción y los flujos de información creados, difundidos y reinterpretados personal y colectivamente; dando cuenta de cómo estos procesos y dinámicas producen transformaciones en las lógicas de interacción propias de «la escena», tanto en su dinámico y heterogéneo conjunto, como en relación a otros circuitos de producción artística.

En ese sentido, observaremos el caso del trabajo colectivo de las bandas ska del bar de Bernabé entre 2005-2007, como un proceso situado. Teniendo

claras estas referencias históricas dentro del desarrollo de la producción musical dentro de las culturas urbanas limeñas contemporáneas, podemos revisar una secuencia histórica de la práctica del ska en Lima, lo cual nos permitirá sentar las bases para analizar las dinámicas de existencia del caso que nos atañe y cómo este se sitúa en un contexto mayor, como ejemplo de lo que ocurre en las escenas musicales alternas en Lima.

1.3 El ska en Lima.

La difusión, consumo y creación de ska en Lima, puede ser observada desde tres procesos particulares de **correlatos locales de procesos globales**, mediante los cuales los circuitos productivos locales se articulaban con circuitos de distribución global, bajo diversas lógicas, e incluso dicha relación estimularía la paulatina aparición de nuevos circuitos de producción musical, orientados al cultivo de diversas reinterpretaciones de diversos insumos sonoros aportados por cada una de las olas del ska.

En el caso del ska tradicional jamaicano, si bien su base fundamental está en los músicos de sesión de Jamaica, en su gran mayoría de origen rural o urbano marginal, lo que se difundió a nivel latinoamericano fue la versión del ska de salón en el formato de orquesta realizando canciones, antes que improvisando sobre temas. En ese momento, el nombre que recibe el ska para su exportación a los mercados latinoamericanos es calipso, un género ya aceptado y reinterpretado por las orquestas locales como las de Macedo o Piclin, que incluían en su repertorios diversos géneros de música caribeña, difundidos por cine y radio, así como eventualmente televisión.

El melómano y editor de discos Andrés Tapia, del sello Repsychled Records, señala que si bien existía un cultivo general de música caribeña en orquestas, él ha constatado la presencia del género siendo interpretado por solistas de la nueva ola, en discos publicados antes de 1967, antes que apareciera la etiqueta de “rock”.

El DJ y especialista en ska tradicional Stúart Mendez Valverde, nos comenta la existencia de ediciones peruanas de temas de Desmond Dekker, Byron Lee and The Dragonaires y Johny Nash. A su vez, el coleccionista y conocedor de reggae y ska tradicional, el videasta Luis Arispe, señala que consiguió en los ochentas, en la puerta de la universidad Villa Real, discos de Fabricantes Técnicos Asociados de Perú. FTA, que era una fábrica de vinilos ubicada en Ancón, algunos de ellos con sellos de “disco promocional FTA prohibida su venta”. Lo cual, señala Arispe, podría referir a la estrategia de editar pequeños tirajes para distribución radial para explorar el potencial éxito del tema, para evaluar la posibilidad de distribuir tirajes más grandes. Nos señala, que uno de los casos en los que se editó un LP fue el disco Special de Jimmy Cliff editado en el Perú por el sello Odeón.

Tanto Andrés Tapia, como Luis Arispe, señalan lo importante que sería en la distribución de música jamaicana en el Perú el vinilo Legend de Bob Marley, distribuido en ediciones nacionales.

El especialista de ska tradicional Elmer Mejía del blog Vieja Tradición señala que el tema “Shame and Scandal in the family”, popularizado por Peter Tosh, originalmente interpretado como calipso por Lanzarote Víctor Eduardo Pedar,

original de Trinidad y Tobago conocido como Sir Lancelot, para la película “Walk like a zombie” en 1943, fue interpretada para el mercado peruano por el cantante de nueva ola Tony Laredo, con un sencillo editado en 1964.

Sabemos, por referencia del fanzine Sótano Beat y la investigación de Carlos Torres Rotondo, que los cantantes de nueva ola tocaban con pistas en los intermedios de instalación de las bandas de rock. Así que es probable que diversas formas de calipso, fueran interpretadas por cantantes de nueva ola en las matinales en los cines o contextos similares.

Los especialistas con los que hemos conversado, nos señalan la presencia del calipso como lenguaje musical de moda durante un breve periodo de tiempo a mediados de la década del sesenta. Lo cual consideramos que corresponde al impulso mediático del ska como música asociada a Jamaica. Nación recientemente independizada, que logra visibilizarse ante las naciones angloparlantes e hispanohablantes mediante diversas versiones de temas emblemáticos, como fuera el caso de “ska, Jamaica, ska”.

Durante la década de los setentas, la influencia de lenguajes musicales foráneos en el Perú, cambió ante la apertura de medios masivos oficiales de comunicación a lenguajes musicales gestados desde el Perú, y el cierre de espacios como las matinales, serie de conciertos dominicales en cines con la participación de bandas y solistas que realizaban breves presentaciones con “hits” radiales, en las que se reunían gran cantidad de jóvenes.

La musicóloga Chalena Vásquez nos comenta que durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado, no se prohibió “el rock” explícitamente, si no que se

priorizó a los artistas nacionales de diversos lenguajes musicales, en el gran espectro que va desde lo académico urbano hasta lo oral rural. Luego, durante el gobierno de Morales Bermúdez, así como la junta militar hacia las elecciones democráticas, sí se cuentan con testimonios de cómo la policía militar empleaba categorías de identificación de potenciales microcomercializadores de drogas con las personas que se vistieran como adeptos al rock.

Durante la década de los ochentas, el ska two tone llega a Lima por varias vías. Por un lado, las posibilidades de acceso a discos de vinilo y casetes originales, se basaban en traer discos del extranjero o comprarlo en las discotiemendas locales, como Music Box y La Discoteca, ubicadas en la avenida Larco en Miraflores. En principio los vinilos no era pirateables, puesto que el prensado de discos de vinilo no es un proceso que tenga un símil doméstico. Sin embargo, la posibilidad de reproducción masiva de los casetes, abría nuevas posibilidades, en la que una copia original se transformaba en el equivalente a una cinta matriz para el copiado, el cual sí se podía realizar desde el ámbito doméstico.

El hecho de que el ska two tone fuera el primer lenguaje musical que evidenciara la pluriculturalidad vigente en las poblaciones de Inglaterra, lo hizo susceptible a la difusión masiva en su contexto de origen y a su vez, insumo de creación para nuevas interpretaciones musicales. En ese sentido aparecen bandas, que si bien no fueron parte del sello two tone, se ven plenamente influenciadas por diversos elementos tímbricos, rítmicos, melódicos y armónicos. Un claro ejemplo de esto es la sonoridad de reverberaciones de guitarra, que se volvería un elemento característico del llamado “pop” de los ochentas. Este elemento puede ser ubicado dentro del panorama sonoro occidental como originado a partir de la

experimentación británica de los insumos sonoros jamaíquinos.

La vía principal de difusión masiva de estos patrones musicales fue la radio. El ahora llamado “rock” o “pop” “de los ochentas” incluía muchos elementos del ska two tone y en algunos casos del reggae jamaíquino. Un ejemplo evidente se encuentra en los patrones y timbres empleados por The Police, que evocan al trabajo guitarrístico de The Beat y a las rítmicas de contratiempo propias de las llamadas “indias orientales”, es decir el Caribe angloparlante. Esos referentes tímbricos y rítmicos, serían empleados por gran cantidad de músicos locales en su construcción del pop peruano, que es llamado equívocamente por los medios masivos de comunicación oficial como “rock”. Podríamos decir que es pop basado en el pop británico, americano y en la nueva ola.

Paralelamente el ska two tone propiamente dicho fue transmitido por radio Doble Nueve, desde el programa New Music, el cual era dirigida por Daphne Villavicencio, de origen británico. Desde ese programa se transmitió música de The Specials, Madness, The Selecters y The Clash alrededor de 1983. A su vez Daphne era esposa de Manuel Villavicencio, dueño de la discoteca No Helden, espacio fundamental para la articulación de personas que integraban el público y las bandas de la escena subterránea en los ochentas

El integrante de Leusemia, Zcueta Cerrada, Voz Propia entre otras bandas fundamentales de la historia del rock peruano, Raúl Montañez, nos cuenta la experiencia de Leusemia en el Carnaby Club de Miraflores, *“tocábamos más de dos horas, improvisábamos riffs de 2 o 3 acordes a ritmos de ska, interminables, la gente bailaba y nosotros seguíamos. Al año siguiente con Zcueta Cerrada, compusimos un ska propiamente dicho. No sé si en los setentas hubo alguna*

banda local que abrigara el ska, en los ochentas, todo el mundo conocía de su existencia y lo bailaba”

Zcuela Cerrada, banda fundada por Edwin Zcuela, residente de la Unidad Vecinal Número 3, fue parte de las bandas que grabaron el compilatorio Volúmen 1, junto a Leusemia, Guerrilla Urbana (luego Ataque Frontal) y Autopsia (luego G3). Zcuela Cerrada es reconocida como la primera agrupación musical en introducir elementos explícitamente afro caribeños en el rock subterráneo, mediante la aparición de pasajes y temas ska en el repertorio de su banda, así como la inclusión de un saxofón.

Posteriormente la banda Sabotaje sería la primera en realizar un repertorio exclusivamente ska punk. Paulatinamente para finales de los ochentas diversas agrupaciones dedicadas al punk, hardcore y post punk, incluirían pasajes ska en temas de sus repertorios, algunos cambiarían definitivamente de género. Un ejemplo de ello es la banda Psicosis, quienes girarían del hardcore punk al ska punk, síntesis musical que sería enfatizada luego de continuos cambios de integrantes, hasta que llegaran a cierta estabilidad organizativa gracias a dos de ellos, nacidos en la amazonía peruana. Juan “Charapunk” y Aníbal Dávalos.

Tal como hemos mencionado previamente, durante la década de los ochentas, durante los años más crudos de la violencia política, las músicas mayoritariamente difundidas en el paisaje sonoro urbano desde los medios masivos oficiales de comunicación, fueran los de estética pop rock, como las trabajadas por agrupaciones como el Grupo Río o posteriormente Arena Hash. Al escuchar los temas más difundidos del repertorio de estas agrupaciones, podemos constatar

el uso de referentes rítmicos propios del ska two tone, que para ese momento ya han sido apropiados por el pop rock contemporáneo.

Paralelamente, otra propuesta musical con difusión prioritaria en medios masivos oficiales de comunicación es la del músico Micky Gonzáles, quien propuso una nueva síntesis musical, entre lo aprehendido de la tradición oral popular afroperuana con la familia Ballumbrosio y la comunidad de El Carmen en Chincha junto con lo estudiado en Berkley College. Varios de los hijos de Don Amador y Doña Adelina, han integrado la banda de Micky Gonzáles y aportado al pop rock peruano con su herencia cultural afroperuana. Lamentablemente, buena parte del proceso de difusión enfatizaba el exotismo tanto de la música como de los integrantes. Por otro lado, en el trabajo de Gonzáles se encuentra un punto de articulación entre la escena subterránea de los ochentas y los circuitos con objetivos explícitamente comerciales. Cabe destacar su trabajo con dos integrantes de la banda Narcosis. Luego de la edición de Primera Dosis, la primera maqueta del rock peruano, Micky recluta a Luis García, conocido como "Wicho", quien demuestra en la realización de esa cinta un minucioso trabajo de producción musical. Esto se da a raíz de que el primer baterista de su banda era Jorge Madueño, conocido en ese entonces como "Pelo Parado". A su vez, por contacto de este último, se llevó a Zcueta Cerrada a grabar en los estudios de propiedad de Micky Gonzáles, teniéndolo a este como productor.

Se dice que ante conflictos entre ambas partes, el lanzamiento de la primera producción de la banda no pudo concretarse. Los miembros sobrevivientes de la

agrupación Zcuela Cerrada, indican que uno de los éxitos radiales de la agrupación de Micky Gonzáles se basó en un tema de esas sesiones de grabación inédita.

Para finales de los ochentas, los músicos que cultivaron variantes del rock antes del desarrollo de la escena subterránea, también habían descubierto y asimilado como propio el reggae y el ska, dándose la aparición de la banda Mundo Raro. Paralelamente, músicos de formación hardcore, metal y post punk, formarían la banda Beat Sudaka, llamada de esta manera para diferenciarse de las agrupaciones The Beat y The English Beat.

Durante la década de los noventas, la llegada de la tercera ola del ska, no tiene un impacto directo en los procesos creativos de los músicos locales, puesto que esta es opacada por la difusión masiva y tardía del grunge. Lo que ocurre es que las bandas surgidas en la tercera ola del ska, llegan al contexto limeño desde su incorporación a la “música alternativa”, pero no llegan al Perú como ska propiamente dicho. Se va incorporando a los referentes de nuevas generaciones como músicas festivas dentro de la música alternativa.

Para inicios de los noventas, Juan José Camargo Ayala, actualmente conocido como Shenique, uno de los participantes en la recordada Nave de los Prófugos, sería el fundador de una nueva escuela para hacer músicas populares urbanas contemporáneas en el distrito de El Agustino, dando origen a una síntesis de estilos, donde el ska se hibridaba junto al huayno, el punk, el metal y la cumbia andina, bajo el nombre de La Sonora del Amparo Prodigioso, banda que sería semillero de músicos para distintas agrupaciones de rock fusión como Los Mojarras y La Sarita, entre otras.

En esos momentos, desde el barrio de Angaraes en el Cercado de Lima,

Julio Ota, conocido como Dany Zka, formaría junto a músicos de alta calidad instrumental, entre los que destacaba Chevo Ballumbrosio, la banda Carnaval Patético, reconocida por algunos como una de las más sólidas e importantes propuestas de ska hecho en el Perú. En su búsqueda de espacios para tocar, comenzaron a tener rotación tanto en festivales internacionales como en concursos de rock, con lo cual se fomentó una contradicción que en muchas ocasiones no permitía que el público apreciara la calidad de la banda. Posteriormente varios de sus integrantes se dedicarían a trabajar en orquestas de covers en discotecas, con disímiles resultados.

Paralelamente, nutridos tanto de las diversas olas del ska, del rock latino y del trabajo de Mano Negra, desde los barrios reconocidos como pudientes aparecerían dos bandas que desarrollarían propuestas de fusión entre estos géneros, como La Pura Purita y El Gueto, que compartieran integrantes que luego aparecerían en la banda de rock fusión Suda.

Serían Psicosis, Carnaval Patético y el Guetto, los que participarían durante la década de los noventa, de la realización de los primeros conciertos dedicados a este género, llamados FestiSka los cuales fueron organizados por Aníbal Dávalos. Lo cual posicionaría a Psicosis como un referente.

Dentro de la escena hardcore barranquina de los noventa, se dio el desarrollo de una agrupación fuertemente influenciada por el ska norteamericano de esa época y el ska incorporado a bandas de punk, como Rancid. La banda Asmereir, resultó fundamental en nuevas generaciones que difícilmente habían accedido al ska más allá de algunos pasajes en bandas de punk hardcore

melódico californianas y las bandas locales. Siguiendo la pauta de organización autogestionaria desarrollada por bandas hardcore en los ochentas, Asmereir tuvo una prolífica producción discográfica, que sumada a la intermitencia de sus presentaciones (al radicar su vocalista en California) los llevó al estatus de banda de culto.

Durante esa década la difusión masiva de Fabulosos Cadillacs, incentivó el cultivo del ska, a pesar de no ser reconocido como tal. Las visitas Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio, fueron sustentadas con su rotación en MTV Latino. En el año 2000, Manu Chao se presentó a precios populares en el Anfiteatro del Parque de la Exposición, logrando mucho mayor éxito y prioridad mediática de la que obtuvo Mano Negra en su visita a finales de la década del ochenta.

A principios del siglo veintiuno las diversas reinterpretaciones del ska comienzan a coexistir paralelamente a medida que cultores del ska alrededor del mundo van teniendo acceso a internet. A comienzos de la primera década del siglo este es un proceso paulatino, pues si bien existen bandas que reinterpretan el género a nivel global, sólo es posible acceder a ellas mediante una búsqueda especializada. Por ello, para el primer lustro del siglo, los referentes creativos para la realización del ska estaban en las bandas integrantes y derivadas del ska norteamericano de los noventas y las bandas peruanas que cultivaban distintas reinterpretaciones del ska. Ninguna de las dos grandes corrientes era difundida prioritariamente por medios masivos de comunicación oficial o alternativos. En ese contexto comienzan a forjarse nuevas propuestas musicales y nuevos circuitos de producción.

Influenciados por la escena de hardcore punk barranquino, así como las bandas sobrevivientes del rock subterráneo de los ochentas, se gesta en los bloques habitacionales de las avenidas Salaverry y Pershing a principios de este siglo, lo que sería llamada la mancha de Salaverry Punk, que congregaba a escuchas de diversos barrios, articulados para escuchar y posteriormente producir la música con la que se identificaban. La primera de las bandas surgida de ahí sería Insecto Urbano, reconocida por trabajar punk con trompetas, antes que una explícita fusión de ska. De ese colectivo surgiría la banda Puramerk, que al igual que otras pasó de hacer hardcore punk melódico, a abrazar como propio el rótulo de Skacore, siendo la primera en difundir explícitamente este género.

Los integrantes de Puramerk, si bien se conocieron en Salaverry, no provenían de algún barrio en particular, si no que congregaban integrantes de distantes distritos como La Molina, Los Olivos, Chorrillos, Miraflores y Jesús María. A partir de la escuela autogestionaria, aprendida en el Agustino, y estimulados por el último FestiSka realizado en el Centro Cultural El Averno, optaron por emplear un pequeño bar en Barranco, Bolognesi 725, conocido como El Bar de Bernabé, como sede para realizar las primeras Fiestas Ska en Lima.

Las Fiestas Ska en el Bar de Bernabé, se dieron en una sucesión de trece conciertos a lo largo de dos años que fomentarían la proliferación de una generación de bandas ska, en una cantidad que Lima no había visto antes: Nada ni nadie, luego llamada Señor Madruga, Residuos, Naquever y posteriormente Sagrada Vagancia, Adictos Al Bidet, Los Vespa, Barrio Calavera, Vieja Skina, Danny Zka y Los Malafama, La Gorra Negra, Malaguero y recientemente La Maldita Costumbre, Venativa y Nexxo.

Esa intensa articulación de personas en circuitos de producción artística, atestigua un momento concreto de la historia de la música popular urbana en el Perú, y consideramos que la observación etnográfica de dichos eventos, nos pueden dar luces acerca de formas de aproximación analítica a los diversos procesos de producción artística que han configurado la historia de La Escena, y cómo se configuran escenas musicales alternas a partir de las formas de organización de la escena subterránea de los ochentas.

Ante la aparición de varias bandas que cultivaban el ska y organizaban sus propios eventos, se dio una situación de conflicto entre Psicosis, la única banda ska punk en actividad constante en la escena y las bandas del Bar de Bernabé, cuya banda más conocida en ese contexto era Puramerik. Ante la visibilización de estas bandas, se dio la situación de que las bandas jóvenes eran informadas por el cantante de Psicosis, Pedro Bejar, de que los Puramerik habían hablado pésimo de estas nuevas agrupaciones. Por ello, diversas bandas asumían conflicto con las bandas ska del Bar de Bernabé aún sin conocerlas.

En el proceso de organización de las bandas ska del Bar de Bernabé, una banda invitada, Sagrada Vagancia, prestó la batería en algunas ocasiones para la realización de fiestas ska. A su vez, compartían trompetista con Naquever, siendo Hans Gamarra integrante de ambas bandas. El hecho es que el guitarrista y líder de Sagrada Vagancia fue reclutado para unirse a Psicosis cuando Aníbal Dávalos abandonó la banda y pasó a ser sonidista de Puramerik.

En esa transición César Mejía, líder de Sagrada Vagancia funda la página web Fiesta Ska, con la cual impulsa conciertos en el Pino Bar, frente a la Universidad de Lima. El problema en este caso era que se colocó en el cartel a bandas

identificadas con el bar de Bernabé, pero no se les informaba que estaban siendo invitadas. Las bandas tocaban sets breves y Psicosis tocaba sets de más de una hora. La cordial relación entre la web Fiesta Ska y Psicosis se rompe por problemas internos. Psicosis se afirma en los festivales de la gran Lima y Sagrada Vagancia sobre todo en los festivales gratuitos de Villa El Salvador. Este proceso de conflicto imposibiliza que se pueda hablar de “una escena ska” integrada en Lima, pero sí se pueda hablar del trabajo colectivo de las bandas ska en Lima.

Las bandas Ska del Bar de Bernabé se separan por viajes de sus integrantes a estudiar o trabajar en el extranjero, dando paso a una nueva generación entre la que destacan tres bandas: Barrio Calavera, Adictos al Bidet y Vieja Skina.

Barrio Calavera, es la banda liderada por Aníbal Dávalos, quien fue durante doce años bajista de Psicosis, la primera banda que se identificó como ska punk en el Perú. Nacido en Pucallpa, en la amazonía peruana, logra con este proyecto musical el trascender diversos prejuicios de los circuitos subterráneos y alternativos, como el hecho de asumir los géneros festivos como con objetivos mercantiles o el plantear que la búsqueda de profesionalización en las condiciones para la producción, como una manera de claudicar a los ideales difundidos.

Barrio Calavera debuta en el 2007 en el Bar de Bernabé, en una Fiesta Ska organizada por Piloto Producciones. La productora, sala de ensayo y equipo de sonido de Aníbal. Con el capital que esas líneas de trabajo implican, logró implementar una estratégica manera de presentar a la banda ante diversas audiencias.

Primero realizó varias fechas en bares, estelarizando cartel e invitando como teloneros a bandas ya conocidas para el público o bandas nuevas del mismo género. Para referir a la síntesis musical que ellos practican acuñan el nombre de "skachichanroll" por ska, chicha (cumbia andina) y rock and roll. Paulatinamente, para enfatizar las narrativas urbanas de la propuesta musical emplearían el término Kumbia Faite. Buscando explicitar la mezcla de orígenes entre la música amazónica y el rock subterráneo.

Luego del éxito de estas participaciones en conciertos, comienzan a ser convocados para eventos con municipalidades en espacios públicos, así como a participar de los festivales en protesta contra la amnistía a Alberto Fujimori. Lanzan su primera producción *Suena a Calle* en un evento gratuito en la alameda Chabuca Granda, en la margen izquierda del río Rimac. Participarían repetidas veces de presentaciones en los auditorios más grandes de la ciudad como el Parque de La Muralla y la Plaza San Martín.

Gracias a iniciativa de Mijail Palacios, baterista de la banda y periodista del diario *Perú 21*, deciden contratar a una agencia de prensa durante la campaña electoral presidencial y su video de *Kumbia Faite*, auto producido por la banda, sea transmitido en todos los canales de televisión durante campaña electoral. De esta manera se posicionan en el imaginario urbano y deciden iniciar con la internacionalización de su propuesta, logrando 8 presentaciones en Chile, junto a varios de los principales exponentes de la cumbia chilena como Chico Trujillo, así también una gira en México compartiendo escenario con *The Skatalites*.

Adictos al Bidet, se inicia como cuarteto, con el cual sacan un primer demo, para luego pasar a conformar uno de los power trios más compactos de las escenas musicales alternas. Si bien sus integrantes son bastante jóvenes, menores de edad cuando inician la banda, logran rápidamente tener participación en programas musicales por televisión local en cable como Jamming y tener cobertura en revistas como Dedomedio. El detalle está en que por el nombre de la banda es difícil que se les tome en serio.

En sus inicios cultivaron un ska punk con matices de rockabilly y hardcore, pero paulatinamente se fueron acercando más al hardcore punk. Fundaron el sello independiente Berraco Records, que realizó lanzamientos de la banda, de Nada ni Nadie, Vieja Skina y dos compilatorios, así como polos y fiestas-conciertos temáticos.

Durante el auge de las fiestas en casas, Adictos al Bidet se afirmó como una de las propuestas predilectas del público asistente, por su actitud lúdica y ágil interpretación de temas. Ellos se integraron rápidamente a la dinámica de las redes sociales digitales y el uso de videos por youtube.

Gracias a que uno de sus integrantes, Álvaro Giraldo, el bajista era estudiante de comunicaciones en la Universidad de Lima, diversos ejercicios universitarios terminaron en la realización de videoclips para la banda. De entre ellos, "Ni que fueras mi mamá" tuvo a la fecha alrededor de 61 000 vistas; y entre los diversos videos en vivo y videoclips cargados, la cuenta está alrededor de las 100 000 vistas.

Vieja Skina se forma el 2007 realizando una síntesis de ska two tone y ska latino. Para luego girar definitivamente y afirmarse como la primera banda de ska tradicional del Perú. La formación con la que deciden cultivar este género está formada por bandas de todas las bandas ska del Bar de Bernabé, por músicos formados en la principal escuela particular de Jazz de Lima, la "Jazz Jaus".

Debutando en las fiestas ska del Bar de Bernabé, Vieja Skina, a partir de su síntesis musical, se posiciona rápidamente como una de las propuestas más celebradas entre los circuitos musicales alternos. Logrando despertar simpatías desde el público cultor de los sonidos más oscuros y extremos, así como a los cultores de la música más ligera aunque distorsionada. Gracias a ello son invitados a conciertos de todo género.

Posteriormente deciden trabajar con la productora Ska Town, mediante la cual comparten escenario con The Skatalites y Pato Banton, pero más importante aún, son la backing band de Doreen Shaffer, la reina del ska, constituyendo un momento fundamental para la historia del ska en el Perú. En el momento de finalización del presente texto acaban de lanzar su primera producción "Ayahuaska" grabada por Jorge Caveró en Lima, mezclada por el bajista de New York Ska Jazz Ensemble y productor de Moon Ska Records, Víctor Rice en Brasil; y masterizado por Manfred Shultz en Alemania. Para la segunda visita de The Skatalites a Lima, el trombonista de Vieja Skina se incorporaría a la sección de vientos de la agrupación más importante de la historia del ska.

A su vez, como un proceso paralelo. Jaime León y Thibault Quinón desde Ska Town y Rafael Otero, desde Dub Seen, se han encargado de organizar las visitas de diversas leyendas de los sound systems,. Ska Town ha organizado las visitas al Perú de Iration Steppas, Digital Dubs (de Brasil), así como dos visitas de Mad Professor y Dub Seen dos visitas de Aba Shanti I. Al cierre de este texto se anuncia la visita de Jah Shaka para el 2013. A su vez, estas visitas han inspirado el desarrollo de diversos Djs y MC locales, como Selektor Leandread, Dandy S (del blog vieja tradición) King Cholo Sound System y Secta Selektah (Sebastián Roselló de Nada Ni Nadie, Sr Madruga y Vieja Skina)



2. DINÁMICAS DE SISTEMAS COMPLEJOS

La decisión de referirnos a un sistema organizativo a modo de caso específico, parte de la in aprehensible complejidad cultural del fenómeno general al cual buscamos referir. Al buscar investigar el desarrollo de “la escena” (en el inicio de este proceso aún llamada “*subterránea*”) paulatinamente fuimos cayendo en cuenta de que no era “*una*” escena “*independiente*”, si no que más bien, el medio urbano limeño, en diversos sentidos hostil a la producción artística, obligaba a que los agentes en interacción, desarrollaran sus propias estrategias para la producción, en diversos niveles organizativos, articulando distintas escenas entre sí.

De esta manera se han ido configurando escenas actualmente llamadas “*independientes*” en tanto no pertenecen a ninguna de las grandes casas discográficas transnacionales y cultivan reinterpretaciones de diversos lenguajes musicales locales y globales que no son prioritarios en los medios tradicionales de difusión y distribución local. A su vez, estos circuitos musicales pueden ser considerados como “*interdependientes*” en tanto emergen del trabajo de personas a diversos niveles organizativos que comparten estímulos, restricciones, recursos, espacios, información y mano de obra.

Las redes se articulan para la producción. De esta manera se configura en la ciudad una gran red de experiencias organizativas abocadas a la producción musical, con sus propias particularidades, ciclos vitales, aportes, lógicas y contradicciones. La complejidad del fenómeno nos obliga a intentar desarrollar formas de aproximación holística. Si bien no podemos referirnos a absolutamente todas las expresiones y dimensiones del fenómeno simultáneamente, podemos definir cuáles son las vías analíticas de las que partimos, sin por ellos excluir otras futuras vías de análisis, y desarrollar una secuencia que nos permita articular una perspectiva situada que dé cuenta de las diversas dinámicas del fenómeno, lo más fehacientemente posible.

El pensar los circuitos musicales a partir de las nociones fundamentales de los sistemas complejos, nos permite ordenar la información de diversas experiencias vitales orientadas a la producción musical en el medio urbano limeño. Para construir un punto de partida para el análisis científico social de las dinámicas de producción de los circuitos musicales “alternos” o “independientes”, en este texto se plantea el expresar de manera general algunas de las principales dinámicas de organización para la producción, por lo cual se vinculan conceptos de los sistemas complejos para ver la organización y de la economía política para la producción.

El acudir a ambos marcos analíticos tiene ventajas prácticas, pues ambos están sustentados en los hechos y permiten expresar generalidades sin excluir necesariamente posibilidades divergentes. A su vez, nos permiten enmarcar la práctica musical en algunos de los sistemas relaciones en los cuales existen. La descripción de dinámicas de producción posibles, puede ser útil tanto para organizaciones musicales como para gestores públicos. El saber las opciones

posibles ayuda a elegir la combinación de posibilidades que le funcione a cada productor musical, así como al gestor público para conocer las necesidades del sector.

Entonces, para observar cuáles son las formas de organización para la producción musical de los circuitos musicales independientes, empleamos un caso extremo por sus singularidades, las bandas ska del bar de Bernabé. 2005-2007. Casos que empleamos para ejemplificar las formas de entender algunas de las configuraciones musicales a diversos niveles de interacción, así como ejemplo extremo de la producción musical con el mínimo de recursos indispensables. En el presente capítulo observaremos conceptos fundamentales de los sistemas complejos para describir la labor musical y luego detallaremos las actividades económicas realizadas.

Acudimos a nociones puntuales de las dinámicas de sistemas complejos y la economía política, de tal manera que nos permitan referir al fenómeno organizativo de manera integral, en un marco general sustentado en la experiencia directa. Un conocimiento situado.

La ciencia de la complejidad es una corriente teórica basada en la interdisciplinareidad, que resulta trascender la incertidumbre conceptual desarrollada en las diversas ciencias y tradiciones académicas ante la *crisis de los metarrelatos* característica de la llamada *postmodernidad*. La ciencia de la complejidad parte del supuesto de que la realidad es inaprehensible en su cabalidad por una única vía de especialización del pensamiento, por lo

cual es indispensable el diálogo interdisciplinario de manera complementaria¹. Podríamos decir que al planteamiento *sofista* de primacía del discurso en la postmodernidad, se contrapone la perspectiva *socrática* de reconocer la propia ignorancia, como punto de partida para aproximarnos al conocimiento.

Uno de los cambios conceptuales en este nuevo paradigma científico es asumir *la mutabilidad, in-predictibilidad y aleatoriedad de los fenómenos a observar*. Es decir, el fenómeno es dinámico, cambiante y no puede predecirse exactamente². En ese sentido, para encontrar las formas de funcionamiento y existencia de la compleja entidad que busquemos investigar, no basta el referir a las características de sus componentes, es necesario priorizar la observación de las **conductas e interacciones** de los componentes entre sí y para con el medio en el que existen, es decir las dinámicas de funcionamiento³.

La ciencia de la complejidad, brinda aportes a las diversas disciplinas de las cuales toma posibilidades analíticas específicas. Si bien, se trabaja la simulación mediante autómatas celulares, el cálculo energético de la complejidad o la evaluación de funciones y variables, estos experimentos, para ser representativos, suponen situaciones de equilibrio que no suelen darse en la práctica. Los sistemas socioculturales son más variables que una simulación.

1. BAR YAM Yaneer. *Dynamics of Complex Systems*, Pag 3. New England: NECSI 1997 <http://www.necsi.edu/education/programs/dyn-fulltext.html>
EARLS John. *Introducción a la Teoría de Sistemas Complejos* Pag 7. Lima: IDEA PUCP. 2007

2. EARLS John 2007 Op Cit Pag 19

3. EARLS John 2007 Op Cit Pag 19

Los conceptos subyacentes a esos modelos analíticos, son útiles para la observación de sistemas organizativos, sirviendo como un marco general para amparar las variables específicas del sistema complejo a investigar. Abarcaremos el mismo fenómeno desde distintas perspectivas de forma complementaria. Los aportes de la teoría de sistemas nos servirán para observar la organización, y la descripción densa empleando nociones de economía política, para sistematizar sus prácticas productivas. Bajo estas nociones, planteamos **un posible modelo de sistematización de las experiencias musicales** en el cual los datos recopilados en el proceso de observación participante puedan ser sistematizados para el análisis posterior.

Al observar la interacción entre los agentes, resulta evidente que el sistema se articula en las experiencias dirigidas a la concreción de la música compuesta y ejecutada por las personas participantes. Este sistema complejo existe para producir música propia. En el contexto urbano limeño eso determina ciertas posibilidades prácticas, estímulos y restricciones a la autoorganización emergente de la interacción entre las partes. De ahí que una pregunta de investigación que nos permita abarcar el fenómeno desde una perspectiva holística sería **¿Cuáles son sus formas de organización para la producción de música?** Al preguntarnos acerca de *cómo se configura la organización*, nos lleva a evidenciar ámbitos o niveles de inter relación auto contenidos, a modo de estructura organizativa con diversas escalas. Empleamos los referentes de la ciencia de la complejidad y las dinámicas de sistemas complejos para evidenciar conductas reales, constatadas en la observación. Esta perspectiva analítica nos permite expresar el fenómeno de una manera orgánica, buscando que el observador pueda situar el fenómeno cultural observado, en los sistemas de relaciones que lo producen y en los cuales existe.

2.1 Conceptos fundamentales

Existen principios universales que se expresan en diversos organismos vitales, tanto orgánicos como sociales y culturales. En tanto estas características son constantes, todos los sistemas complejos pueden ser observados bajo estos criterios. Estas lógicas nos afectan en tanto somos parte activa de este medio ambiente, al margen de la consciente voluntad de las personas participantes. En nuestro caso las analogías entre entidades orgánicas y sociales serán usadas mientras la comparación sea funcional al análisis.

A continuación observaremos las bases de las dinámicas y formas de articulación de sistemas sociales al ser considerados *sistemas complejos*⁴. Saber qué podemos entendernos como *sistemas complejos auto organizados*, nos permite emplear algunos conceptos fundamentales de estos para poder aproximarnos a concebir y entender diversos procesos de producción artística. Sistemas simples, sistemas complejos, propiedades emergentes, organización, estructura, historia estructural, autopóiesis, red autocatalítica, sistemas autopoieticos autoorganizados y relación fractal.

Sistemas simples y sistemas complejos

*“Los sistemas simples, son predecibles, los sistemas complejos son cambiantes y siguen “ciclos vitales”, son sistemas que se adaptan al ambiente, por lo cual suelen denominarse sistemas complejos adaptativos”*⁵.

4. BAR YAM Yaneer, *About Complex Systems* NECSI <http://www.necsi.edu/guide/study.html>

5. EARLS John. Op Cit Pag 19

Sistema Simple: Un sistema simple se basa en una configuración definida de elementos en relación constante y predecible. Al margen de que sus componentes puedan ser sistemas complejos en sí mismos⁶.

Sistema Complejo: Un sistema complejo desarrolla ciclos vitales, interactúa con el medio en el que existe y posee propiedades *emergentes* producto de la interacción de sus componentes y de este en su medio ambiente⁷.

Una de las principales características de los sistemas complejos es que poseen propiedades emergentes.

Propiedades emergentes: Características, propiedades y dinámicas que emergen de la interacción de las partes de un sistema complejo, situado en su contexto específico⁸.

Emergencia Local: Ciertas partes del sistema desarrollan comportamientos colectivos específicos⁹.

Emergencia global: El sistema en su conjunto manifiesta la propiedad emergente¹⁰.

6. EARLS John. 2007 Op Cit Pag 19

7. EARLS John. 2007 Op Cit Pag 19

8. BAR YAM Yaneer. 1997 Op. Cit. Pag 10

9. BAR YAM Yaneer. 1997 Op. Cit. Pag 10

10. BAR YAM Yaneer. 1997 Op. Cit. Pag 10

Organización, Estructura e Historia Estructural.

Los sistemas complejos son formas de organización que existen en el universo, tal como lo conocen los seres humanos. Un sistema complejo, siempre está compuesto por subsistemas que en sí mismos son sistemas complejos, que por definición son impredecibles y dinámicos. Los seres humanos somos sistemas complejos. Todos los sistemas poseen organización y estructura.

Organización: Lo que designa las relaciones entre los componentes que permiten definir al sistema como una entidad¹¹.

Estructura: Las partes que concretamente constituyen al sistema, sus características y las relaciones entre sí, lo cual determina sus posibilidades de interacción con otros sistemas¹².

Un sistema complejo se define por su organización, pero va cambiando su estructura a partir de sus diversas experiencias de interacción con el medio ambiente y las entidades que lo componen, lo cual determina el espectro posible de reacciones, relaciones y lógicas de conducta, lo cual va formando secuencias de diversas configuraciones estructurales. Este proceso de cambio y adaptación a partir de la experiencia, es lo que llamamos historia estructural.

11. MATURANA Humberto y Francisco VARELA. *El Árbol del Conocimiento, Las Bases Biológicas del Entendimiento Humano*. Editorial Universitaria.

12. MATURANA Humberto y Francisco VARELA. Op. Cit.

Historia Estructural: Sucesión de cambios en la estructura en función a las interacciones experimentadas con los agentes que constituyen los medios en los que habita. Es la experiencia de vida del sistema, mediante la cual éste construye sus posibilidades de acción y concepción. Las reacciones que pueda tener un sistema ante una nueva interacción (simultáneamente conducta práctica e información), son construidas a partir de lo experimentado en las interacciones previas.

Todas las personas poseemos diversas experiencias e informaciones en torno a los fenómenos concretos que vive cada uno, desde cada particular perspectiva, producto de una historia de vida concreta, una historia estructural¹³.

Autopóiesis: Es la característica de un sistema complejo de producir sus propios componentes. Los seres humanos, así como otros seres vivos, son organismos autopoieticos metacelulares.

“El que los seres vivos tengan una organización, naturalmente, no es propio de ellos, si no común a todas aquellas cosas que podemos investigar como sistemas. Sin embargo, lo que es peculiar en ellos es que su organización es tal que su único producto es sí mismos, donde no hay separación entre productor y producto. El ser y el hacer de una unidad autopoietica son inseparables y esto constituye su modo específico de organización” (MATURANA Humberto y Francisco VARELA: 29)

13. EARLS John. *Clases en los cursos de Temas en Antropología*, Lima: PUCP. 2004 y 2006

Red Autocatalítica: *Una red autocatalítica es una colección de entidades, cada una de las cuales es capaz de catalizar, favorecer o acelerar, el proceso de desarrollo de las otras dentro de la red de tal manera que, como un todo, la red es capaz de catalizar su propia reproducción*¹⁴.

Sistemas Autopoiéticos Autoorganizados: *El proceso de autoorganización, en sus diferentes formas, involucra la reinversión continua de la energía que se dispone en los procesos que potencian esa auto organización. La auto organización es un proceso autocatalítico que maximiza la energía disponible para su propio crecimiento y mantención. Es autocatalítico porque el producto del proceso cataliza la producción de más de sí mismo, tal como pasa en muchas reacciones químicas, La automantención se expresa en una gran variedad de maneras que incluye la mantención de los seres en niveles inferiores que proveen la energía en formas de las que se puede disponer*¹⁵.

Constricciones o restricciones: *Un sistema autoorganizado, en tanto define relaciones entre sus partes, circunscribe su campo de acción y reacción a un abanico específico de posibilidades. Las constricciones que surgen en la autoorganización son las que hacen posible la existencia del sistema en sí mismo*¹⁶.

14. EARLS John 2007 Op Cit Pag 33

15. EARLS John 2007 Op Cit Pag 75

16. EARLS John 2007 Op Cit Pag 30

Relación fractal

Los fractales constituyen una posibilidad organizativa en el universo conocido, basado en la replicación de estructuras entre diversas escalas autocontenidas. Los círculos concéntricos de un árbol, las redes neuronales, los bordes de costas, son fractales. Las secuencias organizativas de varios niveles contenidos entre sí se pueden entender desde una relación fractal, de diversos niveles de interacción entre las partes a distintas escalas.

La analogía de la red neuronal.

En el caso de las redes neuronales, la memoria de información no se encuentra almacenada en una neurona específica, si no que se encuentra en la sinapsis, la interacción químico-eléctrica entre neuronas. De manera similar, no es sólo quien compone la agrupación musical, si no de las posibilidades de interacción entre los miembros de una banda. Tanto la circulación de específicos bienes culturales, así como la posibilidad de realización de actividades. Es lo que la gente puede hacer junta, más que lo que cada persona podría hacer por separado.

Complex Systems is a new field of science studying how parts of a system give rise to the collective behaviors of the system, and how the system interacts with its environment. Social systems formed (in part) out of people, the brain formed out of neurons, molecules formed out of atoms, the weather formed out of air flows are all examples of complex systems. The field of complex systems cuts across all traditional disciplines of science, as well as engineering, management, and medicine. It focuses on certain questions about

parts, wholes and relationships. These questions are relevant to all traditional fields.

Los sistemas complejos son un nuevo campo de la ciencia que estudia como las partes de un sistema, generan los comportamientos colectivos del sistema y cómo el sistema interactúa con su ambiente... se enfoca en ciertas preguntas acerca de partes, todos y relaciones. Estas preguntas son relevantes para todos los campos tradicionales (BAR YAM Yaneer: 2:10)

Al observar las diversas prácticas de los circuitos musicales independientes, las escenas musicales alternas; subterráneas, alternativas o independientes, da la impresión de que podemos expresar buena parte de sus dinámicas de organización, observándolos como sistemas complejos en diversos niveles auto contenidos. Estos niveles son componentes de otros sistemas más grandes, cuya articulación configura una red autocatalítica que a su vez gestiona recursos existentes en el medio en el que la red que la compone existe. Ante las restricciones y estímulos del medio se desarrollan estrategias productivas diferentes, con distinta capacidad de gestión sobre su medio, pero con ciertas posibilidades organizativas.

La noción de sistema autopoietico autoorganizado, dentro de las dinámicas de sistemas complejos, ha sido debatida desde diversas perspectivas y luego de nuestro proceso de sistematización y análisis de información, podemos inferir que el caso de la producción de los circuitos musicales independientes, alternos o subterráneos, es un ejemplo en el que ambas perspectivas aparentemente contrapuestas coexisten.

Según los biólogos chilenos Maturana y Varela, el neologismo y concepto de

autopóiesis surge de la observación de la constitución y metabolismo celular, en el cual la membrana que circunda a la célula, circunscribe la entidad y sus componentes, pero a su vez constituye parte del sistema vital que es delimitado por sí mismo.

A su vez, el sociólogo alemán Luhmann desarrolla otras implicancias para la analogía celular, en el cual todo sistema, en tanto ser vivo circunscrito a sí mismo, sólo podía dar cuenta de sí y de sus interacciones, por lo cual es un sistema autoreferencial en interacción comunicativa, en el cual el organismo es emisor y receptor de información.

La crítica que Maturana plantea a Luhmann parte del hecho de que no basta que un organismo esté compuesto por células que en sí son autopoieticas para que todo sistema sea efectivamente un sistema autopoietico de primer orden. En todo caso, el ser vivo es un ser autopoietico de segundo orden pues está compuesto de células. Las organizaciones colectivas humanas como la familia u otros sistemas sociales, pueden ser entendidas como sistemas autopoieticos de tercer orden, pero no necesariamente generan su propia reproducción. Y agrega que si fueran redes comunicativas, el sistema sería de información, no de organismos.

En el caso de los sistemas organizativos desarrollados para la producción de bienes culturales de consumo, como el caso de la música. Los circuitos musicales investigados tienen como base la realización de música propia, que ofrece explícito testimonio acerca de las posibilidades de vida que las personas que los producen pueden concebir y qué posición toman ante ellos. En ese

sentido constituyen un sistema autoreferencial, tal como expresa Luhmann, pero a su vez, al dedicarse a hacer músicas, las personas se insertan en dinámicas de distribución, producción y consumo de bienes culturales, que son un sistema complejo en sí.

Los circuitos musicales pueden ser observados como sistemas complejos autoorganizados, en redes autocatalíticas, con cierto elemento autopoietico, pero en sistemas organizativos con límites variables, en donde la interacción para constituir nuevos niveles de interacción es parte de procesos constitutivos y comunicativos simultáneamente. A su vez, corresponde entender no sólo a los niveles organizativos como sistemas complejos, si no a los circuitos de producción, distribución y consumo local, regional y global.

Sabemos que los sistemas organizativos humanos están orientados a la satisfacción de necesidades materiales y comunicativas. En este caso, las personas se autoorganizan espontáneamente, para hacer música. El trabajo en general consiste en la orientación de energías para la transformación de la materia. La música el ordenamiento de las ondas sonoras bajo criterios culturales. Es decir, se da la manipulación de la materia, bajo criterios *estéticos*. Criterios de lo que se crea disfrutable, que son determinados desde los ciclos vitales de cada persona y colectivo humano. A partir de esas necesidades comunicacionales y estéticas, se despliegan estrategias para conseguir recursos escasos y concretar la experiencia musical.

2.2 Organizaciones musicales como sistemas complejos autorganizados

El fenómeno de la constitución de diversas formas de organización para la producción musical de repertorio original es un fenómeno particular en donde las categorías económicas se expresan simultáneamente. La necesidad de expresión musical propia, se satisface en la producción de bienes culturales de circulación local con las cuales los agentes participantes puedan identificarse (en este caso piezas musicales). Es decir la carencia de oferta, hace que los propios consumidores, se vuelvan productores. Para ello desarrollan diversas formas de relación para poder suplir las carencias de recursos, espacios y capacitación del medio.

En el caso de las escenas musicales alternas, uno de los principales motivos de articulación es plenamente autoreferencial: la búsqueda por expresar narrativas de la cotidianidad personal y de la historia nacional, en códigos musicales que no son difundidos prioritariamente por los medios masivos de comunicación oficial y en caso lo fueran, su potencial acceso a medios masivos de comunicación, está restringido por el capital social y financiero disponible. En ese sentido, las personas que constituyen los sistemas entran en relación, configurando diversas *estructuras* que se *organizan* para la producción artística, generando(se) e insertándose en diversos flujos de información, a partir de la práctica de estilos musicales específicos en contextos determinados.

Encontramos personas que interactúan en varios niveles, cumpliendo funciones especializadas y perteneciendo a organizaciones que existen a distintas escalas y generan diversas propiedades emergentes. Se configuran varios niveles de

organización en relación *fractal*, autocontenida, es decir cada sistema posee su propia estructura interna, es a su vez componente de otro sistema y se repiten lógicas similares a distintas escalas del sistema. Así los agentes en interacción se coordinan en varios, formando parte de entidades colectivas que son claramente identificables, a partir de sus expresiones autoreferenciales y su producción colectiva.

La acción conjunta de estos niveles de organización genera diversas propiedades emergentes. La principal propiedad emergente de estos sistemas complejos es la concreción de su objetivo: realizar sus producciones musicales. Si bien poseen identidades diferenciadas en los distintos niveles, al pertenecer cada componente a específicos sistemas de relaciones, esto genera una intensa articulación de la red, un entramado de interacciones entre entidades, que existen y se reconocen a sí mismas, en tanto están *organizadas para el producir música*

A partir de la observación participante, consideramos que el caso de las redes articuladas en pos de la producción artística, pueden diferenciarse en subsistemas complejos a modo de niveles en interacción: *Personas, Bandas, Colectivos, Escenas*.

Niveles de organización autocontenidos – Subsistemas articulados en la red.

Personas: Unidad vital básica del sistema. Ser humano sujeto de sus interacciones, situado en su contexto. Observado como creador, consumidor y

difusor de música.

Bandas: Agrupación de personas dedicadas a la producción de música, mediante la realización de presentaciones e intervenciones, así como diversos formatos de registro fonográfico y audiovisual

Colectivos - Argollas: Bandas y personas que comparten recursos y estrategias para la composición y ensayo de repertorio, co organización de conciertos y la realización de discos y videos.

Escenas: Colectivos, bandas y personas dedicadas a reinterpretaciones de un estilo musical en particular que desarrollan formas internas de formar afinidad o tensión entre colectivos, bandas y personas componentes.

La Escena: Las escenas musicales alternas en su conjunto, originadas desde la escena subterránea de los ochentas y vinculadas en diversos sentidos con otros circuitos de producción musical

Esas estructuras, están autocontenidas y vinculadas entre sí a partir de la conducta. Resultan sistemas autocontenidos y co organizados, pues sus componentes a nivel básico, “indivisible”, son las personas que participan de labores coordinadas en los diversos niveles de organización. La conceptualización de estos sistemas organizativos proviene de la observación de las interacciones existentes. Los términos que empleamos para denominar a cada nivel de interacción son de origen émico, empleado por las personas participantes. Es una forma de referencia general que se basa en las dinámicas de interacción entre entidades autodiferenciadas.

Las personas/bandas/colectivos/escenas que existen en Lima son heterogéneas y poseen expresiones vitales diferentes, cambiantes y polisémicas,

sin embargo, dadas las condiciones del medio urbano limeño, las personas desarrollan estrategias colectivas que los agentes interpretan y aplican desde sus respectivos contextos vitales. Emergen formas de organización similares con historias estructurales diferentes. Las personas pueden tocar los mismos géneros musicales, pero es a partir de la gestión de recursos, hábitos e información disponible en los contextos de quienes componen cada agrupación que generan sus prácticas.

Los diversos niveles de organización que destacamos implican procesos de auto organización y co ordinación de componentes que son, en este caso, agentes creativos. Los agentes en interacción coordinan, ordenándose entre si para la realización colectiva de eventos y productos específicos: canciones, repertorios, conciertos, grabaciones, videos y material gráfico de promoción de sus actividades. Si bien estos procesos se realizan por la convicción de los agentes participantes y existen únicamente en tanto las personas se dediquen a la realización de las labores indispensables para efectivamente concretar la producción musical, históricamente han solido surgir del aprendizaje autodidacta y empírico.

Las articulaciones entre niveles organizativos, personas-bandas-colectivos-escenas, no siempre se dan por consciente y explícita voluntad de los involucrados más bien surgen a modo de respuesta o alternativa espontanea a las restricciones del medio habitado. Las personas se ven en la necesidad y posibilidad de desarrollar mecanismos productivos desde sus muy diversas y concretas experiencias y estrategias culturales, agrupándose por afinidad personal, social y musical. Así, los niveles se articulan entre sí dado que las

personas tocan juntas para lograr un repertorio, así como las bandas trabajan juntas para hacer conciertos, y entre todas ellas se vinculan por diversas lógicas de afinidad formando escenas.

La labor colectiva de las personas involucradas, es decir, el manejo estratégico de capital social, lleva a adquirir capital material (espacios, instrumentos e infraestructura) capital financiero (dinero) capital cultural (capacitación laboral, práctica e información musical) y mano de obra (energía humana). Esto se puede constatar al observar que los mismos agentes en interacción participan en las tareas de los distintos ciclos productivos de diversos niveles de organización cumpliendo labores diferentes.

La labor musical implica trabajar bienes dinámicos y efímeros, aparentemente inmateriales que son representados desde la simbolización cultural de las experiencias sonoras. Al ser las artes musicales producción de bienes culturales basados en sonido, el cuál es a su vez la percepción humana del movimiento, suele confundirse dónde está lo concreto de la música. Este se puede encontrar tanto en los soportes fonográficos y audiovisuales, transmisores de luz y sonido, como en la experiencia física de la escucha doméstica personal o colectiva, así como la participación en una presentación pública. Así como en las labores indispensables para concretar esos formatos de difusión de piezas musicales, bienes culturales de consumo e intercambio.

Las labores necesarias para hacer música configuran redes que evidencian los mecanismos de articulación y las dinámicas de existencia de los subsistemas componentes entre sí. Nuestros sujetos de estudio son personas que se articulan en distintas instancias orientadas a la producción artística, en este caso sin fines

de lucro o acumulación monetaria, mediante el uso estratégico de las redes que los componen y en las que se insertan, con los cuales dichos colectivos brindan al ciclo productivo de su propia red los diversos elementos indispensables para su existencia. La red se articula en el ciclo productivo y el ciclo productivo no existe sin la red. Podemos afirmar que es un sistema complejo auto organizado orientado a la producción musical. El que sea sin fines de lucro, regulariza variables y permite concretar el objetivo prioritario: hacer música.

Observar las características del proceso de articulación de la red, nos muestra que durante esos dos años desde agosto del 2005 a agosto del 2007, las personas que experimentaron y constituyeron el fenómeno a que nos referimos fueron transformadores, creadores y reproductores de sus propias realidades. No son los únicos, este es sólo un caso, en un momento determinado. De cierta manera, es posible construir secuencias históricas de este tipo de organizaciones, que son las que constituyen en sí mismas las diversas escenas musicales alternas.

Las implicancias de la existencia de estas formas de organización en los procesos de constitución cultural personal y colectiva vigentes en la realidad peruana de los últimos treinta años son sustanciales, por ello este es un esfuerzo en desarrollar un posible modelo de análisis de procesos que pueda amparar la diversidad y dinamismo de estas formas de organización. Así como podemos realizar esta distinción de formas de organización en las bandas ska del Bar de Bernabé, es posible realizar observaciones sobre las características de cada etapa de la práctica musical urbana derivada de la escena subterránea limeña, empleando como marco la noción de diversos niveles autocontenidos y en interacción.

Existen distintas maneras de aproximarnos al conocimiento de estas agrupaciones humanas, que en la práctica son conocidas por los agentes en interacción como “bandas”. Consideramos que la existencia de la forma organizacional reconocida por los agentes en interacción como “banda” no se da únicamente en las personas que la integran. La existencia social de una agrupación musical no se gesta únicamente en los músicos, se forja en las interacciones de todas las personas que participan de sus ciclos productivos, en cualquiera de sus etapas. En ese sentido, los integrantes de cada banda, deben ser observados tomando en cuenta las maneras en las que participan de diversos ciclos productivos, así los agentes en interacción son creadores, difusores y consumidores, simultáneamente.

El micro sistema de relaciones en el cual nos situamos, se basa en la observación del trabajo colectivo de los integrantes de cinco bandas concretas: Puramerk-Nada ni Nadie-Sr madruga-Naquever-Residuos.

Esta observación puede ser expresada en la secuencia organizacional (fractal-autocontenida-interconectada) Personas-Bandas-Colectivos-Escenas, la cual busca definir planos para sistematizar el alto grado de dinamismo e interconectividad de las redes, así como las propiedades emergentes de la organización en su conjunto, a lo largo de su historia estructural.

A continuación emplearemos el caso de la estructura de organización de las bandas ska del bar de Bernabé entre el 2005 y el 2007 a modo de referencia para observar algunas de las dinámicas organizativas propias de la producción cultural urbana limeña.

2.2.1 Primer nivel de interacciones: Personas

Unidad básica: Creadores, difusores, escuchas.

El objetivo que articula la participación de las personas en estos niveles organizativos es la concreción de la producción musical. Gracias a ello, todas las personas participantes en los ciclos de actividades que constituyen ese proceso de concreción cultural, son generadores, emisores y catalizadores de la energía vital y los recursos que permiten la existencia del sistema en su conjunto.

A diferencia de los planteamientos que asumen que el consumidor de música popular, tiende a ser un ente pasivo de recepción de contenidos mediáticos, sin capacidad de injerencia o creación; planteamos que los agentes en interacción son productores de sentido de los bienes culturales en cuyo proceso de realización participan, durante la interacción cotidiana y extra ordinaria.

Cada etapa de los ciclos productivos requeridos para la actividad musical, implica tareas específicas, a ser realizadas por personas concretas. En ese sentido, tal como podremos constatar más adelante, las actividades propias de los ciclos productivos de las bandas no son realizadas únicamente por los integrantes oficiales de la agrupación musical como tal, si no por otras personas dentro de redes más amplias, que en este caso resultan ser a su vez músicos integrantes de las otras bandas. Ese hecho nos posibilita una simplificación de las relaciones a evidenciar, en tanto todos los agentes en interacción comparten la característica constante de ser músicos.

El dedicarse a la ejecución de un instrumento musical; más allá de considerarse a sí mismo músico, oficiante de la música o trabajador de las artes; sitúa a cada persona en diversos sistemas de relaciones vinculados entre sí. En ese sentido, los agentes en interacción nos han brindado información acerca de cuáles han sido las maneras en la que participan de diversos circuitos musicales simultáneamente, lo cual nos permite situarlos como creadores, difusores y escuchas; siendo conscientes de la lógica de pluridimensionalidad de la experiencia económica al interior de la práctica musical.

En la experiencia vital de cualquier persona, la participación inicial en la experiencia musical, es participar de diversos ciclos productivos como audiencia. En las audiencias que hemos observado y entre las que hemos convivido, la posición socio económica cultural y política de *consumidor* no es pasiva, en tanto implica producción de sentido. Las piezas musicales que integran los repertorios consumidos significan algo para las personas que los escuchan.

Ese proceso de producción de sentido está supeditado a las posibilidades desarrolladas desde las historias estructurales de cada sujeto al escuchar o percibir un bien musical. Desde el hecho de que cada persona percibe los sonidos desde su experiencia vital, cada persona realiza su propio proceso de aprehensión y conceptualización de lo percibido. La experiencia estética está supeditada a la historia estructural del sujeto.

Identidad en la creación colectiva

Una de las características de la articulación de estos sistemas organizativos, es que, en tanto están abocados a la producción musical colectiva, hacen que

cada persona sea elemento constituyente de los distintos niveles en interacción y a su vez; ese ámbito de interacción para la creación, difusión y consumo cultural-musical; sea parte constitutiva de sí mismos.

Es decir, cada entidad, suma a sus características personales, el ser parte de la organización musical a la que orienta sus energías. De esta manera se configuran fuertes relaciones identitarias e interpersonales. En el trabajo constante las bandas pasan a ser consideradas por los involucrados como grupos de pares, nuevas familias, ámbitos de interacción y relación humana marcadas idealmente, en estos casos, por una orientación solidaria, en las cuales cada persona encuentra la posibilidad de concretar la creación musical propia a partir del trabajo colectivo.

En el momento en el cual diversas personas comienzan a tener producción cultural conjunta, se generan vínculos entre ellos. Por un lado porque la misma labor de realización implica una gran cantidad de tiempo cotidiano en coexistencia, y el hecho de realizarlo en un medio hostil al arte, hace que los implicados realicen particulares esfuerzos para lograr concretar cada etapa del proceso musical, por lo cual se despliegan intensas relaciones afectivas en el trabajo colectivo.

La labor musical ocupa gran cantidad del tiempo cotidiano y con regularidad el tiempo extraordinario de celebraciones, fines de semana y fechas festivas. Las personas que decidan ser pareja de un músico, saben o deberían saber, que tendrán que coexistir en el horario en función al ritmo de labores que decidan los participantes en cada agrupación musical. En términos émicos *“que tu chico*

tenga banda, es como que tenga otra novia”

Por otro lado, las características de los bienes culturales producidos dependen de la articulación de recursos y talentos personales específicos, sin los cuales dichas producciones musicales serían diferentes. Así que tener un repertorio musical es tener una creación colectiva, con la cual los músicos desarrollan la identificación personal más intensa posible, el acto de la creación, es en términos émicos *“como tener un hijo”*. Es la obra conjunta de ciertos sujetos específicos en ciertas condiciones históricas y vitales. Pero sobre todo, es el producto de esfuerzo y en la gran mayoría de ocasiones de un arduo proceso.

Resulta interesante la lógica constitutiva de la participación para la creación colectiva, manifiesta en el hecho de que los agentes en interacción suelen referirse entre sí, reemplazando el apellido de la persona, por el de la banda en la que toca, y en muchas ocasiones se afirma el apodo empleado en la intimidad de la banda, como nombre cotidiano para la interacción.

Por ejemplo, Giancarlo Lazo, es conocido para la interacción como el Abuelo Puramerik, o Jorge Cavero, que colabora con todas las bandas observadas en este caso, es conocido por sus muchos apodos, como Yorch, Yorki, Papayorki, Papayorking, Papayorkingkong, Papayorch y sucesivos derivados. Incluso llegando a suscitarse la situación en la que algunos de los otros músicos se pregunten *“¿Cómo se llama Yorki?”*

Datos observados a este nivel

En tanto nuestro objetivo es dilucidar sus formas de organización para la producción, el nivel de interacción interpersonal nos permite recopilar datos para observar cómo se realiza cada ciclo productivo, y a su vez cuáles son los contenidos músico-culturales que circulan en ese proceso. Es decir, los datos necesarios acerca de cuáles son las estrategias para la producción y cuáles son los bienes culturales que están siendo producidos y cuáles son los que sirven como insumos para ese proceso de creación.

Respecto a este tema, para situarlos en principio como músicos, colaboradores y público, le hemos consultado formalmente a los sujetos de estudio lo siguiente.

- Nombre
- Edad
- Instrumento ejecutado.
- Bandas en las que participa
- Función que cumple en cada banda
- Bandas cuya influencia reconoce

De esta manera podemos tener una referencia de algunos de los sistemas de relaciones en los que cada agente existe y acerca de los bienes culturales que consume.

Sabemos cuál es su forma participación en las tareas propias de los ciclos productivos de distintas bandas. Hemos aplicado un filtro en función a cuáles

son los elementos de la ejecución instrumental, que cada persona asume como aprehendidos en su escucha/consumo de los bienes musicales creados por otros músicos. Es decir, en términos émicos “cuáles son las influencias musicales” que reconocen.

En tanto el ordenamiento de los elementos sonoros para la expresión cultural, es necesariamente producto de la historia estructural de los sujetos que entran en interacción para realizarla; el proceso de apropiación de insumos (referentes sonoros) y capacitación (el criterio y capacidad técnica desarrollados en el cultivo de dichos referentes) para la creación, nos permite situar a los agentes de creación y acción de los circuitos musicales que observamos, como escuchas-consumidores de otros circuitos de difusión musical. A esto es a lo que referiremos más adelante como flujos de información.

Una primera etapa para poder concretar el anhelo de creación musical propia, es el realizar la acción coordinada con otros agentes en el medio urbano. Es decir, juntarse con otra gente para tocar. Si bien existen diversos géneros musicales que posibilitan la expresión en el formato del juglar o trovador, instrumentista e intérprete integral o del poli instrumentista tanto rural como urbano, la creación de géneros musicales urbanos, difundidos por los medios masivos de comunicación oficial o los medios alternos de comunicación autogestionarios, requiere el trabajar en formato grupal.

Si bien, pensar en los contextos culturales de crianza, educación y ocupación profesional de estas personas, abre todo un espectro de información, en esta oportunidad estamos destacando información que nos sirve para entender de qué

manera las personas, como músicos, escuchas y difusores de diversas piezas musicales, participan de los otros niveles de interacción. Las personas, actuando co ordinadamente, logran alcanzar distintos objetivos a cada nivel organizativo, generando diversas propiedades emergentes.

2.2.2 Segundo nivel de interacción: Bandas

Bandas, unidades para la producción artística.

El término banda hace referencia a una agrupación de música popular. Se denomina de esta manera a las agrupaciones de instrumentistas, tanto si acompañan a un vocalista solista (que suele ser a quien el público asiste a ver) como si se trata de una agrupación musical en la cual los involucrados tienen, en principio, las mismas capacidades de decisión y acción sobre la agrupación musical, pero donde cada uno va decidiendo en la práctica, cuál va a ser su grado de participación.

Los antecedentes del término se originan en el desarrollo histórico de formatos instrumentales asociados a la práctica colectiva. A principios de siglo veinte, se fue popularizando el formato de banda, referida a banda de metales, a modo de banda militar, escolar o de fiesta patronal.

En el caso del rock, existe una tradición de formas de referir dentro de las músicas de origen afroamericano, como bandas. Para el conjunto de la sociedad norteamericana han existido diversas formas de desprestigio hacia las prácticas musicales de las poblaciones afro descendientes. Tanto en su origen práctico,

como en los estereotipos difundidos globalmente acerca de sus diversos derivados, el cultivo del rock ha estado asociado a distintas formas de rebeldía. El otro uso social del término, refiere a banda de delincuentes, En el uso del término “banda” en el rock, se mantiene cierta asociación con la marginalidad y contraposición a la ley.

Es necesario diferenciar entre la organicidad interna de una banda para la elaboración de su repertorio, en el cual participan los instrumentistas en diversos grados, y las estrategias que despliegan para realizar las labores indispensables para concretar su producción artística.

De esta manera entran en participación otros agentes cuya participación en la difusión del repertorio producido por los integrantes de las bandas, pasa a influir en la constitución de las piezas musicales y en cómo estas serán percibidas por las potenciales audiencias, las cuales a su vez contribuirán a la elaboración de cada pieza musical, mediante procesos de experimentación significativa, a modo de productores de sentido.

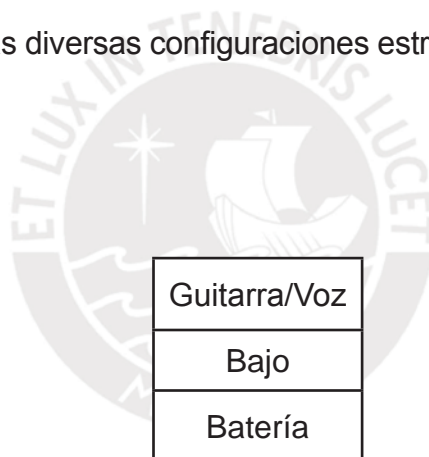
Este proceso implica, como hemos señalado previamente, que la significación social de una banda, como colectivo productor de obras de arte, se gesta en la interacción de todas las personas que participan de sus ciclos productivos, sea cual fuera la forma en que lo realicen. Pensamos a cada persona desde la pluridimensionalidad de la experiencia musical, lo cual, en términos económicos implica que podemos observar a cada agente tanto como creador, difusor y consumidor de músicas propias y ajenas.

Un factor clave, que permite la articulación de la red a distintos niveles organizacionales es que toda persona puede participar de distintos ciclos indistintamente de su adscripción grupal. Es decir, pueden cumplir diversas funciones en distintas bandas. Así, las personas tienen sus prácticas, afectos y energías compartidas y repartidas. Lo cual nos permite afirmar los siguientes niveles de organización planteados, como colectivos y escenas.

Datos observados a este nivel: configuraciones instrumentales

Podemos plantear símiles gráficos, para referir a formas de participación como músico al interior de las diversas configuraciones estructurales de las bandas ska.

Power Trío



El trinomio básico de la música rock, eléctricamente amplificada, parte del llamado power trio, el cual está conformado por batería, bajo eléctrico y guitarra eléctrica, donde alguno de los tres se ocupa de la función vocal. Es una estrategia recurrente en la práctica de las escenas musicales alternas. Ninguno de las cinco banda ska del bar de Bernabé a las cuales nos referimos en este texto, aplica dicha configuración regularmente. Sin embargo sí lo realiza una de las bandas de desarrollo posterior, Adictos al Bidet y se han dado casos de presentaciones con las formaciones incompletas.

En este caso, situamos a la batería como base de lo que elabore la agrupación musical, en tanto se cumple lo expresado émicamente bajo el refrán *“una banda sólo es tan buena como su baterista”*. Si bien el bajo cumple funciones tanto armónicas como rítmicas, este debe considerarse como vínculo entre secciones melódico-armónicas y secciones rítmicas. Por su registro en frecuencias graves y afinación en cuartas, le permite dialogar y enfatizar diversos aspectos tanto del grave del bombo y golpe de tarola en el caso de la batería, como en las estructuras armónicas y frases melódicas desarrolladas por guitarras, vientos y voces. En el caso de la guitarra la ubicamos en la parte superior, en dos sentidos, por un lado porque su registro se encuentra dentro de las frecuencias medias-agudas, y porque, al igual que la voz humana se encuentra en el rango de frecuencias (mayoritariamente medias) al cual el oído humano tiende a prestar mayor atención, por lo cual gráficamente situamos dicho instrumento arriba de la base rítmica constituida por bajo y batería. Tanto por función como por proceso de percepción.

Dos guitarras, bajo, batería

Guitarra	Guitarra
Bajo/Voz	Batería

Como parte del desarrollo instrumental propio de cada género, el siguiente formato de configuración instrumental de uso regular, es el de batería, bajo eléctrico y dos guitarras. Dentro de ambas guitarras se distinguen funciones de acompañamiento, en la llamada guitarra rítmica y de construcción melódica,

en la llamada guitarra solista. En el caso de las agrupaciones referidas, los instrumentistas intercambiaban funciones constantemente según los diversos temas (o se tiene a un solo guitarrista) por lo cual no realizamos en este caso la distinción entre primera y segunda guitarra.

Dos guitarras, bajo, batería y cantante.

Guitarra		Guitarra
	Voz	
Bajo		Batería

A su vez, la simultaneidad de la ejecución vocal e instrumental, funciones usualmente asumidas por los guitarristas, es una tarea difícil, por una razón física concreta. La correa que sostiene la guitarra, presiona los pulmones, por lo cual cantar y tocar simultáneamente no siempre es posible.

Por esta razón en diversas ocasiones algunos guitarristas resultan siendo vocalistas, o la agrupación musical opta por convocar a alguien que cumpla la función de cantante. Con lo cual, el cuatrinomio es ampliado para representar la función vocal.

Dos guitarras, bajo, batería, cantante y vientos

Trombón	Trompeta	Saxofón
Guitarra	Voz	Guitarra
Bajo		Batería

A partir de este punto, las configuraciones instrumentales comienzan a complejizarse con la inclusión de diversidad de instrumentos. En el caso de la práctica del ska, los instrumentos requeridos suelen ser las secciones de vientos. En ese caso agregamos un nivel más en nuestra representación gráfica, en la cual los vientos configuran un tercer nivel, puesto que suelen tener un rango más agudo.

Esos tres cuatro de relación, además de referir a funciones instrumentales y rangos de frecuencia, graves, medios y agudos; hacen referencia a idiófonos, cordófonos y aerófonos. Siendo el bajo un cordófono con función rítmica, lo colocamos en la base, junto a la batería.

Dos guitarras, bajo, batería, cantante, vientos y percusión menor

Trombón		Trompeta
Guitarra	Voz	Guitarra
Teclado		
Percusión Menor		
Bajo	Batería	Timbales

Bajo esta lógica de suma de niveles, podemos encontrar que las percusiones menores y los timbales participan de la estructura rítmica de manera lúdica. Las configuraciones previas, nos permiten incluir otros instrumentos. De manera similar, se incluye teclado.

En el Anexo 2 se pueden observar las diversas configuraciones instrumentales de estas bandas ska del bar de Bernabé, mostrándose en la izquierda el cuadro de instrumentos y en el lado derecho las personas que los ejecutaron.

Estas secuencias de configuración instrumental al interior de cada conjunto musical ejemplifican una dinámica de funcionamiento fundamental de estos sistemas organizativos. Se mantiene la organización, en el hecho que al interior de cada banda existen funciones instrumentales específicas, indispensables para lograr interpretar el repertorio desarrollado; que pueden ser ejecutadas por diversos instrumentistas. Para lograr concretar la producción de los géneros musicales cultivados por la *organización*, se dan cambios *estructurales*, La alternancia de agentes permite que las bandas se mantengan tocando.

La rotación, alternancia o variación de integrantes, es una estrategia de adaptación al medio que permite mantener el desarrollo e interpretación del repertorio de cada agrupación. Existe la posibilidad de intercambio instrumental o de rotación de funciones instrumentales o vocales, a modo de transformación estructural adaptativa. Se mantiene la organización, pero se cambia la estructura, se desarrollan historias estructurales y aparecen nuevas propiedades emergentes.

En ese sentido, las bandas, como ámbito de interacción articulan los recursos, información y energía provenientes de los contextos de las personas que las integran. Aspecto que destacamos al referirnos en detalle al observar los procesos productivos más adelante.

Interacción entre bandas

Convivencia – Co existencia

Las primeras bandas o proyectos musicales con las que las personas integrantes de una banda interactúan de manera indirecta (pues lo hace mediante la obra, en ausencia presencial de los intérpretes) son aquellas que han funcionado como estímulo, sea por afinidad o contraposición, para decidir orientar su conducta hacia la labor musical. En tanto es indirecta, esa forma de interacción, que constituye capacitación y acceso a insumos para la producción, la observaremos en lo referente a los macro circuitos de distribución musical.

Las bandas entran en interacción directa entre sí (pues escuchan mutuamente sus obras, en presencia de los intérpretes) en diversos ámbitos físicos y sociales, bajo diversas lógicas. Los lugares en los cuales las bandas suelen encontrarse entre sí, mientras realizan sus labores, son en las salas de ensayo, estudios de grabación, locales de conciertos, puntos de ventas de discos y ámbitos académicos y laborales en los que participan los músicos. Pero esta convivencia se va forjando en el trato de los integrantes de las bandas entre sí, en el medio en el que existen. En ese sentido, el ámbito donde las bandas conviven, de manera más constantes, son los conciertos.

Observemos tres de las conductas constatadas en la realización de conciertos.

Solidaridad espontánea: Las bandas, si bien no necesariamente se conocen previamente, en el momento del concierto, se ponen de acuerdo para realizar la actividad en beneficio de todos.

Competencia desleal: Las bandas, conociéndose previamente o teniendo referencia de sus obras, adoptan diversas formas de hostilidad, desde negarse el saludo, priorizar los propios requerimientos en perjuicio de los demás, hasta sabotear la presentación ajena.

Sana competencia: Las bandas, conociéndose o no previamente, realizan su presentación dando *“lo mejor de sí”* y degustan sonoramente de *la* presentación del repertorio de las demás bandas participantes. Pueden o no ofrecer ayuda solidaria a otras bandas.

Esa condición de convivencia, ampara diversas lógicas de conducta, las cuales incluso se pueden dar simultáneamente y no son excluyentes entre sí. Como que distintos integrantes de la misma banda interactúen de maneras diferentes con integrantes de otras bandas, así como que una banda que tiene una orientación vital competitiva e incluso mercantil, mantenga conductas solidarias entre si

Los procesos de interacción entre integrantes de diversas bandas, pueden llevar a formas de organización para la producción más estrechas y sistemáticas. Éstas usualmente parten tanto por el consumo compartido de referentes musicales específicos, como por el compartir las restricciones del medio urbano limeño para la realización de la misma actividad, hacer música

Es necesario distinguir la acción a la que referimos bajo el término émico de *“colectivo”* como un nivel organizativo diferente a la mera interacción entre bandas, pues tiende a constituir un nuevo sistema de relaciones en si mismo, con funciones diferenciada a partir de las capacidades de cada persona. De la

interacción entre bandas, pueden surgir procesos de co organización que lleven al trabajo colectivo.

2.2.3 Tercer nivel de interacción: Colectivos, Argollas y trabajo colectivo

El término “colectivo” hace referencia a una forma organizativa para la producción cultural basada en la articulación de personas para el acceso a recursos y realización de labores requeridas para una serie de actividades, en estos casos hacer conciertos, discos y videos.

Es decir, la organización colectiva es una estrategia de producción basada en el uso estratégico del capital social para acceder a capital material, capital financiero, capital cultural y mano de obra, y poder concretar los ciclos productivos necesarios para la experiencia musical. Estrategia que puede realizarse bajo lógicas de equidad, así como de liderazgo o variable participación según la voluntad de los involucrados.

De esta manera, podemos considerar el trabajo colectivo como estrategia de adaptación al medio ambiente urbano, en tanto constituye la forma en la que las personas integrantes de cada banda trabajan en una misma actividad junto con los integrantes de otras bandas, en distintas funciones, desarrollando lógicas de fusión para la organización de eventos, discos y videos

Es necesario distinguir la idea de “trabajo colectivo”, de las personas que se agrupan conscientemente bajo un “colectivo” con nombre propio, cuyos participantes integran diversas banda entre si, como es el caso de las bandas

en torno al estudio Descabellado, cuyos integrantes forman Suda, El Hombre Misterioso, La Mente, The Pastelers y La Máquina rotándose entre sí, o el caso del colectivo de El Circo Eléctrico en Arequipa, cuyos integrantes forman Los Fabulosos Chapillacs, Empresas de Transportes Llantas Negras, Soul Blues, Be Bop, Confuzztible, Los Chutos, Natural Misti y La Katana Funk.

Otros colectivos destacados fueron el colectivo La Mano, Los Grupos Rockeros Agustinianos Surgiendo Solos (GRASS) así como la reciente encarnación organizativa para la gestión de conciertos “el Agustinazo”, el sello post hardcore LaFlor Records y las bandas del sello doom stoner, Ogro Records.

A su vez, una dinámica propia del trabajo colectivo por afinidad para la producción musical, es la tendencia endogámica a realizar las actividades con las mismas agrupaciones regularmente, por lo cual las agrupaciones que quedan excluidas de participar en esos medios de comunicación, concretamente, en los conciertos organizados por una agrupación de bandas, consideran a esas bandas una “argolla” por no considerar o incluso evitar la participación de otras agrupaciones musicales, con las que no se tiene afinidad previa.

En el caso de las bandas ska del Bar de Bernabé ellos no se refirieron a sí mismos como un colectivo, pero resultaron trabajando como uno a partir de la necesidad y la afinidad musical. Es posible observar en detalle las maneras en las que las personas integrantes de cada banda, participan de los ciclos productivos de las demás. En ese sentido es necesario observar en detalle el siguiente cuadro, en el cual se observa en la primera columna el nombre de la persona y en la primera fila, la banda en la cual participa, así en cada recuadro

podemos observar las tareas que cada persona cumple en cada banda, lo cual nos permite afirmar que estas cinco bandas constituyen entre sí un colectivo.

En el Anexo 3 podemos observar en detalle la participación de cada integrante cada una de las bandas ska del bar de Bernabé en las labores productivas de las otras bandas entre sí. En la columna derecha se tiene el nombre de la persona, y en la fila superior el nombre de cada agrupación. En los recuadros se señala qué función realiza cada persona en los ciclos productivos de cada una de las cinco bandas e incluso en otras agrupaciones musicales.

Es necesario distinguir entre la lógica bajo la cual diversas personas participan de una serie de proyectos musicales por afinidad, a modo de estrategia para la producción a partir de acciones co organizadas, del mero hecho de que distintas bandas compartan a un integrante. Ese hecho (el compartir integrantes) puede ser visto tanto como un motivo de competencia entre las bandas, por la exclusividad del músico, así como un motivo para afianzar lazos entre las diversas bandas, asumiéndose no como competencia, si no como “familia”. Pero consideramos que el proceso de forjar un colectivo, se determina por cuánto las personas involucradas, al margen de cuál sea su producción musical específica, aportan a posibilitar la concreción de las labores musicales de los participantes del colectivo en su conjunto.

2.2.4 Cuarto nivel de interacción: Escena

Podemos afirmar que la realización de una escena se da cuando se tienen diversas personas, bandas y colectivos trabajando de manera conjunta,

compartiendo espacios, organizando actividades conjuntamente e invitando bandas de cada colectivo a los conciertos de las demás organizaciones. Nos da la impresión de que los circuitos dedicados al hardcore en el Perú en sus distintas vertientes logran desarrollar espacios de interacción como para poder decir que existe una escena hardcore, con varios sellos que organizan conciertos, lanzan discos y producen merchandizing. Para las bandas hardcore no es inusual el agruparse en sellos o crews, que son equiparables al trabajo en colectivo. Al tender puentes entre sí, estos colectivos generan una escena.

Son necesarias esas experiencias de diálogo e intención de compartir espacios, recursos y posibilidades, para poder afirmar que se tienen una escena en torno a algún género musical específico. Si bien pueden existir colectivos o bandas dedicadas a cultivar los mismos estilos musicales, si no se articulan entre sí, no podemos hablar de la existencia de una escena. En el caso del ska, el que las bandas ska del Bar de Bernabé y las bandas Psicosis y Sagrada Vagancia, no pudieran mantener una sana comunicación o constante trabajo colectivo impidió que se pudiera formar una escena ska en el Perú.

Lo que efectivamente ocurrió fue un periodo de tiempo en el cual las diversas bandas ska en actividad en Lima pudieron darse cita en una serie de conciertos realizados en el mismo local y organizados por los integrantes de las bandas participantes. Ese fue, hasta la fecha, el momento de mayor proliferación de bandas ska, que tuvieron este espacio como instancia de consolidación, efímera aunque fundamental. En esta etapa de lo expuesto podemos articular los diversos niveles en interacción para perfilar una historia estructural de las fiestas ska del Bar de Bernabé, observando cómo las personas se agrupaban en bandas,

que organizaban colectivamente conciertos, entrando en relación con otras agrupaciones y compartiendo componentes constitutivos, es decir integrantes.

Datos observados a este nivel: Historia Estructural de las Fiestas Ska del Bar de Bernabé.

Al observar las maneras en las cuales los agentes en interacción logran a partir del trabajo colectivo concretar los objetivos de los diversos ciclos productivos de las bandas de las cuales participan, resulta aún más evidente al ordenar nuestra información a partir de los referentes expuestos hasta este momento.

Consideramos que en el caso de las banda ska del bar de Bernabé, el trabajo colectivo y la inter articulación de sujetos, recursos, energías y contextos, resulta evidente en la realización de conciertos, llamados Fiestas Ska, realizados en el Bar de Bernabé, así como la realización de conciertos en otros locales con las bandas implicadas. El ubicar los diversos conciertos en una secuencia temporal, nos permite trazar una historia estructural, en la cual se aprecia quienes han participado en qué bandas como instrumentistas, acelerando la inter conectividad de la red de sujetos en interacción, pues esa lógica de compartir energías, capacitación y mano de obra resulta en que algunos agentes son partícipes constitutivos de diversos sistemas organizativos, es decir, integran y colaboran con diversas bandas.

Podemos observar los conciertos como nodos, puntos de confluencia espacio temporal de relaciones sociales, instancias en las cuales podemos apreciar las secuencias de configuraciones instrumentales desplegadas por las personas en interacción, para asegurarse concretar la difusión del repertorio que han elaborado.

Podemos observar que en el Anexo 4, para poder graficar dicha secuencia, le colocaremos a cada músico un número, de tal forma que al observar la primera columna se tiene la banda en la que se toca, y en la fila superior se tiene el concierto realizado, así en cada espacio se encontrará la configuración escénica empleada por cada banda en cada oportunidad.

Al observar en detalle estos datos, tanto de integración e interconectividad como de periodicidad en la realización de conciertos, incluso podríamos afirmar que esta historia estructural desarrolla la experiencia vital de todo sistema organizativo:

Articulación: Conciertos 21/5/5 – 20/8/5

Podemos observar que la etapa de articulación se caracteriza por ser la instancia en la cual las bandas se conocen entre sí y deciden comenzar a trabajar juntas en la realización de conciertos en el Bar de Bernabé

Los integrantes de las bandas se conocen en un Festiska en El Averno organizado por Aníbal Dávalos, ex bajista de Psicosis, sonidista de Puramerk y líder de Barrio Calavera. Al conocer a otras bandas de ska los Puramerk, organizan una Fiesta Ska en el Bar de Bernabé.

Despegue: 16/9/5 - 28/10/5 – 25/11/5

La etapa de despegue se caracteriza por el articular a otras bandas en una periodicidad mensual. Puramerk comienza a organizar Fiestas Ska cada mes en

el Bar de Bernabé, participando bandas de ska, punk, skacore y ska punk.

Apogeo: 07/1/6 – 13/1/6 – 10/2/6 – 3/3/6 – 24/3/6

La etapa de apogeo se evidencia por el aumento en la periodicidad de fiestas –dos al mes- realizados en enero y marzo, así como por el aumento de bandas participantes, donde destaca la orientación de Residuos hacia el ska y su articulación de gran cantidad de músicos provenientes de la audiencia de previas fiestas ska. Durante el verano, Puramerik y Sagrada Vagancia comienzan a organizar colectivamente Fiestas Ska en el Bar de Bernabé.

Posteriormente César Mejía, líder de Sagrada Vagancia, pasa a tocar bajo en Psicosis y lanza la página web Fiesta Ska. Comienza a realizar conciertos en el Pino Bar de La Molina. Puramerik cambia de integrantes.

Polarización (Declive): 18/8/6 -1/12/6 – 21/4/7

La etapa de declive se da con harta interconexión entre las bandas, pero con menor periodicidad de conciertos realizados. Steeve Goulden, baterista de Residuos y sonidista de Puramerik, Nada ni Nadie, Naquever y Sr Madruga, pasa a organizar conciertos junto a Nando Suárez, de Nada Ni Nadie, Señor Madruga y Adictos al Bidet. Ellos realizan eventos que conmemoran el primer y segundo año de Ska en el Bar de Bernabé.

Fragmentación: 17/8/7

Finalmente la etapa de fragmentación se marca por ser el último concierto en Bernabé que se realizaría con las bandas que participaron a lo largo de este proceso, las fiestas ska en el Bar de Bernabé. Sin embargo aún quedarían dos conciertos. El debut de Barrio Calavera, así como los Generación Ska, donde se daría el regreso de Danny Zka, fundador de Carnaval Patético.

Podemos afirmar que no llegó a formarse una escena ska en Lima, pero se dieron experiencias musicales y organizativas que fueron fundamentales para la formación vital de las personas que participaron de dichos acontecimientos.



3. PROCESOS PRODUCTIVOS

3.1 Conceptos fundamentales

3.1.1 Producción, trabajo y reproducción

La producción es el ámbito de concreción de la realidad. El ser humano, tal como percibe su existencia, ejerce su ser al manipular la materia. A su vez, las personas se organizan para la producción. En el proceso de división del trabajo y de gestión de los recursos, se van configurando las sociedades humanas. La unidad básica de las sociedades humanas; las personas, sujetos de sus interacciones, productos de sus tiempos; poseen en última instancia e inalienablemente su capacidad de trabajo.

El trabajo crea un mundo de objetivos, a partir de una realidad dada; estos objetos expresan al hombre, es decir, son objetos humanos o humanizados, en un doble sentido a) en cuanto que, como naturaleza transformada por el hombre se producen para satisfacer sus necesidades y por lo tanto como objetos útiles b) en cuanto que se objetiva en ellos sus fines, ideas, imaginación y voluntad, o sea, en cuanto expresan su esencia humana sus fuerzas esenciales como ser humano (SÁNCHEZ VÁSQUEZ: 1973: 69)

La intervención humana en la naturaleza genera objetos, que son sujetos a relaciones de producción, distribución y consumo. En tanto son objetos humanos

o humanizados en ese doble sentido, implican contenido simbólico y procesos de construcción de significaciones. La producción de mercancías o bienes de consumo, es un proceso constitutivo de las realidades sociales en las que se desarrollan los colectivos humanos. Las personas, al crear bienes culturales, útiles y polisémicos, nos producimos a nosotros mismos.

A su vez, no existe “producción en general” sólo formas de producción definidas, específicas al tiempo y a las condiciones de cada contexto¹. La producción de bienes y servicios que pueden ser considerados artísticos se da cuando la generación de estos trasciende la función utilitaria y enfatiza la función estética. No solo sirven de algo, si no que gustan y desde esa dicotomía, desarrollan pluralidad de funciones.

Producción musical

La producción musical participa de ambas nociones de la producción de bienes-obras-mercancías. La música es un proceso de producción de piezas musicales basado en el ordenamiento de sonidos, a partir de criterios armónicos, melódicos, rítmicos, texturales y narrativos. A su vez, la producción musical, constituye en sí misma, según el contexto socio cultural e histórico, un oficio, profesión u ocupación, que puede colaborar con el mantenimiento de las familias de las personas que la realizan.

La música simultáneamente es el servicio de producir bienes sonoros de

1. HALL Stuart, *Notas de Marx sobre el método: una “lectura” de la Introducción de 1857*. EN Hall Stuart *Sin Garantías*. Universidad Antina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Envión Editores. 2010

consumo cultural, que a su vez es un proceso productivo y constitutivo de realidades culturales y una vía de reproducción material de la persona o su familia.

En términos émicos, el productor musical, es aquel que supervisa, sugiere o determina aspectos estéticos del proceso creativo y de registro fonográfico de las piezas musicales. Suele ser alguien con mayor experiencia que la que poseen los músicos que están grabando. También se puede referir por el término productor a quien realiza eventos artísticos, conciertos o espectáculos. En ese caso refiere a un organizador de actividades de diversas escalas. Pueden existir productores musicales que emplean diversas lógicas económicas para sus actividades.

Legalmente la labor musical genera tres niveles de derechos de propiedad intelectual, sujetos a pago de regalías: autores y compositores, quienes componen las piezas musicales; productores fonográficos responsables del registro, primera fijación, fabricación, distribución, ventas y en ocasiones representación de los artistas; y finalmente intérpretes y ejecutantes, quienes ejecutan los instrumentos musicales. En el Perú, a esos tres derechos corresponden tres asociaciones de gestión colectiva APDAYC, UNIMPRO y SONIEM respectivamente.

Según lo mencionado por representantes del instituto de defensa del consumidor, INDECOPI, responsable de los asuntos de propiedad intelectual en el Perú; el espíritu de la legislación sobre derecho de autor es generar la monetarización de labores que se dan en horarios nocturnos y con esfuerzos sacrificados a comparación de una profesión de oficina. Con los sistemas de cobro

de regalías, los autores, compositores, productores, intérpretes y ejecutantes pueden recibir compensación por el uso comercial de las piezas musicales que ellos han realizado.

3.1.2 Mercancías: bienes de consumo cultural sujetos a relaciones de intercambio.

La realidad humana se forja en función a la intervención de las personas sobre el medio ambiente en la producción de bienes y servicios. Todos los bienes tienen en común el ser productos útiles y ser producto del trabajo humano. Los bienes, son a su vez mercancías, en tanto están sujetas a relaciones de intercambio. Es decir, las mercancías tienen valor de uso, en tanto son útiles y tienen valor de cambio, pues son susceptibles a intercambiarse, en tanto provienen de labores humanas específicas, es decir de fuerza de trabajo

Si bien, en principio, toda mercancía posee valor de uso y un valor que se manifiesta de forma específica en el cambio, las sociedades humanas han desarrollado el dinero, el cual constituye una forma de mercancía cuyo valor de uso radica en expresar el valor de cambio de otras mercancías. De esta manera, se da un proceso en el cual esa mercancía, el dinero, se concibe como la medida estándar de intercambio, omitiendo otras relaciones de intercambio no monetarias. Así el dinero aparece como medida de los valores².

Al ser toda mercancía producto del trabajo humano en abstracto, se

2. ROCHABRÚN Guillermo, *¿Hay una metodología marxista? En Batallas por la teoría. En torno a Marx y el Perú.* Pag 7. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 2007

le dan valores de uso sociales diferentes, en función a ese trabajo. Podemos constatar que las mercancías existen en sistemas de relaciones sociales que le dan uso y valor. De esta manera las mercancías ponen de manifiesto un significado social. E incluso se puede decir que la mercancía es una forma social en si misma.

(ROCHABRÚN Guillermo: 2007 :74)

Entonces, a pesar de que el valor de uso es un aspecto intrínseco al bien producido, este está culturalmente mediado y definido³.

Gran parte del intercambio y circulación de mercancías se hace sin dinero y es regulado por factores culturales diferentes al “mercado”⁴. Las interacciones culturales y las representaciones colectivas, pautean las formas de valor de uso, al incorporar elementos comunicacionales, donde más allá de la función del bien en sí, están las valoraciones asociadas al consumo de un producto específico y el contexto en el cual este es producido.

3.1.3 Piezas musicales como mercancías en circulación.

En el caso de las piezas musicales como mercancía, las dinámicas emergentes de la reproducción mecánica, dan motivo para la reflexión. Dos de los más grandes representantes de la escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Walter Benjamin protagonizan un debate conceptual en el donde Adorno plantea el uso

3. STONE, HAUGERUD y LITTLE. Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives Pag 5. Langam: Powman & Littlefield. 2000.

4. STONE, HAUGERUD y LITTLE. Op. Cit.

de las industrias culturales como un paliativo a la rutina laboral que se constituía en instrumento de dominación⁵. mientras Benjamin afirmaba la capacidad de reacción de un público no pasivo ante la difusión de bienes de consumo cultural, donde el crecimiento masivo del número de participantes modifica su participación⁶.

A su vez, con el desarrollo de la reproducción masiva y su impacto en la producción artística, Benjamin plantea la enajenación de la obra de arte, la pérdida del "aura" de producto de inasible esencia de la pieza única de arte. Se replantea el valor de uso de la pieza de arte única como mercancía, puesto que su valor de cambio quedaba alterado por la posibilidad de la reproducción en serie⁷.

Posteriormente los estudios culturales británicos, bajo la teoría de la subcultura asumen el consumo de bienes culturales, como terreno para el debate, bricolaje y construcción de identidades mediante la alteración de símbolos. La intervención creativa sobre las mercancías en circulación, puede constituir en sí misma un abierto cuestionamiento ante las ideas hegemónicas y las relaciones sociales de producción de una sociedad en su conjunto. Dick Hedbige y Stuart Hall hacen énfasis en la resistencia a través del consumo cultural, tanto en los rituales como en el estilo⁸.

5. ADORNO Theodor y Max HORKHEIMER. *La Industria cultural. La Ilustración como engaño de masas en Dialéctica de La Ilustración Fragmentos Filosóficos*. Pag 169. Valladolid: Simancas Ediciones. 1944

6. BENJAMIN Walter, *Discursos Interrumpidos I* Pag 17. Buenos Aires: Taurus. 1989

7. BENJAMIN Walter, Op. Cit. Pag 5.

8. HEDBIGE Dick, Op. Cit.
HALL Stuart. Op. Cit.

El estudio de antropología económica de Bob White en el Congo señala que

Los bienes culturales o mercancías culturales son diferentes de otras formas de mercancías, porque a ciertos niveles estas contienen la identidad cultural del productor y es usualmente por esa base por la cual son vendidas. Los productos en esta categoría, contienen más que sólo el resultado de labor humana, también incluyen ideas humanas individuales, apreciaciones y creatividad. En el caso de muchas mercancías, los productores poseen el producto de su labor sólo hasta que el producto se pone a la venta en el mercado. Cuando lo dejan ir, este se transforma en un producto sin productor, un producto cuyo productor no mantiene vínculo con el valor o el significado, es un producto aislado. Pero en la música y otras formas culturales (arte, literatura, danza) son productos de la labor humana que contienen, a una gran medida, la identidad de los productores. La música, a diferencia de otros bienes culturales, nos recuerda quien la hizo. (WHITE Bob: 2000:47)

Podemos asumir que existe una dinámica paradójica en la relación entre productores y productos, una vez que han entrado en circulación. En principio se da la enajenación en la cual el trabajador pierde el vínculo con el producto que se ha generado con su labor, sin embargo en la producción de bienes culturales, estos conservan elementos de los contextos y personas que los produjeron. Elementos culturales que son un aspecto constitutivo de la obra de arte al ser distribuido como bien de consumo, e incluso un elemento que genera valor agregado sobre el precio de la obra como producto.

Las piezas musicales pueden entrar en diferentes relaciones de intercambio, en las que pueden ser consideradas mercancías. Es importante recordar que la fuerza de trabajo también está sujeta a relaciones de intercambio, por lo cual, al referir a *commodities*, bienes de consumo o mercancías, no sólo nos referimos a bienes-objetos-cosas, si no a servicios-trabajo. En el caso de la música, las presentaciones en vivo y en directo, constituyen servicios de emisiones únicas

de un bien musical. Cada canción es un bien “inmaterial” efímero.

Los bienes musicales suelen entenderse como inmateriales, puesto que “la materia prima” de la realización de música es “el sonido”, pero el sonido como objeto, no existe. Lo que llamamos “sonido” es un fenómeno acústico basado en la percepción del movimiento de la materia, generando ondas en diversos rangos de frecuencias. El sonido se propaga de manera esférica y veloz, haciendo vibrar los cuerpos que intercepta a su paso. La propagación de los sonidos entre emisor y receptor son parte fundamental de la experiencia sonora.

De esta manera la ejecución musical se convierte, según los sistemas de relaciones en los que existe en un servicio susceptible a relaciones de intercambio y de división del trabajo. Esta actividad humana, servicio, puede transformarse en un bien de consumo, objeto-mercancía, mediante el registro fonográfico o audiovisual, en variedad de soportes físicos y digitales que han ido cambiando a través del tiempo, como cilindros de cera, discos de carbón, de acetato y de plástico, CDs, DVD, MP3, WAV, etc e incluso como archivos digitales.

Para la elaboración de bienes y servicios, se entran en específicas relaciones sociales de producción que configuran cadenas productivas con labores específicas a ser atendidas bajo diversas estrategias organizativas. Si bien podemos encontrar regularidades a la labor musical, estas se expresan bajo variables culturales. De esta manera podemos observar cómo las piezas musicales como mercancías entran en diversos sistemas de relaciones sociales que pautan las formas de expresión de sus valores de uso y valores de cambio, en cada contexto.

Los “bienes de consumo cultural” que encarnan la “forma social mercancía” tienen la posibilidad de comunicar o de ser leídos. Esta característica se potencia en el caso de la música, puesto que si de por sí la significación, uso y precio de cada mercancía es producto de los contextos en los que se crea, circula y consume. Las piezas musicales, pueden servir como evidencia de los contextos socio culturales en los cuales han sido generados. La observación de la trayectoria de cómo llegaron a nosotros, permite situarlos en las dinámicas globales.

3.1.4 Flujos de mercancías como parte de la integración del sistema mundo

La integración del sistema mundo, en diversas etapas históricas de la humanidad, se ha basado en diferentes lógicas de administración política, económica y militar. Si bien hay evidencias de la presencia asiática y africana en los andes centrales de Sudamérica en tiempos pre hispánicos, en el contexto peruano, la historia oficial asume una primera etapa de globalización desde el inicio del proceso de invasión y colonización de las coronas española y portuguesa del continente ahora conocido como América.

Actualmente, la integración económica global, está marcada por los cambios estructurales de la economía durante la década de 1970, que implicaba el retiro de control nacional e internacional sobre los movimientos de capital, las nuevas tecnologías de computación y telecomunicación, y la extensión del libre mercado global. Eso hace que en América Latina las mercancías o bienes de consumo, así como las monedas nacionales, tengan precios y valores inestables⁹.

9. STONE, HAUGERUD y LITTLE. Op. Cit. Pag 2

La circulación de bienes y servicios articula al sistema mundo. En el consumo, producción y distribución de información, objetos y energía, que son parte inherente y constitutiva de la realidad humana, se articulan diferentes personas, colectivos y sociedades. Es posible observar la información, los objetos y el trabajo como mercancías, usando este término para referirnos a todo aquello que es susceptible a relaciones de intercambio. Todas las personas participan de cadenas productivas, sea como consumidores, difusores o creadores.

Las dinámicas emergentes en la articulación de sistemas organizativos para la producción de bienes de consumo cultural, pueden ser observadas pensando que los humanos se autoorganizan a diversos niveles, para concretar la producción, circulación y consumo de los bienes culturales que ellos han creado. De esta manera podemos saber cómo se fabrican ciertas obras musicales, en qué circuitos de difusión se ubican, así como de qué manera su existencia es constitutiva de las realidades culturales en las que participan.

Una dimensión de la articulación del sistema mundo y la circulación de bienes culturales de consumo que son a su vez un insumo para la construcción de identidades y realidades, es pensar que la globalización homogeniza las diferencias, favoreciendo los modelos globales contruidos desde los centros hegemónicos económicos y administrativos del occidente post colonial, ante la altamente diversa producción cultural de las naciones subalternas y los colectivos humanos que las componen.

En el caso de la circulación de bienes culturales, se da el caso de que los productores locales en la periferia subalterna son consumidores pero a la vez

creadores, e incluso exportadores de bienes de consumo cultural¹⁰ Incrementando la variabilidad cultural. Largas cadenas de productores en diferentes ubicaciones físicas y contextos culturales se ven articulados por el flujo de bienes y servicios, bajo diversas relaciones de intercambio. De esta manera toda persona está vinculada a diversas cadenas productivas con prácticas y sistemas ideológicos diferentes, en los cuales las mercancías circulan con distintas lógicas.

3.1.5 Capitalismo, capital y plusvalor

Existen muchas prácticas y racionalidades económicas diferentes . La articulación del sistema mundo suele caracterizarse desde la expansión de diversas formas de gobierno con lógicas político administrativas diferentes, pero vinculadas en la gestación del sistema económico imperante. A la expansión colonial de las coronas de Castilla y Portugal, durante los siglos XVI y XVII, se sucede el proceso colonial de la corona británica, durante los siglos XVIII y XIX que a su vez se ve enfatizada con el desarrollo de la revolución industrial. En este último marco se inicia la economía política y el desarrollo de los conceptos que estamos empleando.

Si observamos el desarrollo de esta primera y fundamental etapa de la economía política, en su respectivo contexto cultural, podremos observar que la secuencia que concibe los procesos económicos existentes en los diversos colectivos culturales humanos como formas pre-capitalistas luego capitalistas, y potencialmente socialistas, luego comunistas, parte de una lógica profundamente

10. WHITE Bob, *Soukous or Sell Out? Congolese Popular Dance Music as Cultural Comodity* en STONE, HAUGERUD y LITTLE. Op. Cit. Pag. 33

evolucionista. No está desarrollada pensando en América Latina o la diversidad cultural que la compone. La caracterización de otras posibilidades económicas como previas o posteriores cuando se expresan simultáneamente, es fácticamente incoherente.

Sin embargo, los aportes conceptuales, analíticos y morales de esta etapa histórica de la economía política para pensar, vivir y actuar desde, en, pro y contra el Capitalismo, no sólo han marcado el desarrollo del siglo XX, si no que siguen siendo útiles, en tanto sus alcances señalaron varias de las dinámicas actuales de dicho sistema económico, siempre y cuando las situemos en su contexto, señalando su especificidad cultural y cómo se expresa en los hechos concretos. Si bien ya hemos escrito acerca de producción, trabajo, mercancía, valor de uso y valor de cambio, es importante ubicar qué es lo que entendemos por Capitalismo.

El capitalismo es un sistema económico que se basa en la acumulación del capital. El *capital financiero*, dinero, se obtiene mediante el *plusvalor*, trabajo no remunerado.

Si pensamos en los capitales, desde la gestión de recursos y las dinámicas de organización social para la producción. Los capitales pueden ser de diversos tipos.

Capital social: fuerza de trabajo y acceso a los otros capitales, gracias a la participación en específicas redes sociales.

Capital cultural: estrategias, información y conocimiento de los agentes participantes.

Capital material: espacios, materia prima, instrumentos, recursos físicos de producción.

Capital financiero: dinero, que puede comprar fuerza de trabajo y capital material.

Capital simbólico: elementos comunicacionales que generan prestigio, mediante el cual se logra acceder a los demás capitales a su vez y se genera del acceso a ellos.

Capital humano: trabajadores, es decir fuerza de trabajo, capital cultural, simbólico y social.

Todos estos capitales pueden ser considerados como medios de producción. Dentro de la relación laboral industrial, se plantea que el capitalista es el dueño de los medios de producción, puesto que son quienes poseen los recursos físicos, monetarios, la capacitación y la tendencia a la posición prioritaria ante el Estado, relación que a su vez es producto de relaciones históricas que han ido configurando la división del trabajo en cada sociedad. En tanto el desarrollo técnico industrial e informático, permite la sobreproducción de bienes de consumo, la ganancia se genera en el plusvalor obtenido en esa producción.

El plusvalor se genera del trabajo no remunerado. Es el monto que se cobra por un bien o servicio, más allá del pago de salarios y recursos de quienes lo realizan. Se encuentra en la diferencia entre el costo de producción y el precio final de venta. Es importante considerar que en muchas ocasiones los dueños del capital también realizan trabajo administrativo y estratégico, que está

legítimamente ligado a relaciones salariales, que el plusvalor excede. A su vez, esto no excluye la posibilidad organizativa de que los trabajadores puedan ser dueños de diversas instancias de los medios de producción o poseer sus propios capitales.

Para producir bienes o servicios, en principio se necesita cubrir ciertos costos de producción referentes a recursos físicos y humanos. A su vez, el servicio y/o producto entra en relaciones sociales de intercambio en las cuales se les genera diversos valores de cambio, según la etapa del proceso de circulación en la que se encuentren. El costo de producción es una fracción final del precio, la diferencia entre el costo de producción y los precios de venta, entre el proveedor, los intermediarios y el consumidor, genera una cadena de pequeños plusvalores, que a su vez son subdivididos entre salarios, recursos y pequeños plusvalores.

Las cadenas de labores indispensables para concretar la creación, distribución y consumo de las obras sonoras constituyen circuitos de producción musical y a su vez son procesos de producción artística, en las que participan gran cantidad de personas en diversidad de funciones específicas. Esta división del trabajo resulta ser la estructura orgánica de una red con diversos niveles organizativos, en interacción con el medio urbano en el que existen. Las dinámicas económicas existentes al interior de la red son evidentes en la cotidianidad.

La observación de las conductas de las cadenas productivas de los circuitos musicales independientes, nos permite observar la existencia de formas de organización para la producción existentes en el medio urbano limeño, en las que se expresan, debaten y conviven diversas estrategias económicas, que expresan, reinterpretan y subvierten el capitalismo. En tanto en muchos de los

casos el objetivo prioritario de las redes es articularse para hacer música, antes que generar la acumulación de capital, desarrollan estrategias económicas alternativas al capitalismo.

3.1.6 Razones para el uso de un caso extremo

La producción musical no es una actividad mecánica. Abarca diversas labores con dimensiones técnicas, comunicativas y estéticas. Podemos observar que la generación de bienes sonoros de consumo cultural, puede realizarse desde comunicación pública de las obras, o su fijación o sincronización en soportes fonográficos y audiovisuales, teniendo los procesos de composición y ensayos como etapa previa indispensable. En esta ocasión emplearemos los conceptos brindados por la economía política para observar un caso extremo de la producción de conciertos con el mínimo de recursos indispensables, lo cual evidencia parte del espectro de posibilidades en el medio urbano limeño contemporáneo para la producción, distribución y consumo de diversos lenguajes musicales, insumos y bienes de producción cultural.

Hacer música es un trabajo por el hecho de que para su concreción se requiere la transformación de la materia mediante el uso de instrumentos y de energía humana, recursos de producción y fuerza de trabajo, gestión de diversos capitales. El *hacer música* es un proceso de elaboración de bienes de consumo cultural, piezas u obras artísticas, y diversos servicios en los procesos de proceso de difusión y consumo de dichas obras, para los cual se requiere realizar labores concretas; si bien cada cultura, colectivo y persona las realiza de distinta manera.

Al investigar las formas de organización para hacer música, caemos en cuenta cómo las personas logran concretar los ciclos productivos indispensables para la elaboración de un repertorio musical y la realización de conciertos. Los sistemas organizativos vinculados históricamente con las escenas subterráneas, alternativas e independientes de los ochentas, noventas y dos miles, poseen condiciones en común al coexistir en el medio urbano limeño-peruano. Esas restricciones y estímulos permiten la configuración de estrategias a cada etapa de los procesos productivos indispensables para hacer música con instrumentos eléctricos.

Ante las restricciones y estímulos en común, emergen sistemas organizativos con lógicas y características diferentes, a partir de la interacción de personas de todo origen sociocultural, en busca de concretar su producción musical. Podemos distinguir una articulación estructural entre los circuitos de *las escenas musicales alternas*, a partir del hecho de que comparten diversos capitales poder concretar su labor. Se comparten recursos físicos y mano de obra. Pero ante todo se comparten restricciones. Así que ante la adversidad y objetivos comunes, se tienden vínculos por afinidad u oposición entre diversos niveles organizativos.

La hostilidad del medio, no es una premisa a comprobar, si no un dato emergente de la sistematización de datos relacionados a la concreción de la experiencia musical. Es decir, constatamos que para poder trascender las condiciones adversas y lograr tocar, la gente trabaja mucho, de diversas maneras. A su vez la existencia de un trabajo constante por parte de algunos colectivos humanos divergentes de los medios masivos de comunicación oficial en la historia reciente, constituyen un estímulo para la práctica artística propia actual.

La observación del caso de las Bandas Ska del Bar de Bernabé, entre el 2005 y el 2007, resulta relevante, pues es un ejemplo de un caso **extremo** de circuito productivo concretado exitosamente, con el **mínimo** de recursos indispensables, obtenidos básicamente por el manejo estratégico de capital social. Experiencia organizativa que priorizó la realización de conciertos y que resulta un ejemplo útil para destacar esa parte del espectro de condiciones para la producción musical en Lima. La producción fonográfica y la producción audiovisual, merecen investigaciones específicas.

3.2 Producción ¿Cómo se hace un concierto?

Existe una secuencia lógica de actividades que un grupo de personas debe realizar para concretar la realización de un repertorio musical y su presentación de manera directa ante una audiencia.

- Ensayar y hacer un repertorio.
- Organizar el concierto
- Conseguir Local – Definir el espacio
- Asegurar el acceso a equipo de sonido
- Definir de participantes.
- Organizar un horario secuencial de presentación de artistas
- Definir el concepto temático de la actividad.
- Realizar diseño gráfico
- Imprimir volantes y afiches.
- Pegar afiches
- Realizar difusión web
- Realizar difusión en prensa especializada (que nunca se dió para Bernabé)
- Distribuir funciones de las personas el día del evento
- Acoplar medios y mano de obra.

- Probar sonido
- Lograr de que se cumpla el horario diseñado previamente
- Ingreso de público
- Realización de las presentaciones de las agrupaciones musicales participantes.
- Distribuir taquilla
- Realizar el desmontaje

Si bien estas etapas para hacer un concierto son indispensables, las maneras en que los participantes de las escenas musicales alternas llevan a cabo cada una de ellas, distan mucho de cómo esas mismas actividades se llevan a cabo en el contexto de los circuitos de música explícitamente orientados al consumo masivo, bajo sistemas de producción y estrategias propias de empresas privadas y organismos del estado.

Es decir, la manera en la que los músicos en la ciudad de Lima logran hacer conciertos dista radicalmente de cómo se supone que los conciertos deberían ser, sin embargo, en esa diversidad de estrategias para trascender la precariedad, se producen piezas musicales y organizaciones efímeras cuya existencia es significativa y constitutiva de las realidades de las personas participantes en sus procesos de producción, difusión y consumo.

Este tipo de micro organizaciones focalizadas localmente, dedicadas a la producción musical, constituyen gran parte de las prácticas culturales propias de la ciudad de Lima. Estas estrategias para producir ante la adversidad constituyen lo que en ese contexto se llama trabajo musical “independiente”. Que ante la desestructuración de las industrias fonográficas a nivel local, comienza a ser tomado

como un referente para la producción incluso por artistas que están dentro del mainstream.

Observemos de manera general lo que trataremos a continuación en mayor detalle.

Tabla 2

Etapas productivas, condiciones ideales y estrategias empleadas		
Etapas	Condiciones ideales	Estrategias de las escenas alteras
Ensayar	Tener un estudio propio	Alquilar o implementar una sala de ensayo
Organizar el concierto	Productor o Empresa	Los mismos músicos producen el evento
Local - Definición del espacio	Auditorio o sala de conciertos	Cualquier lugar que estuviera disponible. En este caso una pizzería usada como bar, sin escenario ni equipo.
Asegurar el acceso a equipo de sonido	Alquilar o tener equipos profesionales	Se toca con equipos caseros
Definición de participantes.	Artistas contratados	Artistas invitados
Realizar diseño gráfico	Diseñador contratado	Miembros o amigos de las bandas
Impresión de volantes y afiches.	Imprenta	Etapas desagregadas
Difusión prensa especializada (nunca en Bernabé)	Medios masivos de comunicación oficial	Sólo web y fanzines
Funciones de las personas el día del evento	Especialistas contratados	Especialistas amigos o técnicos empíricos
Acoplamiento de los medios y mano de obra.	Equipo técnico contratado	Los mismos músicos
Prueba de Sonido	Sonidista contratado	Sonidista músico
Cómo hacer un orden de concierto	Horarios fijos	Horarios variables
Distribución de taquilla	Objetivo mercantil: capitalización y bolos altos	Objetivo no mercantil: redistribución y cubrir movildades

3.2.1 Ensayos

Ensayo y error

Un ensayo consiste en la ejecución del repertorio de una banda durante uno o varios momentos acordados durante el transcurso de una semana. Es **el momento de práctica** y búsqueda de precisión interpretativa por parte de los miembros de una banda, según los referentes musicales que cultiven. Excepto en casos de música aleatoria y basada en jams o músicos de géneros afines que se conocen y tocan ante público directamente, los ensayos son **el punto de partida**, desde donde se concreta la experiencia musical y se posibilita la realización de otras actividades relacionadas a una organización musical. Es, en el contexto limeño, donde se suelen hacer las canciones y es la instancia de práctica en la que las agrupaciones musicales diseñan, precisan y preparan sus actividades y puesta en escena.

Es llamado ensayo, por el hecho de implicar el **proceso experimental de ensayo - error**. Para las personas, es el momento donde se aprenden las canciones y es en el que pueden equivocarse, aunque lo ideal es paulatinamente dejar de hacerlo. Los ensayos son una herramienta organizativa que tiene el objetivo de perfeccionar la ejecución, las posibilidades narrativas y técnicas de cada pieza musical, hasta que la estructura de cada pieza, así como la ejecución instrumental y vocal, sean lo más acorde posible a la concepción que se tenga (o se vaya desarrollando) acerca de cada pieza musical, desde el compositor y los demás intérpretes.

En este proceso, los integrantes de cada proyecto musical comparten entre sí

experiencias de vida mediante el uso de la memoria auditiva, a través de la cual se reinterpretan los elementos musicales puestos en juego por los demás agentes en interacción. El ensayar constantemente es fundamental en el desarrollo de cualquier agrupación musical. Es en esta instancia en la cual la banda desarrolla sus procesos de creación y reinterpretación, ya no sólo de referentes externos locales y globales, si no de la obras producidas por las mismas bandas. Es decir, los ensayos son el laboratorio en el cual las personas participantes experimentan con sus obras, en interacción con las otras personas que las realizan. Es a través de los ensayos que cada agrupación musical puede lograr concretar las piezas del repertorio que buscan difundir, y que estas piezas tengan las formas y cualidades que los compositores e intérpretes desean. Es el momento para cambiar los temas, experimentar con ellos, definirlos o “*fijarlos*”.

La interpretación musical, asumida bajo el término émico de “tocar”, es un ejercicio que en tanto tal, requiere de la repetición para poder moldear el cuerpo del intérprete de tal manera que logre responder a las necesidades expresivas de cada pieza musical, con la finalidad última de la ejecución efectiva y precisa. En el caso ideal, se busca divertirse tocando y que las piezas musicales ejecutadas, suenen como el intérprete lo desea y ha coordinado con los demás integrantes de la agrupación.

El nivel de satisfacción ante la ejecución de una idea musical, es variable según las agrupaciones a las que nos refiramos, en algunos casos se busca que el tocar con la menor cantidad de errores posibles, en otros se exige la perfección. Si se busca alcanzar la precisión interpretativa, eso implica una mayor inversión de tiempo y dedicación por parte del intérprete.

En otros casos, al error o la tosquedad, se le da valor estético-interpretativo, sobre todo en ciertos tipos de punk rock. En la mayoría de casos de músicas fuertes como las variantes del punk, hardcore, thrash o crust, o el extremo académico de la música serial, concreta, dodecafónica, aleatoria, experimental y electroacústica, una persona ajena a los referentes musicales cultivados podrá percibir que la música correctamente ejecutada desde la perspectiva de los intérpretes es un verdadero desastre desde la perspectiva del observador ajeno a dichos géneros. Hay músicas que se pueden entender como “bulla” o “ruido”.

En los casos de complejidad y experiencia más desarrollados, como el caso del cajonero Julio “Chocolate” Algondones, declara que “el error, no existe, es cuestión de estar ahí”. Ese estado de concentración y mimesis propia el proceso de creación e interpretación musical, es adquirible al margen de su conciencia explícita por parte de los ejecutantes, sin embargo cuando este estado es alcanzado, es que la interpretación musical logra sus máximas calidades expresivas.

Los ensayos constituyen instancias cronotópicas en las cuales; al implicar la asistencia de colectivos humanos que dedican sus energías mentales, físicas y afectivas al progresivo perfeccionamiento de la estructura e interpretación de sus canciones y temas; articulan tanto las actividades de las personas que los realizan, como los espacios de los cuales estas provienen, o en los cuales estas se desarrollan en las dimensiones extra musicales de sus vidas. En ese sentido, el lograr coincidir en tiempos y coordinar actividades para poder ensayar, es un aspecto que puede determinar el éxito escénico de una agrupación, así como su debacle.

Recursos articulados: ¿Qué se necesita para ensayar?

Instrumentos musicales

Durante la gran mayoría de años de existencia de los circuitos culturales dedicados a la creación e interpretación de música eléctricamente amplificada, el acceso a recursos para su realización ha sido escaso y las estrategias para generar ese acceso han sido diversas e ingeniosas, tanto para **construir** instrumentos como para **conseguir** el dinero para comprarlos. A medida que los circuitos de práctica musical con instrumentos eléctricamente amplificados fueron desarrollándose, la oferta de instrumentos musicales en el contexto urbano limeño y el acceso a estos que han logrado tener los músicos de las diversas escenas musicales, ha ido cambiando a través del tiempo.

Construir

En el principio del rock and roll (y la música eléctrica en general) en el Perú, durante la década de sesenta, se podían comprar instrumentos mediante importadoras, traídas por puerto o compradas en el extranjero. Rolando Carpio, apodado “el chino”, primera guitarra de Los Saicos, al ser ingeniero electrónico, construyó su propia guitarra eléctrica. Así como él, apareció una tradición de guitarras hechas en el Perú, desde una calidad de acabados pobre pero potente, como las recordadas Esruiz (confirmar escritura), al nivel actual instrumentos de la calidad internacional de un Luthier profesional.

En el contexto de la primera escena rockera del Perú entre 1965 y 1975. Cada

una de las bandas tenía sus propios instrumentos y su propio equipo de escenario o *backline*, compuesto por batería y amplificadores para cada instrumento. Sin ellos simplemente no podrían tocar, pues si no era un instrumento propio, no había instrumento con el cual tocar.

Durante la escena subterránea de los ochentas, se tenían al menos cinco condiciones adversas en común: carencia de acceso a instrumentos y espacios de ensayo, carencia de espacios para la realización de conciertos, alto costo de los medios de registro fonográfico, explícita exclusión de los medios de difusión radial y televisiva, desprestigio crónico en el sentido común del público en general (además del contexto de violencia política por supuesto)

Observando el caso de los instrumentos musicales, estos se mantenían lejos del acceso para la gran mayoría de los músicos, por razones sociales y generacionales, pues así fueran de sectores acomodados o desfavorecidos, se trataba de la posibilidad de gasto de adolescentes o padres de familia peruanos durante la década de los ochentas. Tomando en cuenta que en ese momento no existían los instrumentos de serie media asiáticos, si se buscaba comprar un instrumento musical las posibilidades estaban entre “un palo de escoba” o un instrumento de alta calidad importado de Estados Unidos, Japón o Europa.

Los testimonios de los bateristas Pepe Abad (Juventud la caigua, Ataque Frontal, La Ira de dios, y varios otros), Kimba Vilis (Leusemia, entre otros) y Sandro Labenita (Histeria Colectiva, Plug Plug, entre otros) dan cuenta acerca de bombos de batería armados con cuerpo de batea o barril cortado, con parche de radiografías pegadas, o casos como la primera batería de Leusemia,

con un pedal de madera y metal, hecho por un hábil músico local. Tenemos la referencia de Guillermo Figueroa, baterista de G3 que cuenta de ensayos usando enciclopedias a modo de tarola. En la búsqueda de platillos, se emplean desde tapas de olla, platillos de banda de colegio, o platillos importados cortados o destrozados.

Hemos constatado que estas prácticas continúan vigentes, de manera paralela al alquiler y venta de equipos de sonido. Para pocos músicos de las escenas alternas es ajeno tener conciertos con parantes de micrófonos hechos de palo de escoba sobre base de ladrillos o cajas de cerveza, e incluso con una persona sosteniendo el micrófono. Las estrategias desarrolladas a través del tiempo, son útiles y recurrentes cuando los contextos se tornan similares. Ante la carencia, la solución, producto del trabajo colectivo y de la inventiva de las personas involucradas.

Conseguir

La principal estrategia para garantizar el acceso a instrumentos musicales de calidad al menos semi profesional, al interior de las escenas musicales alternas, es la **solidaridad**. Para poder concretar ensayos, grabaciones y conciertos, se recurre mucho al **préstamo de instrumentos y equipos de sonido**, así como a la realización de **actividades colectivas para el financiamiento** de la compra de instrumentos o alquiler de equipos de sonido.

En los diferentes focos de las escenas musicales alternas, tanto en espacios centrales como periféricos en la gran Lima, encontramos el desarrollo de estrategias basadas en la solidaridad, con diversos grados de endogamia

y usualmente por afinidad. La lógica aplicada es que si los músicos desean conseguir instrumentos, el completar el monto de dinero requerido para la compra se puede lograr gracias a actividades pro fondos, de organización colectiva, entre personas-bandas-colectivos que participan de una o varias escenas.

En el caso de las bandas ska del Bar de Bernabé, al tratarse en su mayoría de adolescentes, los primeros instrumentos, usualmente modelos de práctica, fueron adquiridos en varios casos como regalo de los padres del músico o con apoyo monetario de ellos para completar el monto. En los casos en que la actividad musical se volvía regular y constante, los integrantes de las bandas trabajaron específicamente para acceder a instrumentos profesionales o semi profesionales, trabajando en Lima o en el extranjero mediante programas de viajes de trabajo para estudiantes universitarios.

En el caso de las fiestas Ska del Bar de Bernabé, destaca el caso del concierto El Ska Vuelve a casa 1, organizado por la banda Residuos, cuyo objetivo fue conseguir el dinero para reparar una guitarra abandonada y conseguir guitarra para Carlos Sandoval, "Cachito". Esa guitarra conseguida el 2007 fue robada el 2010 y Vieja Skina, la banda en la que el músico tocaba en ese momento, organizó una fiesta pro fondos para financiar una nueva guitarra de manera similar. Se ha vuelto una estrategia común el hacer conciertos o fiestas para contribuir a la reposición de diversos instrumentos robados en taxis a músicos de diversas escenas musicales.

Uno de los casos más significativo en las escenas musicales alternas es el de las bandas del Agustino, las cuales organizan anualmente desde 1989 el

festival Agustirock, que consiste en convocar a bandas independientes de cierto renombre y capacidad de convocatoria al distrito, brindando para las bandas del barrio las mismas condiciones que para las bandas invitadas. Las bandas del barrio que son elegidas para participar en el Agustirock, son seleccionadas por su trabajo previo. Para que las bandas puedan “fogearse”, se realizan los Pre Agustirocks, a modo de semillero y espacio de práctica para el evento principal anual. Se llegó a organizar 19 Pre Agustirocks el año 2007,

En primera instancia la organización del festival Agustirock la llevaron a cabo los artistas locales de diversos lenguajes musicales en 1989. Durante los noventa se fortaleció el trabajo de los Grupos Rockeros del Agustino Surgiendo Solos (G.R.A.S.S.) como colectivo compuesto por varias de las bandas del distrito. En la primera década del siglo XXI el Agustirock funcionaba mediante una asamblea de representantes de las bandas. En primera instancia fue forja popular, posteriormente se tuvo el apoyo del Padre Chiqui, desde la parroquia de la Corporación (la zona “acomodada” del Agustino) y posteriormente se tuvo el apoyo de la alcaldía del distrito, la que luego retiró el apoyo por considerar que se estimulaba a la mala conducta de los jóvenes con prácticas como dibujar las letras al revés.

Paulatinamente, se dieron situaciones de conflicto intergeneracional entre las bandas que participaron de las primeras ediciones del festival en sus inicios, pero que en la actualidad tienen poca o nula actividad musical, ante las bandas nuevas en actividad constante en las escenas musicales alternas. Las bandas jóvenes, junto a algunos de los fundadores, deciden dejarle el nombre de Agustirock a las antiguas bandas y comienzan a realizar festivales bajo la misma organización, empleando el nombre de Agustino, festival que replica la lógica

de organización colectiva para la producción artística en el distrito y mantiene la continuidad anual. El Agustino, ha recibido el apoyo de los músicos de las escenas musicales alternas que históricamente participaron en el Agustirock. Asumiendo el cambio de nombre como una actualización, parte del lógico relevo generacional. A su vez, esta organización, pasa por sus propios procesos de cambio, puesto que las nuevas bandas van buscando mayor nivel de exposición y participación en la toma de decisiones.

En el contexto de formación de líderes y artistas, como es la escena del Agustino, Shenike, Juan Camargo Ayala, cantante y compositor de La Sonora del Amparo Prodigioso, organizó una pollada para comprar una guitarra eléctrica Yamaha Pacífica. Dicha guitarra, a pesar de ser comprada por una actividad organizada por este líder de banda, ha sido brindada a diversos guitarristas, con la condición de que le den el mejor uso posible. En ese sentido llegó a utilizarse simultáneamente en ensayos y conciertos de 3 a 5 bandas durante diez años.

En todo caso, en el contexto urbano limeño, sea en espacios socialmente periféricos como El Agustino y el centro de Lima, o en espacios centrales como Barranco y Miraflores, hemos podido observar la sistemática práctica de la solidaridad para lograr la concreción de la experiencia musical. Se constata el préstamo de instrumentos entre músicos de varias bandas como una práctica mayoritariamente difundida a modo de **recurso de emergencia**, llegando al caso de tocar varias bandas con los mismos bajo y guitarra durante todo un concierto.

En el caso de espacios de ensayo y registros fonográficos artesanales, lo que ocurre es el préstamo de amplificadores y piezas de batería, generando

la propiedad compartida de la sala de ensayo por todos aquellos que hayan brindado algún aporte en equipos o mano de obra. Hemos podido constatar el uso de estrategias de acopio de recursos en función a la solidaridad, incluso a la reciprocidad en ciertos casos.

Si bien no se da el caso de que todos los integrantes de una banda busquen adquirir todo el equipo profesional que requerirían para tener los resultados óptimos en la realización de su música, sí se da el caso de que todos los músicos buscan equiparse dentro de sus posibilidades, de la mejor manera posible. La actividad de comprarse instrumentos es un aspecto pluridimensional, simultáneamente herramienta de trabajo, artefacto lúdico/estético o hasta fetiche de coleccionista. De esta manera, en todos los circuitos de práctica musical, aparece la demanda por instrumentos.

A partir del desarrollo masivo de circuitos de práctica musical, se incentiva la demanda de instrumentos musicales. Por un lado, la escena subterránea se masifica en cantidad de público, así como en variedad de propuestas artísticas. Se resignifican y diversifican los contenidos que la componen. Esto implica gran cantidad de personas buscando hacer música con instrumentos eléctricos. Paralelamente, las tendencias de los medios masivos de comunicación oficial incentivan circuitos de presentaciones artísticas basadas en música de autor con derechos registrados, es decir **covers**, agrupaciones musicales peruanas tocando las músicas difundidas prioritariamente en radio y televisión, en centros de entretenimiento nocturno. Unos circuitos buscan afirmar el prestigio de su propuesta musical ante el público que les interesa, fomentar el consumo de las obras musicales que han creado y lograr que su producción artística sea autosustentable o rentable; los otros reciben satisfacción económica inmediata,

brindando la ejecución de piezas musicales cuya demanda ya está creada y continuamente fomentada desde los medios masivos de comunicación oficial, El hecho es que ambos tipos de circuitos de producción artística, así tengan finalidades explícitamente mercantiles o personales-expresivas, necesitan instrumentos musicales.

Existen en Lima dos focos principales de distribución de instrumentos musicales. En el Centro Histórico de Lima están las tiendas en la Plaza Dos de Mayo, en torno a la avenida Nicolás de Piérola, en las que se encuentran sobre todo instrumentos musicales nacionales e importados y al otro extremo del centro de Lima, en las tres primeras cuadras del Jr Paruro, aledañas a Mesa Redonda y el Mercado Central, se distribuye principalmente equipos de sonido y luces, y en menor proporción instrumentos musicales, computadoras y teléfonos. El otro foco está en Miraflores, por un lado las tiendas en torno a la esquina de la cuadra dos de Cantuarias a dos cuadras del parque Central de Miraflores, y las dos importadoras de instrumentos ubicadas en el distrito, Audionet, que estuvo trabajando del 2007 al 2009 con un show room en el Jr Fanning, para luego tener sólo oficinas en la cuadra 3 de Benavides. En dicha cuadra se ubica también la importadora de Yamaha, Music Market, que importa instrumentos con la lógica de una tienda de departamentos.

Es evidente que lugares como Paruro y la Plaza Dos de Mayo en el Centro de Lima o los alrededores de la calle Cantuarias en Miraflores, se han nutrido bastante los últimos años. La importadora Audionet cometió el error de cerrar su show room y dejar de auspiciar bandas (con lo que fomentaba la demanda local) bajando la circulación de sus productos. Sin embargo aún la importadora Yamaha

existe y brinda semanalmente el espacio de su tienda para la realización de presentaciones en vivo, con los instrumentos en exhibición en la tienda. Durante buen tiempo, entre 2003 y el 2008 esta importadora ofreció la posibilidad de auspicio de equipo de escenario, hasta que el uso y abuso por parte de las bandas, les llevó a restringir esa posibilidad gradualmente.

El hecho es que ya no es tan difícil conseguir un instrumento de práctica o profesional como lo era hace unos años y si bien no necesariamente hay una sala de ensayo en la casa de cada músico (ni vecindario que lo soporte plenamente) lo que ocurre es que la mayoría de músicos puede tener al menos a su instrumento y un pequeño amplificador, los cuales son herramientas cuyas potencialidades radican más en el uso que se les dé, a partir de la creatividad de la persona, que en las características de fabricación del instrumento.

A nivel de dinámicas de funcionamiento de bandas, colectivos y escenas la conducta observada en las personas, nos permite señalar en principio las siguientes estrategias:

- Compra de un familiar (energía externa, inyectada rápidamente)
- Compra mediante ahorros (energía interna a nivel personal, desarrollada desde el paulatino acopio de energía externa)
- Compra mediante evento pro fondos (energía interna a nivel banda, articulando el trabajo a nivel colectivo, mediante lógicas de solidaridad, reciprocidad y redistribución entre bandas)

A partir de estas estrategias, se logran concretar los requerimientos de instrumentos y equipo de sonido, indispensables para la concreción de la

actividad musical.

Comprar

En la ciudad de Lima existen básicamente seis maneras de comprar instrumentos musicales eléctricos:

Comprar en el extranjero, de manera directa. Es decir, el músico compra o envía a comprar en alguna tienda. No paga impuestos y se reduce el costo de envío. Se da el caso de varios músicos que trabajaron en Estados Unidos para comprarse instrumentos.

Comprar en el extranjero por internet. En ese caso, se espera la llegada de algún amigo o familiar que traiga cada instrumento. En algunas ocasiones se paga por el envío, pero hay mayor posibilidad de que el instrumento se maltrate y los costos suben bastante.

Comprar en Lima por internet: A partir del ingreso a portales locales de venta en línea, es posible acceder a todo el rango de precios señalado previamente, ocasionalmente se pueden encontrar instrumentos de alta calidad a bajo precio. Implica cierta complejidad por la interacción entre vendedor y usuario, mediados por el portal.

Comprar en el centro de Lima. Existen dos nodos urbanos en particular, que articulan diversos tipos de vendedores, distribuidores, fabricantes, lutieres y técnicos en las tiendas circundantes a la Plaza Dos de Mayo y con precios mayores, Paruro, en el Centro de Lima. En el caso de Paruro se especializan en

la venta de diversos tipos de equipos de sonido antes que a instrumentos.

Comprar en las tiendas de Miraflores. En este caso también existen dos puntos, pero con distintas lógicas. Por un lado está los alrededores del Jr Cantuarias, en donde encontramos una variedad de tiendas, con productos similares a los que se encuentran en Dos de Mayo, pero a mayor precio. Lo que sí poseen es mayor variedad de efectos y cuerdas. El otro foco principal es la importadora de Yamaha, Music Market, en la Av Benavides.

La otra opción, es la compra de artículos robados en puestos específicos de Las Malvinas, La Cachina, o lugares afines. Esta opción suele implicar conflictos potenciales, pues es posible el encontrarse con el dueño original del instrumento en algún concierto. En ese caso, se suele revender el instrumento al dueño original, o se va al puesto con agentes de la policía y se solicita la devolución del dinero. Usualmente se da el primer caso, legalmente debería ocurrir el segundo.

Encontramos en el medio urbano limeño básicamente cinco niveles de costo de instrumentos musicales, según el rango de precio referente a guitarras y bajos. Estos montos han estado vigentes entre el 2005 y el 2012.

Rango de precio: 150 – 250 soles

Fabricación nacional de bajo precio, con madera inadecuada, pobres acabados y circuitería artesanal. Usualmente llevan el rótulo de imitación de alguna marca reconocida. En algunas ocasiones suenan particularmente fuerte, a pesar de su tosca manufactura.

Rango de precio: 300 soles – 500 soles

Fabricación asiática de bajo precio, con madera económica, buenos acabados y circuitería regular. Son instrumentos de buena apariencia y sonido variable. En el caso de los instrumentos japoneses, se encuentran casos en los que cambiando la circuitería se logra levantar la calidad del instrumento notablemente. Suelen ser instrumentos livianos.

Rango de precio: 500 soles – 1200 soles

Marcas estadounidenses o europeas en sus series económicas, hechas en Asia, México y Estados Unidos, con maderas adecuadas, buenos acabados y circuitería regular. Existe un amplio rango variable de calidades entre sí. Es el rango de instrumento más usado por las bandas ska del bar de Bernabé, entre el 2005 y 2007

Rango de precio: 1200 – 3500 soles

Marcas estadounidenses, japonesas o europeas en sus series regulares, hechas en sus países de origen, con buenos acabados y buena circuitería. Son la base de instrumentos profesionales a nivel global, Para poder lograr niveles de calidad sonora equiparable a las agrupaciones globales, pares de las bandas locales en cada género, es indispensable emplear estos instrumentos.

Instrumentos realizados por Luthiers locales, hechas en el Perú, con excelentes acabados y la circuitería que el cliente decida. A nivel de madera están a la par de los instrumentos extranjeros, pero su calidad depende del acceder a la

circuitería de la mayor calidad posible, la cual no se fabrica en el Perú.

Rango de precio 3.500 a 10.000 soles o más.

Instrumentos de marcas boutique o las series altas de las marcas comerciales estadounidenses y europeas. Tanto las maderas, los acabados, como la circuitería son refinadas y específicas para acceder a ciertos tipos de timbre, a la mayor calidad sonora posible. Lógicamente son de acceso restringido.

Caso Baterías.

El caso de las baterías es complejo por el hecho de que es un instrumento notablemente más grande que los demás, que está compuesto por varias piezas, una serie de tambores con ciertas medidas (Bombo de 20 a 26 pulgadas, tarola de 13 a 14 pulgadas, tom 12 a 16 pulgadas, napoleón de 16 a 20 pulgadas) y una serie de atriles indispensables tanto para sostener los tambores, como para sostener los diferentes tipos de platillos:

Platillos de contratiempo (Dos hi hat o “charles” de 14 pulgadas)

Platillo de remate (Crash de 16 a 18 pulgadas)

Platillo de acompañamiento (Ride de 20 a 24 pulgadas)

Platillo de 18 pulgadas que suele ser conocido como crash – ride.

Además existen platillos para efectos sonoros como los splash que van de 6 a 12 pulgadas y los chinas que van de 8 a 20 pulgadas.

Todos los nombres émicos de los platillos en este caso, son onomatopéyicos y están en inglés.

Dos elementos fundamentales son las muchas piezas que componen los

pedales y el sujetador del platillo de contratiempo superior “la mariposa del hi hat”. Si alguna de esas piezas falla, o se rompe un parche de bombo o tarola, se puede llegar incluso a detener una presentación por completo.

Otro detalle indispensable son las esponjas y piezas que sostienen los platillos en los atriles. Puesto que de no contar con protección adecuada, los platillos eventualmente se romperán.

Una batería es necesaria para realizar ensayos completos o presentaciones, más no indispensablemente para realizar labores de arreglos en las estructuras armónicas de las canciones, más sí para acabar la canción.

El mantenimiento de una batería, es una ardua labor. El uso de una batería en ámbito doméstico, es un problema de convivencia, por lo cual muchos bateristas carecen de una batería propia o desarrollan cuartos acondicionados a modo de sala de ensayo en sus casas.

Las baterías que se instalan en las salas de ensayo suelen ser de uso colectivo. Una banda puede no tener una batería profesional, pero requiere de ensayar con una para definir el repertorio. El tener una batería semi profesional a disposición, permite ahorrar costos de alquiler de equipos de sonido, incluso cuando se alquila equipos profesionales.

En el contexto profesional internacional, todos los bateristas cuentan con su propia batería para cada presentación en vivo, o al menos atriles, platillos, pedal y tarola

Rango de precio 200 - 1200 soles

Baterías de marcas asiáticas, con acabados toscos, atriles y parches de baja calidad. Según la antigüedad de fabricación se consigue mejor madera a medida que se retrocede en el tiempo. Recientemente algunas marcas han actualizado las piezas de metal, pero siguen ahorrando en los mecanismos de movimiento y articulación de piezas en los atriles y tambores. Platillos de baja calidad. Los pedales de bombo son toscos y carecen de las piezas principales.

Rango de precio 1200 – 1800 soles

Baterías de marcas de renombre o poco conocidas, americanas, asiáticas y europeas, en sus series para practicantes, de escenario o sala de ensayo. Los fabricantes buscan generar sonido aceptable para estándares profesionales a bajo costo, como para ofrecer instrumentos resistentes. Los platillos son de baja calidad y usualmente hay que comprar adicionales. Los pedales de bombo ahorran en masa de la pieza, pero tienen el mecanismo completo. Es posible optimizar su sonido cambiando de parches.

Rango de precio 1800 – 8500 soles a más

Baterías de marcas de renombre americanas, asiáticas y europeas en sus series profesionales o de autor (o series signature) para estudio o escenario.

Precio máximo constatado: 25800 soles

Infraestructura: Salas de Ensayos

Una de las características fundamentales de las músicas urbanas a las que nos referimos, es que para realizarlas a cabalidad, se necesitan instrumentos eléctricos y una batería acústica para conseguir las sonoridades propias de los géneros que se realizan.

Existen diferencias prácticas entre amplificar un instrumento “acústico” o uno eléctrico. Por ejemplo, para un ensayo en una habitación, no es necesario amplificar un cajón o una guitarra acústica; pero sí es necesario amplificarlos para realizar presentaciones en vivo ante audiencias. En el caso de la música con instrumentos eléctricos, como son la guitarra eléctrica o el bajo, si no se amplifican, simplemente “no suenan”. Eso hace que se requiera de un amplificador para hacer funcionar el instrumento. En el caso de la batería, instrumento acústico empleado en música eléctrica, el volumen que genera el instrumento al funcionar correctamente, hace que sea indispensable acondicionar un espacio con aislamiento acústico para su uso cotidiano.

Para poder ensayar el repertorio de una agrupación musical de cualquier variable del rock o del ska, se requiere de emplear instrumentos eléctricamente amplificados y en la mayoría de formatos, de una batería acústica, además de vientos y/o teclados. No todos los cultores de dichos lenguajes musicales son propietarios de sus instrumentos, más ello no impide que puedan desarrollar la práctica de sus músicas. En el caso de la infraestructura existen dos alternativas, el alquilar salas de ensayo o el adaptar un espacio doméstico para la implementación de una sala de ensayo.

Alquilar

Podemos distinguir al menos tres etapas de las salas de ensayo en el Perú. En el tiempo de los fundadores del rock en nuestro país entre 1963 y 1975, según tenemos entendido, no habían salas de ensayo de alquiler. O se conseguía el equipo, o se armaba una rudimentaria serie de equipos para suplir la carencia.

Se sabe que las restricciones técnicas, sobre todo la carencia de amplificadores adecuados, influyó en el desarrollo de ciertas sonoridades. En el caso del desarrollo de la cumbia andina en Lima, se constata la carencia de amplificadores como elemento técnico que influye en el desarrollo de la sonoridad de guitarra eléctrica limpia saturada por la señal de consola, característica tímbrica fundamental de dicho género. Si es que se tenían salas de ensayo, solían constituirse de parlantes de fabricación nacional o de altoparlantes cónicos para voz. En esos casos, el uso de equipos de baja resolución sonora, resultaban ser un elemento estético. De manera similar en la primera escena rockera del Perú, parte de la crudeza del sonido de bandas como los Saicos, precursores del garage rock en el mundo, proviene de la carencia de amplificadores de guitarra y bajo.

Daniel F, líder de Leusemia, nos cuenta que al inicio de la escena subterránea, iba de la Unidad Vecinal 3 en mirones bajo a Previ en el cono norte, a la sala del Sr Filderes. El caso de Filderes es particular. Ha seguido trabajando y construyó un edificio de cuatro pisos, con varias salas de ensayo y un taller de reparación de instrumentos y equipos de sonido. Sus salas si bien siguen en funcionamiento, suelen funcionar mayoritariamente para orquestas de salsa y cumbia. Por otro lado, Guillermo Figueroa de G3, cuenta de una sala en la

Victoria, donde ensayaban con los M.A.S.A.C.R.E.

Durante los noventas, se da una progresivamente una primera proliferación de salas de ensayo intermitentes en cada barrio. Todas ellas propiedad de músicos que buscaban ingresos monetarios a partir de la labor musical y en menor cantidad empresarios que vieron en la carencia, oportunidad. Varias de las salas de ensayo de músicos de la primera escena del rock en el Perú, implementaron salas de ensayo en las azoteas, sótanos y cocheras de las casas de sus padres. Los más exitosos, habían logrado ahorrar e invertir en equipos profesionales, apareciendo también estudios y proveedores de sonido, como por ejemplo los casos de el estudio Amigos, de la banda Fragil, o el proceso de posicionamiento de Bo Ichikawa, cantante de los Doltons, como proveedor de equipo de sonido. Pero esos en los casos de precios más elevados.

En el caso de las salas de ensayo, estas eran implementadas con equipos importados de serie media y variables condiciones acústicas. Los usuarios en general, se contentaban con el hecho de tener acceso a instrumentos eléctricos importados, con marcas de cierto renombre, así se tratara de equipos de regular potencia. Dichas salas de ensayo se encontraban en torno a centros comerciales o mercados, espacios donde el volumen de los instrumentos y la vibración de la música no ocasionan conflictos de convivencia con los vecinos.

Las salas de ensayo, además de espacio de práctica, resultaban punto de **encuentro entre bandas y circuitos musicales**. Varias agrupaciones tienen en común el haber asistido a las mismas salas. En Pueblo Libre, bandas de todo Lima asistían a Jam, un primer piso en el cual existían tres salas de ensayo de variable calidad. La primera una sala azul sin amplificadores, solo un sistema

de pre amplificación y una batería con platillos rotos, a diez soles la hora. En el segundo piso una mediana con amplificadores pequeños y una mejor batería a veinte soles la hora. Y en el ingreso, una sala larga y estrecha con una buena batería y amplificadores pequeños. Todas ellas con poca ventilación. En su cochera y pequeño vestíbulo se encontraban bandas nóveles de todo género.

En los dos miles acontece el crecimiento de la demanda y oferta de grupos nacionales, impulsada sobre todo por los programas en radio y televisión nacional. El estímulo oficial al consumo y la práctica de lenguajes musicales globales contemporáneos, llevó a la formación de bandas tanto de temas propios como de covers de bandas nacionales. Esto hizo que aparecieran gran cantidad de *bandas de sala de ensayo*, para las cuales no es indispensable el presentarse en público, pues son consientes de que no están en capacidad de realizar el acto escénico eficientemente (ni para sus propios conceptos estéticos) o porque no tienen un repertorio de temas propios. Se da el caso de bandas de escolares que van a salas de ensayo a tocar temas de punk melódico peruano, pues son fáciles de tocar, están en castellano y pueden identificarse con ellos.

A esta situación de bandas de covers de artistas radiales, covers de artistas peruanos, temas propios con intención mercantil, temas propios con intención catártica o de jams y sesiones de improvisación y de oferta de instrumentos y equipos de sonido profesionales, diversos músicos y/o empresarios, deciden el invertir en equipos de escenario y acondicionamiento de espacios, ofreciendo salas de ensayo en todos los focos urbanos de Lima. Muchos de ellos lograron acceder a amplificadores gabinete cabezal, baterías profesionales y sistemas de

grabación. Con lo cual, los precios fueron aumentando progresivamente, pasando de un promedio de entre 10 y 20 soles la hora de ensayo en los noventas, a un promedio de 12 y 35 soles la hora de ensayo en los dos miles.

Implementar

Para finales de los noventas comenzó a darse un fenómeno inusual, que era el que las mismas bandas de música eléctrica considerada “no comercial”, parte de las escenas musicales alternas, decidieran implementar salas de ensayo propias. La misma transformación que permite que los empresarios puedan implementar salas de ensayo óptimas en los dosmiles, permite que ese anhelo de “la sala de ensayo propia” sea cada vez más factible para diversas bandas.

El implementar una sala de ensayo, es fundamental para el desarrollo de toda banda, en varios sentidos. Permite la flexibilidad de horarios, con lo cual se asegura la continuidad de ensayos de una banda; posibilita la realización de largas jornadas de ensayo y planificación; baja radicalmente el gasto que cada integrante realiza semanalmente para poder tocar. Es decir el tener una sala de ensayo propia permite gastar menos y tocar más. El eliminar la tensión por el gasto de ensayo y el tiempo de duración del mismo, estimula la creatividad y el diálogo al interior de la banda. Además la continuidad de ensayos permite el perfeccionamiento del repertorio y la optimización de la calidad interpretativa de la banda. Por lo tanto, tener sala propia, puede significar tocar mejor.

Los horarios de una sala de ensayo están supeditados a la capacidad de insonorización de la protección acústica que tenga la sala. Es decir, mientras más bulla se haga, menos tiempo se podrá tocar. El marco legal plantea un límite de

68 decibeles en la vereda frente al inmueble de donde se realizan las emisiones sonoras, para recibir primero llamadas de atención y posteriormente multa por parte de los efectivos de Seguridad Ciudadana del municipio correspondiente. En el caso de zonas residenciales, lo usual es que sea más fácil tocar entre 9:00 am y 6:00pm el horario de oficina, en el cual las casas colindantes a la sala de ensayo se encuentran deshabitadas. Los hábitos de siesta por parte de los vecinos, pueden resultar en conflicto. En el rango de las 6:00 y 9:00 pm es cuando se da la mayoría de ensayos, pues los integrantes de las bandas trabajan o estudian, Por esa misma razón, se suelen buscar salas de ensayo en las que se pueda tocar hasta lo más tarde posible, para aprovechar el horario nocturno. El tener una sala propia y mantener relaciones cordiales con los vecinos, suele permitir un uso de sala de ensayo de 12 horas diarias, de 9:00am a 9:00pm.

Al emprender un proyecto musical propio, es muy útil para los músicos contar con una sala de ensayo propia. Las posibilidades de uso de una sala de ensayo en espacio doméstico semi independiente, son casi ilimitadas a comparación de una sala de ensayo alquilada por horas. El nivel de ahorro generado por la implementación de una sala de ensayo propia, es proporcional al uso que se haga de ella. Si planteamos tres costos de sala de ensayo, a razón de tres ensayos semanales, a razón de 2 horas de ensayo por vez, los montos semanales serían los siguientes:

Uso de sala de ensayo 15 soles por hora = 90 soles a la semana

Uso de sala de ensayo 20 soles por hora = 120 soles a la semana

Uso de sala de ensayo 35 soles por hora = 210 soles a la semana

Uno de los detalles más importantes de tener una sala propia es que los

integrantes de las bandas pueden realizar pausas o esperar a los demás integrantes, con lo cual el promedio de uso de sala es de 3 horas por vez. Esto lógicamente está supeditado a los horarios laborales y ritmo familiar del músico dueño del inmueble donde se instala la sala.

¿Cómo se implementa una sala de ensayo?

Usuarios

El primer paso para implementar el espacio es, aunque parezca redundante, es definir quienes son los que van a implementarla y quienes son los que van a usarla. Ante la necesidad de tener un espacio de creación y práctica diversos músicos pueden articularse juntando recursos de diverso origen en un mismo espacio. Es posible que una persona, usualmente un músico, decida realizar la inversión para comprar el equipo necesario, pero en el caso de niños, jóvenes y adultos que no tienen ingresos fijos o un espacio para poder usar el equipo, el tener un espacio compartido se vuelve una alternativa atractiva. De esta manera las banda de las escenas alternas logran implementar sus propias salas de ensayo.

La implementación de una sala de ensayo, podríamos decir que está constituida, en primera instancia por tres niveles físicos.

Espacio

El aspecto práctico del uso de instrumentos eléctricamente amplificados en el ámbito doméstico, es que dichos amplificadores trascienden los límites de un

cuarto, lo cual genera conflictos de convivencia. Es decir, *se hace bulla*. Para evitar esto es útil definir que la implementación de la sala de ensayo se realice en una pared que no colinde con el inmueble vecino, o con las áreas de mayor uso de la casa. En ese sentido los espacios alejados del uso cotidiano como azoteas o sótanos, resulta funcional y recurrente.

“Los equipos”

La implementación de una sala de ensayo propia requiere de un equipo de escenario o backline, compuesto por amplificadores y batería, e idealmente de un equipo de preamplificación o PA, para la amplificación de voces. Es decir un equipo de sonido que sirve como monitoreo de los intérpretes. Un aspecto crucial es el cableado indispensable para la instalación; el cual está compuesto de cables de poder para el fluido eléctrico y cables de instrumentos musicales llamados plug-plug, así como cables para la amplificación vocal canon-canon o canon-plug. Estos son susceptibles al desorden y suelen requerir de mantenimiento continuo. Toda sala de ensayo requiere de una caja de herramientas básicas.

“El cuarto”

Una vez definido el espacio, este debe ser acondicionado para poder recibir a los equipos y usuarios. Lo ideal es que la manera en la que se transforme el cuarto logre evitar la filtración de ondas sonoras hacia el exterior y que internamente se potencien las propiedades acústicas del espacio.

Esto en un estudio profesional suele realizarse mediante la medición de

distancias, ángulos y materiales entre las superficies del cuarto. Es necesario considerar que los paralelismos favorecen el rebote de ondas, generando un eco o retardo que no empaña el proceso creativo al distorsionar el sonido de los instrumentos. Para evitar este tipo de rebotes y favorecer las propiedades acústicas del espacio se emplean transductores, que son cavidades que entrapan ciertas frecuencias al ser colocados adecuadamente. Otra alternativa es el uso de espuma de la mayor densidad posibles, lana de vidrio o de planchas de tecknopor acústico. Lo ideal es recubrir las superficies con tapizón.

En el caso de personas que no poseen los conocimientos de ingeniería de sonido como para construir sus propios transductores a partir de las fórmulas físicas correspondientes, o los recursos para cubrir la pared con materiales aislantes, lo que se suele emplear para “secar” el cuarto es colocar frazadas de lana sobre las paredes, colgando del techo de la habitación. El tratamiento de los techos y paredes suele darse mediante el uso de cajas de huevos, pero está demostrado que no poseen las propiedades acústicas que se atribuye.

Los instrumentos cuyas vibraciones se expanden con mayor facilidad, es decir *“que hacen más bulla”* son los amplificadores de bajo y la batería. La alternativa para evitar o menguar la emisión de sonido fuera del cuarto es la construcción de tarimas o superficies elevadas. En el caso de carecer de esa posibilidad, es indispensable el uso de alfombras.

4 de las 5 bandas ska del Bar de Bernabé sobre las que tratamos, procuraron acondicionar sus propios espacios de ensayo. En las casas de Steeve Goulden en La Molina para Residuos, de Hernando Suárez en Miraflores para Nada ni

Nadie y Sr Madruga; así como en la casa de los hermanos Riveros Vásquez en Jesús María para Puramerik. Los gráficos que muestran la distribución de espacio de esas salas de ensayo pueden verse en el anexo 6, dedicado a riders técnicos y salas de ensayo.

Horarios de ensayo (Mano de Obra)

Las agrupaciones musicales son sistemas organizativos que existen en diversos tipos de instancias temporales. Es decir, los integrantes de una banda, son parte de ella a tiempo completo, pero la banda está junta en periodos especiales de tiempo (ensayos, conciertos, grabaciones, entrevistas, etc). Al menos en el tipo de música que estamos investigando, de creación e interpretación colectiva, mediante instrumentación eléctricamente amplificada es indispensable la realización de ensayos con todos los integrantes de la banda, o al menos la mayor cantidad posible de ellos.

Es decir, para poder concretar un ensayo, más allá de la implementación física del espacio, infraestructura e instrumentos; es indispensable la presencia de los músicos. Esto no excluye que alguna banda pueda desarrollar dinámicas de segmentación de tiempo de ensayo, es decir ensayar con algunos integrantes y luego juntarse todos en el concierto o a modo de ensayo general.

La disponibilidad de tiempo que una persona puede ofrecer al trabajo colectivo en una agrupación musical tiende a variar según la etapa del ciclo vital de la persona y la orientación vocacional-profesional que cada integrante desee adoptar para sí mismo.

En ese sentido, la etapa en la que es más factible la realización de ensayos de manera constante es la etapa escolar. Los jóvenes y niños que comienzan a participar de la actividad musical, con la posibilidad de producir un repertorio propio y presentarlo ante diversas audiencias, pueden ensayar de lunes a viernes durante las tardes y tardes noches, incluyendo todo el fin de semana, con ciertas restricciones para con los domingos que en muchas unidades familiares es considerado espacio separado para salir con la familia, lo cual puede ser flexible en caso los integrantes de la familia, sobre todo los padres, sean músicos u otro tipo de artistas, pues al entender la complejidad de las labores requeridas para la creación musical, permiten que sus hijos se den el tiempo para ellas.

En el caso de las agrupaciones musicales que cuentan con universitarios o alumnos de educación superior entre sus integrantes, los horarios quedan supeditados a la plantilla horaria de los cursos durante un semestre. En varias ocasiones se da el caso de agrupaciones musicales que cuentan con algunos o todos sus integrantes como alumnos de la misma casa de estudios y cuyos horarios de clase les dejan periodos relativamente extensos en las instalaciones de la institución, en ese caso puede resultar práctico ubicar un lugar de ensayo en un espacio cercano a la institución en la que estudian los integrantes de la banda. Sin embargo, queda comprobado que los periodos de exámenes finales, parciales y entrega de monografías o trabajos grupales, resultan complejos y reducen la periodicidad de los tiempos para ensayar.

En esos casos, donde una agrupación musical cuenta con integrantes universitarios, suelen darse casos de conflicto por la sucesión de actividades o por la imposición súbita de horarios casi incompatibles con horarios de

presentaciones artísticas. Pues puede darse el caso por ejemplo de que un alumno de Estudios Generales o cualquier Ingeniería, tenga prácticas calificadas los sábados entre 7am a 10am, con lo cual la agrupación musical a la que el alumno pertenece, tiene restringidas las posibilidades de cerrar conciertos o tocar en horarios estelares durante los viernes en la noche. En dichas ocasiones, con horarios académicos exigentes, se tiende a aprovechar las tardes de los fines de semana.

Hasta esas etapas de la vida, marcadas por la educación escolar y superior, es posible para los integrantes de una o varias agrupaciones musicales, dedicarle tiempo de ensayo al perfeccionamiento del repertorio de cada una, así como para un constante ritmo de presentaciones en público. La disponibilidad se va transformando a medida que las personas deben priorizar actividades para poder asegurar su propio sustento y el de sus familias.

En el caso de un profesional de alguna carrera que decide emplear la labor musical a modo de ingreso económico complementario, sea como intérprete o como instructor de su instrumento, los horarios de ensayo suelen ser separados y respetados de una manera estricta. Es decir, estos son prioritarios pero a su vez deberían ser puntuales para lograr la funcionalidad en el ritmo de trabajo de una persona recién egresada de una casa de estudios, que busca insertarse en el mercado laboral de su carrera y busca la rentabilidad de la actividad musical, para complementar sus ingresos o al menos que el mantenerse haciendo música no sea un gasto adicional y logre sustentarse a sí mismo.

En el caso de profesionales que logran insertarse con cierto éxito en el mercado laboral, con trabajos de oficina o con horarios definidos. Los horarios de ensayo

suelen ser fijos y constantes, puesto que los horarios de los trabajos suelen serlo también. Esto permite el desarrollo de bandas, sea como pasatiempo o como actividad autosustentable o como actividad profesional, puesto que los integrantes de las bandas tienden a recibir ingresos económicos que suelen ser invertidos en la implementación y mantenimiento de instrumentos y equipos musicales, o incluso en los costos de producción de conciertos, grabaciones y filmaciones.

El conflicto en el caso previo, de profesionales de alguna carrera, que son músicos y logran insertarse en el mercado laboral exitosamente, es que paulatinamente buscarán el establecer una familia nuclear. Este es el proceso en el cual se tienden a fragmentar la mayoría de sistemas organizativos orientados a la producción musical, en el momento en que las decisiones y disponibilidad horaria de un integrante de la banda dependen de su pareja. El factor clave ahí está en si la pareja del músico considera la actividad musical como prioritaria en la vida de su pareja, o en su proyecto de familia. En el caso en que la pareja del músico recuerde que la realización de dicha actividad es un aspecto constitutivo de la identidad y personalidad de su pareja, no debería haber ningún problema, e incluso la pareja del músico puede sumar sus capacidades en alguna etapa de los ciclos productivos de las agrupaciones musicales de las cuales sus parejas forman parte. En el caso en que la pareja del músico considera que esa es una actividad “propia de la juventud” o “de la inmadurez” o que dicha práctica, la articulación de recursos y el consumo cultural de insumos (es decir de ciertas músicas) es “una etapa” de la vida, es muy probable que la banda se desintegre o que el músico se retire (o sea retirado) de la agrupación musical. Ya en el caso de profesionales con hijos, para mantenerse en la actividad musical esta debe ser rentable o al menos autosustentable, en muchos casos se abandona la actividad musical durante los

primeros meses de vida, en que los bebés necesitan mayor cuidado.

En el caso de profesionales que buscan implementar su propia empresa o que son empleados dependientes de empresas emergentes o informales que no tienen horarios fijos, sea por condiciones de explotación o auto exigencia, y que aún no tienen compromisos familiares o paternales, el conflicto con la actividad musical puede aparecer por el hecho de que los horarios de trabajo se crucen con los horarios de ensayo de manera súbita, incluso más allá de la voluntad del músico. En esos casos, de explotación del trabajador, que este participe de alguna actividad musical se hace aún más necesario, puesto que las propiedades catárticas de la música, son necesarias para sobrellevar las rutinas laborales, sobre todo cuando estas se dan en condiciones de explotación o autoexplotación.

Una de las características de las bandas ska que nos atañen es que son agrupaciones musicales compuestas por un mayor número de personas instrumentistas que las que se suelen necesitar para una banda de rock. Podríamos decir que el tener un alto número de músicos, aumenta simultáneamente dinamismo e inestabilidad, ante lo cual las agrupaciones musicales buscan lograr el equilibrio que les permita seguir funcionando. En los ensayos se busca volver compatible la convivencia entre caracteres con personalidades y ocupaciones diferentes, abocadas a la realización de piezas musicales de creación colectiva.

En los ensayos podemos apreciar cual es el grado de participación concreto de cada miembro en las distintas actividades. Es aquí que los participantes interactúan directamente y coordinan tareas. Así también, es en los ensayos que podemos observar quienes son los participantes extra musicales de estas agrupaciones musicales, puesto que los amigos que visitan cotidianamente a las

bandas, suelen hacerse cargo de tareas según sus competencias.

Si bien una de las características de las culturas populares peruanas es la impuntualidad. En el caso de los músicos de las escenas musicales independientes esto suele llevarse a ciertos extremos. La puntualidad y la responsabilidad son conceptos polémicos en tanto todos los participantes son conscientes de su necesidad, lo cual no implica que apliquen estos elementos en su conducta cotidiana.

Los mayores conflictos al interior de una banda se pueden dar por la asimetría de responsabilidades entre sus miembros, puesto que cuando algunos trabajan mucho más que otros, el trabajo de la banda como organización queda mermado por el integrante que deja de cumplir sus responsabilidades. En el caso de organizaciones propias de las escenas musicales alternas, que reemplazan al personal y recursos de una empresa discográfica mediante estrategias de autogestión, la responsabilidad de los músicos suele ser mayor o más necesaria. Es en ese aspecto que se observa quiénes de entre la organización asumen responsabilidades y brindan sus capacidades y recursos personales a favor de la concreción de la experiencia musical.

Funcionamiento

Para la elaboración de un repertorio musical es necesario el proceso de ensayo, sin embargo, cada organización musical puede tener diversas maneras de aproximarse a los temas que componen su repertorio.

La primera etapa de todo ensayo es esperar que todos los músicos estén

presentes. Los conflictos por asimetría de funciones entre los miembros, pueden ser manejables, pero el hecho de que diversos miembros incidan en no asistir a los ensayos o llegar luego de la hora de finalización pactada entre los integrantes previamente, es el tipo de conducta que puede desintegrar una organización musical.

Existe una fuerte diferencia entre el realizar un ensayo en una sala de ensayo alquilada o en una sala de ensayo propia. La ventaja de las salas de ensayo alquiladas es que por el hecho de solicitarse anticipadamente e implicar un costo monetario para los integrantes de la banda, puede servir como una manera de inculcar disciplina, pues los horarios en salas de ensayo de alquiler son, o deben ser, estrictos. En cambio cuando se trata de una sala de ensayo propia, que no tiene restricciones de horario, se puede dar el caso de que las agrupaciones realicen ensayos parciales, o que los músicos dejen de priorizar la puntualidad, puesto que de llegar tarde, no se le va a cobrar un monto adicional a los demás integrantes.

Sea cual fuera el caso, si se busca maximizar el tiempo de uso de la sala de ensayo, existen diversas maneras de organizar las actividades dentro de un ensayo.

“Lo que haya”

La manera empleada por la mayoría de agrupaciones musicales a medida que van desarrollando un repertorio es tocar todas las canciones que puedan en el tiempo que tengan. En el caso de una sala de ensayo alquilada esto puede

implicar que sólo se repasan las canciones. Se tocan una por una con la finalidad de tocar todo el repertorio, antes que acabe la hora de alquiler. Usualmente se alquila una o dos horas. En el caso de una sala de ensayo propia y tener cierta disponibilidad de horario, donde se puede trabajar de tres horas a más, lo que suele ocurrir es que se repasa el repertorio, pero se repite una o dos veces las canciones que requieran de mayor precisión interpretativa.

“Una por una hasta la precisión”

Otra posibilidad es la de decidir que en cada ensayo no necesariamente se va a interpretar todo el repertorio compuesto por la banda, si no que se va a dedicar una sesión a un número limitado de temas. Durante el tiempo que la sala sea disponible, se realizará la repetición de temas musicales hasta que se alcance la precisión interpretativa. En este proceso se evalúan alternativas que pueden llevar a la transformación de elementos armónicos-melódicos-rítmicos.-texturales en las piezas musicales, de tal manera que cada obra sea de plena satisfacción para los intérpretes. Se ha observado el caso de agrupaciones que dedican uno o varios ensayos a perfeccionar una única canción. Otra estrategia útil es asignar ciertos ensayos a canciones específicas, generando cronogramas que permitan en plazos colectivamente establecidos, el haber trabajado en detalle todas las canciones de un repertorio.

“Sets de canciones hechas de corrido, pensando en concierto”

Cuando las agrupaciones musicales comienzan a tener presentaciones públicas, se hace necesario el construir una lista de canciones, también llamada

set list, que guíe a los integrantes a lo largo del concierto. Algunos deciden el set list antes de subir al escenario, otros deciden elaborarlo durante los ensayos de la agrupación. El hecho de preparar una secuencia de canciones para una presentación específica permite el elegir un repertorio en función de las características de cada audiencia, local, equipo, compañía en el cartel, etc. Elementos que pueden o no ser tomados en consideración en función a qué se busque expresar en cada presentación.

Es posible el realizar un ensayo musical a modo de ensayo general de teatro, en el cual se interpreta toda la secuencia de canciones preparadas, como si ya se encontraran delante del público, incluso asumiendo el ejercicio de solucionar potenciales contratiempos técnicos como si se tratara de una presentación en vivo. De esta manera se puede ensayar un concierto como si fuera una pieza musical de larga duración. Esta estrategia genera un elevamiento de los estándares de calidad de la banda, pues sus integrantes y personal técnico deben asegurarse de que todos los aspectos técnicos del concierto estén en óptimas condiciones como para poder lograr que lo que se diseñó en ensayos sea lo que se ejecute en vivo. A su vez implica un estado de concentración diferente a hacer simplemente una secuencia de canciones. Esta estrategia puede potenciar la calidad de la banda ante las audiencias.

“Sets de canciones hechas de corrido, pensando en disco”

Bajo una lógica similar al organizar los ensayos pensando en un concierto, es posible el desarrollar una secuencia de piezas musicales pensando en cuál va a ser el orden de esos temas al integrarse a una placa fonográfica. No se “ensayan”

las canciones, se “toca” el disco. Esto permite que los integrantes de la banda puedan evaluar qué tal funciona la proximidad de las canciones y de qué manera la secuencia en las cuales son presentadas las piezas musicales es parte del construir un disco como una obra integral, a partir de tener una organicidad entre el concepto del disco en general y cómo se interpreta cada pieza musical.

Sesión de empalmes, introducciones y transiciones

Una posibilidad de organización de un ensayo está en dedicarse a componer introducciones previas a cada tema, precisar cuáles son las formas de empalmes entre canciones y componer nuevos momentos musicales que faciliten la transición entre cada tema. De esta manera se puede lograr que una recopilación de canciones, o las canciones que integran un repertorio de manera “suelta”, logren ordenarse de una manera orgánica como para ser presentados en vivo sin interrupciones, o con interrupciones mínimas. Esta posibilidad puede ser tomada como una estrategia para generar un mejor acabado en la manera en la que el repertorio de una agrupación musical es presentado ante el público.

3.2.2 Hacer conciertos- El caso extremo de las bandas ska del Bar de Bernabé.

Un concierto es la ejecución pública del repertorio de una agrupación musical, es decir, interpretar piezas musicales ante una audiencia. Los elementos básicos para realizar un concierto son: lugar, bandas, equipo(s) de sonido, publicidad, personal y público. Todos estos elementos van entrando en participación paulatinamente, durante los preparativos y realización del concierto, desarrollando secuencias

de actividades paralelas que se concretan en el evento organizado. Al observar esas secuencias, expresadas con distintos elementos por organizaciones diversas, podemos destacar cuáles son los recursos articulados, las condiciones (adversas o favorables) y las estrategias puestas en juego en la realización de un concierto.

La observación nos demuestra que la lógica interna que caracteriza las estrategias desplegadas desde las banda ska del bar de Bernabe, como parte de las escenas musicales alternas en Lima, se basa en completar solidariamente el ciclo productivo de un concierto ideal, a menor escala. Esto es posible gracias a que en ese caso los conciertos se realizan sin fines prioritarios de lucro. Estos, en el caso situado entre el 2005 y 2007, fueron realizados por adolescentes y jóvenes adultos entre 16 y 26 años, que desarrollaron fuertes lazos de afinidad entre si y en su mayoría no habían entrado en ese momento a rutinas laborales enajenantes. En ese contexto de adolescentes y jóvenes solidarios, se conservaba cierta inocencia subyacente y varias formas de idealismo explícito, las cuales podrían haber funcionado como un aliciente para la práctica de estrategias económicas no mercantiles o que no tienen la acumulación monetaria como objetivo prioritario. Las maneras cómo los problemas de infraestructura fueron resueltos en función de cómo cada persona decidiera aportar a la organización colectiva de la actividad musical en la que participó. En el caso de participantes que poseen ingresos laborales, estos contribuyeron al financiamiento parcial de las actividades de las bandas.

Estas dinámicas de organización para la producción, no fueron ni son exclusivas de las bandas ska del bar de Bernabé. El acceder a las herramientas y

mano de obra necesarios gracias a la ayuda de amigos, en este caso vinculados por la práctica y afinidad musical, es una conducta que refleja el uso estratégico del capital social; el hecho de que los miembros de cada banda realicen por ellos mismos cada etapa de las labores de la producción musical de es una forma urbana de manejo paralelo de ciclos de producción; y que una misma persona aprehenda a realizar diversas funciones podría ser llamado fomento de las capacidades creativas humanas. Aspectos que son parte característica del contundente aporte de las escenas musicales alternas a la práctica cultural contemporánea local, regional y global.

Para poder concretar la labor artística, los músicos de las escenas musicales alternas, según la coyuntura, comparten todos los recursos para la producción. En el caso de herramientas, se comparten instrumentos, amplificadores, cables, pedales, correas, extensiones, afinadores, sistemas de amplificación, etc. En el caso de mano de obra, se comparten músicos, sonidistas, luminotécnicos, plomos, fotógrafos, diseñadores gráficos, camarógrafos, seguridad, stage managers, encargados de taquilla, etc.

En este sentido, cabe destacar cómo una persona puede participar de distintos ciclos productivos, realizando diversas funciones. La práctica en otros países, con industrias culturales locales establecidas, es que cada una de esas tareas tenga una remuneración y sea realizada por un especialista, incluso a pequeña escala. Aquí gracias a las capacidades musicales, profesionales y personales de los diversos agentes involucrados, se logra concretar la producción musical.

En el caso específico de las Bandas Ska del Bar de Bernabé, podremos apreciar

de qué manera uno de sus aportes fundamentales consiste en lograr concretar la producción con el mínimo de recursos indispensables, incluso al margen del contexto legal lo cual sentó precedente para la realización de conciertos de todos los circuitos alternos en Bernabé e impulsó el trabajo posterior de las bandas que participaron de sus llamadas Fiestas Ska.

Locales - Definición del espacio

Una de las estrategias para encontrar espacios físicos para la realización de conciertos, fue proponer el uso de cualquier espacio posible. Además de bares y discotecas, hemos podido constatar la realización de conciertos en garajes, dormitorios, salas, comedores, patios, jardines, azoteas, casas abandonadas, casonas por derrumbarse, quintas, jirones, calles peatonales y de tránsito, avenidas, parques, plazuelas, plazas, teatros, cines, galerías, construcciones abandonadas, restaurantes, tiendas, almacenes, mercados, campos feriales, centros comerciales, estacionamientos, canchas deportivas, clubes departamentales, estadios, coliseos, mesetas en la sierra de lima, clubes campestres, playas y riveras de río.

Si bien es un placer intenso tocar en esos lugares y *no lugares*, () difícilmente son espacios que posibiliten la realización de eventos artístico-culturales de manera constante. Por lo cual estas intervenciones en el espacio público y privado suelen ser intermitentes.

Dentro de esa diversidad de lugares y no lugares, a excepción de casos de casonas en uso como El Averno (ocupada desde 1998) o La Casa Ida (alquilada

desde 2009) el salón de los Fonavistas en la base de la Cooperativa Santa Elisa en Cailloma, (desde 2000) y recientemente locales como el Club Cajamarca y el del Partido Socialista en la Plaza San Martín (2010-2011). los únicos espacios donde es socialmente aceptada la realización constante de conciertos de música propia, son los bares.

Es necesario recordar que en Lima no existe un sistema articulado de bares, si no que posee un archipiélago de locales habilitados legalmente para la venta de cerveza, como restaurantes, pubs y discotecas, en uso intermitente en los diversos focos culturales de la ciudad. Centro popular (Centro Histórico de Lima) Centro hegemónico (Barranco-Miraflores) y Periferias en desarrollo (Norte-Este-Sur). Es importante destacar que desde la percepción de los habitantes del centro hegemónico, el centro histórico es percibido como periférico y peligroso, mientras para las Periferias en desarrollo es económica y geográficamente central.

La elección de un local para la realización de un concierto, pasa por evaluar la oferta vigente de espacios en los cuales podría realizarse la actividad, la cual es variable según cada época. Esto despliega a cada momento histórico diversos abanicos de locales en ubicaciones y condiciones específicas y marcadamente diferenciadas. A partir de cuál es el trato con el local, qué otros medios de producción se requiere instalar y cuál es el posicionamiento del local para atraer público objetivo.

Dentro de la diversidad de locales en funcionamiento en cada época, hemos constatado que las administraciones han venido ofreciendo a las bandas limeñas de música propia las siguientes opciones:

Varios locales, como pubs y discotecas medianas, proponían la figura de que los organizadores del concierto paguen por el alquiler del local, además de todos los gastos de realización, y el local se queda con el consumo. Esto estaba acompañado de que el dueño no supiera de la existencia de las bandas participantes, por lo cual se tenía ese el trato abusivo. Afortunadamente ahora parece ocurrir menos que antes. O en todo caso ocurre con bandas inexpertas que lo permiten.

Otros locales, en su mayoría grandes y de uso regular como discoteca, plantean la figura de que los organizadores del concierto paguen una garantía por el alquiler del local, asegurando un número mínimo de asistentes (proporcionales al consumo que desea el local). En este caso, los locales ofrecen los sistemas de sala y monitoreo que ofrecen regularmente a orquestas contratadas por el local.

En casos de bares administrados por músicos, la administración del local se queda con el consumo y la taquilla (usualmente con una oferta de ingreso gratuito hasta cierta hora) y le paga un monto fijo a la banda de canciones propias, proporcional al que se le pagaría a una orquesta de covers por incluso mayor tiempo de presentación. En este caso, el local ofrece equipo de monitoreo y sala, la banda consigue el equipo de escenario

Dentro de la variedad de opciones, la lógica imperante en la mayoría de relaciones entre bandas y locales, es que cada banda organizadora corre con los gastos de realización del evento, la administración del local obtendrá el consumo y la banda la taquilla, que usualmente alcanza para cubrir los gastos de

realización. En pocos afortunados casos, el local cuenta con equipos de sonido de sala y monitoreo.

En ese sentido podemos decir que las bandas son generadores de plusvalor de los bares, en tanto funcione cualquiera de esos sistemas de relación entre bandas/organizadores y locales. Un aspecto de esto es que el público que idealmente va a vivir la experiencia musical directa, resulta gastando más en el consumo del alcohol, que en invertir en la calidad del evento artístico al que asiste. Al poseer un recurso escaso para una actividad de éxito aparentemente incierto, como son los espacios para conciertos, las administraciones logran que las bandas trabajen para ellos.

Esta última lógica, puerta para la banda y consumo para el local, resulta la más equilibrada, sin embargo el éxito de su sostenibilidad es proporcional a cantidad de gente que asista y el monto que esa gente desee-pueda pagar por ello.

En ese sentido, los locales ofrecen un valor agregado por sus ubicaciones en zonas estratégicas de la ciudad y el prestigio que puedan tener entre ciertos públicos por las actividades ya realizadas ahí, lo cual de cierta manera “garantiza” (o no) la calidad del espectáculo.

Exceptuando en el caso de bares pequeños que permiten realizar conciertos con el mínimo de equipo de escenario indispensable y desarrollan una fuerte familiaridad con las bandas y el público asistente, como es el caso del Bar de Bernabé, el trato usual para con las bandas no-consagradas o conocidas suele ser cómo si el local le estuviera haciendo un favor a la banda y la incertidumbre

sobre el éxito de la actividad, marca la interacción entre las partes. Contexto de interacción que a veces influye en la calidad del espectáculo, sobre todo cuando el personal técnico del local (con honrosas excepciones) carece de voluntad y eficiencia, por que no conoce (o valora) a la banda que va a tocar. En el caso de los bares pequeños, se asume que el favor es mútuo y que el riesgo o el gusto, es compartido.

Al saber que es un recurso escaso, los administradores de los locales son muy cuidadosos en evaluar quien hace uso de él. Lo cual en sí es legítimo y hasta lógico. La situación conflictiva se origina en hecho de que muchos de los encargados de las agendas de los locales no se informan acerca del trabajo de las bandas fuera de sus propios locales, por lo cual se tiende a una conducta “endogámica” donde existe la lógica de priorizar relacionarse y ofrecer sus recursos a las personas con las que se tienen vínculos previos. Ahí es donde aparecen el colectivo endogámico, conocido entre los agentes participantes como las “argollas” y muchas bandas, luego de trabajar por afirmar su calidad musical y forjar una audiencia, no encuentran lugares donde poder tocar.

Caso: El Bar de Bernabé.

El Bar de Bernabé es un local de 160m² ubicado en el número 725 de la avenida Bolognesi en Barranco. Es una pizzería con licencia para vender alcohol. Se le conoce por diversos nombres: “725” es su nombre legal, “Bar de Bernabé” es el nombre más usado por los visitantes por conciertos, “Bernie’s Bar” es el nombre usado por las bandas que le tienen afecto al lugar y “El hueco rojo” es el nombre que le dan los universitarios que asisten al local principalmente para “hacer previos al sargento” es decir, consumir alcohol a menor precio que el de

la discoteca vecina, el Sargento Pimienta de Barranco, antes de ingresar a ella.

Existen dos características que hacen que del 725 una propuesta sumamente atractiva entre las ofertas de los bares del distrito de Barranco: el precio de la cerveza y la selección de música. En este local se encuentra la cerveza a los precios más bajos del distrito, casi al precio de una bodega, con la botella de mil cien mililitros a un valor de 7 u 8 soles, mientras que en los otros locales el mismo producto se vende a precios de entre 10 soles la botella y 20 soles el contenido vertido en una jarra. La segunda característica es que el dueño del local programa música alternativa de los noventas, hip hop, reggaetón antiguo, música electrónica no comercial y música de bandas peruanas. Es decir todo lo que NO programan en ningún otro de los locales de barranco. Pero ambas características se potencian como un atractivo por el hecho de que los visitantes pueden solicitar canciones al administrador del local, que vende la cerveza personalmente.

Otra de las características fundamentales de Bernabé es el uso que puede dársele en la interacción entre personas, más allá de la realización de conciertos. A diferencia de la mayoría de locales en los que el contexto de sonido, espacio e iluminación, son un medio propicio para las relaciones de cortejo, en Bernabé no se prioriza el baile de pareja si no la escucha de música y se procura que el volumen de los parlantes permitan la conversación entre más de dos personas sin gritar.

En ese sentido una de las principales características del Bar de Bernabé, es que al diferenciarse la oferta a su alrededor en precio, concepto y funciones, los

visitantes desarrollan un sentido de afinidad con el espacio, asumiéndolo como “propio” e “íntimo”, puesto que para los usuarios se constituye como un lugar en el cual han podido afirmar sus conductas y narrativas de la cotidianidad y de la historia. Tal como podremos observar al tratar las canciones que las bandas ska han hecho en honor al Bar y el uso que se hace del mismo como espacio ritual.

Si bien el local en torno al cual se han articulado las bandas se llama 725, no es conocido con ese nombre, si no como el bar de Bernabé, en referencia a su administrador Bernabé Rojas Díaz. En su oficio de atender la barra y recibir en ella a los visitantes a lo largo de la noche, él ha desarrollado un fuerte sentido de familiaridad con los usuarios más constantes del local y estos con él. Eso hace que a su vez, a partir de esa familiaridad y sentido de intimidad, lleven a clientes eventuales que a su vez, desean acceder a lógicas de conducta y consumo cultural (de música y experiencias) diferente en los centros de entretenimiento nocturno de Barranco.

Si bien el local se usa como bar, uno de sus atractivos es el hecho de que Flor Díaz, la mamá de Bernabé Rojas, que de día se dedica a la movilidad escolar y trabajó por varios años en la Fundación por Los Niños del Perú, efectivamente prepara pizzas con receta casera, las cuales son reconocidas por los usuarios como de las mejores en la ciudad. Su precio es realmente barato. Entre 13 soles el 2005 y 17 soles para el 2011.

Se tienen seis etapas de diversos usos del local por parte del público y de las bandas organizadoras de conciertos. La primera etapa va del 2004 a Agosto del 2005 momentos en los cuales el bar comienza a funcionar, teniendo sesiones de música electrónica con un Dj, Angelo. La segunda etapa va de agosto del 2005

al 2008 etapa en la cual se realizaron gran cantidad de conciertos, llegando a realizarse hasta tres conciertos por semana. La tercera etapa se da cuando el municipio cierra el local, puesto que con la construcción del metropolitano, la avenida Bolognesi se mantuvo sin tráfico durante más de un año, con lo cual el volumen de la música ejecutada en el local, llegaba a la acera del frente, generando quejas de los vecinos. La cuarta etapa se da cuando se logra volver a abrir el local, ya el 2009. La quinta etapa va desde el 2010 al agosto del 2011, cuando se ha vuelto a realizar conciertos en el local, pero no se permite el ingreso de menores de edad, hasta que el local ha sido cerrado por la municipalidad de Barranco.

2004-Agosto 2005 – Apertura sin tocar

2005-2008 – Conciertos regulares

2008-2009 – Cierre municipal

2009-2010 – Apertura sin tocar

2010-Ag2011 – Conciertos intermitentes

Agosto 2011 – Cierre municipal

El gran valor del Bar de Bernabé es que permite la producción de conciertos con el equipo mínimo indispensable. Al tener acceso limitado a los recursos requeridos para un concierto de gran envergadura, dicho Bar se constituye en lugar común para la realización de conciertos, con lo cual los miembros de estas bandas han desarrollado relaciones personales con el espacio y los parroquianos del bar. Desarrollándose incluso la necesidad afectiva de realizar “un Bernabé” periódicamente.

Podemos observar que esta distribución del espacio, en escenario, espacio

para público, barra, mesas, sillones, baños y cocina; permite la realización de diversas actividades simultáneamente, con la posibilidad de escuchar la música a distintos volúmenes en cada uno

El nivel de volumen que constatamos en cada ambiente, se relaciona con la función de cada espacio. El “escenario” es de donde se emite el sonido, por lo cual el volumen será mayor, así como la prioridad de la producción sonora, el uso del espacio durante los conciertos es alojar a quienes están tocando y en este caso, se da a ras del piso. En el caso del espacio para el público, recibe menor volumen que el “escenario”, pero lo recibe de manera directa, puesto que el objetivo del espacio es alojar a quienes deseen escuchar y ver a quien se esté presentando. El espacio para las mesas, recibe un volumen moderado de sonido, tiene conexión hacia el escenario, hacia la barra y hacia la calle; su función es amparar a los asistentes mientras liban, permitiéndoles la comunicación entre ellos.

La barra es el espacio estratégico desde el cual se observa directamente lo que ocurre en los espacios en los que están los asistentes, conectándose con los espacios para el público, mesas y sillones, además de tener visibilidad de las puertas de calle, de los baños, de la cocina y de la puerta de acceso al pasadizo lateral. Es donde se encuentra la caja, la computadora, el power de los parlantes, la cerveza, el guardarropa y los otros licores que vende Bernabé.

Adentrándonos en el espacio detrás de la barra encontramos un área dominada por una mesa baja, alrededor de la cual encontramos una serie de sillones contra el ángulo de la pared; entre ese juego de sillones y mesas y una serie de sillas de

madera en el lado opuesto, se forma el pasadizo que continúa hacia el baño y la cocina. Ese espacio tiene la capacidad de amparar grupos grandes de manera más cómoda que el resto del bar, por lo cual es un espacio adecuado tanto para afinar, como para mantener una conversación. A partir de ese punto, el volumen comienza a descender notablemente.

Usualmente un equipo adecuado para un concierto, idealmente se compone de tres equipos, el sistema de monitoreo, el sistema de sala y el equipo de escenario o backline. Uno puede realizar un concierto en Bernabé únicamente con equipo de escenario y un monitor de voz. Es decir, con el equipo que se emplea en una sala de ensayo.

Equipo de sonido

Aunque la manera de referirnos a ellos, oculte su complejidad, “un” equipo de sonido está compuesto por tres equipos.

1. Un equipo de escenario o “backline” compuesto de una batería y amplificadores, usualmente de guitarra y bajo, ocasionalmente de teclado.
2. Un equipo de monitoreo, compuesto de parlantes tipo cuña o laterales, para poner en el piso frente a los músicos, al costado de la batería o al lado del escenario, para que los músicos puedan escucharse entre sí.
3. Un equipo de sala, compuesto de parlantes más grandes, con rangos de frecuencia diferenciados entre graves, medios y agudos; orientados hacia la audiencia.

Tanto el equipo de monitoreo como el equipo de sala requieren de sistemas

de alimentación, fuentes de poder o llamados “powers”. La calidad de los powers altera el sonido en general, al margen de la calidad del resto del equipo. Se calcula la potencia y cantidad de parlantes necesarios según el tamaño y aforo del recinto. Se cuenta con un watt por persona. De esta manera se instalan “sistemas por lado” es decir, conjuntos de parlantes graves, medios y agudos, en diversas combinaciones, como cajas de parlantes con medios y agudos juntos y graves o sub graves por separado; o un parlante diferente para cada caja. Cuando se logra completar el rango de frecuencia entre todos los parlantes, se le llama “un sistema de sonido”. Entonces al instalar un escenario se coloca un sistema de sonido a cada lado, apareciendo la posibilidad de “paneó” es decir, ordenar los volúmenes y orientaciones de cada instrumento eligiendo entre las columnas de parlantes de derecha o izquierda del escenario orientadas hacia el público.

Podemos encontrar en principio tres rangos generales de proveedores de equipos de sonido.

Rango de precio: 350 soles - 500 soles

Equipos de salas de ensayo que ofrecen un backline con equipos de rango medio y un sistema de salidas, sin monitores. No ofrecen un sonidista profesional, sólo un responsable del equipo. A menos que sea solicitado, no suelen brindar recibo por honorarios profesionales. Suelen ser bastante impuntuales e incluso se dan los casos de que cancelen a último minuto el servicio para un concierto acordado u ofrezcan equipos de menor calidad de los pactados, porque les salió otro evento de mayor ingreso. En los contextos de bandas de las escenas musicales

alternas y sobre todo en el caso de bandas nóveles o que no necesariamente congregan a más de cien personas por concierto, a un promedio de cinco soles por entrada. Se da el caso que los organizadores de los conciertos pequeños en locales donde sólo tienen la taquilla emplean todo el ingreso monetario para cancelar el equipo de sonido.

Rango de precio: 500 soles - 700 soles

Proveedores de equipos de sonido que ofrecen un backline de amplificadores semi profesionales o profesionales, con un sistema de salidas y monitores. Ofrecen un sonidista empírico y un encargado de cuidado de los equipos. Suelen ser proveedores que se originan en salas de ensayo o estudios de grabación y deciden atender la demanda de equipos de sonido para las presentaciones en vivo de las agrupaciones musicales que usan sus servicios en un local fijo. Son dirigidos por los dueños de las salas, los cuales suelen iniciarse como músicos y/o entusiastas. Paulatinamente deben formalizarse para poder ofrecer sus servicios en eventos más grandes, como el caso de universidades. Suelen trabajar con recibo por honorarios profesionales, aunque algunos han comenzado a emitir facturas. Usualmente poseen un equipo de sonido propio de un sistema por lado y tercerizan, es decir sub arriendan, a proveedores con equipos de mayor potencia y calidad a menor costo, los cuales suelen moverse en los circuitos de huayno y cumbia, que aún no hemos estudiado a profundidad. Estos proveedores también cuentan con equipos más pequeños, que ofrecen en el rango de precio señalado anteriormente. Suelen ser empleados en fiestas o conciertos en los que se tiene a bandas que requieren de mayor calidad y potencia sonora, pero sobre todo que pueden convocar al público requerido para recuperar la inversión.

Rango de precio: 850 soles - 12.000 soles

Son los proveedores de equipos de sonido para eventos profesionales de toda escala en la ciudad. Desde actividades del Estado, Embajadas y Municipalidades hasta conciertos de rock explícitamente no comercial en locales comunales, bares y centros culturales. Son dirigidos por empresarios legalmente constituidos. Idealmente ofrecen equipos de alta calidad y potencia. El precio del equipo no necesariamente incluye batería. Suelen poseer varios equipos de sonido profesionales de escenario, monitoreo y sala, para atender distintos eventos simultáneamente. Cuentan con personal asalariado para instalación, transporte y atención. Trabajan por contrato y con adelanto en dos partes, la primera mitad para separar el equipo y la diferencia antes de prenderlo, para poder iniciar las pruebas de sonido.

Alternativa: Rango de precio: 60-100 soles

En el caso de las bandas ska del bar de Bernabé, tal como podremos ver más adelante, todos los conciertos que las bandas realizaron ahí fue con equipo propio, completado a partir de préstamos entre las bandas, a las que se les paga por el costo de transporte del equipo, alrededor de veinte soles por persona. La estrategia desplegada en el Bar de Bernabé se basa en usar el equipo de escenario a modo de equipo de sala y monitoreo; o se instala un monitor para escenario y otro monitor para sala. Se emplea la batería, usualmente sin micrar o únicamente micrando el bombo, junto a los amplificadores de guitarra y bajo hacia la audiencia. En caso de los sistemas de voces, usualmente tienen un

nivel de volumen notablemente más bajo que el equipo de escenario en su conjunto. Lo cual suele ser compensado cuando la audiencia canta o grita las letras de las canciones. Se ha empleado equipos profesionales en Bernabé, con amplificadores gabinete cabezal, el problema en esos casos es que hay que controlar el volumen y necesariamente contar con un sistema de amplificación de voces que compense la potencia de batería y amplificadores.

En el anexo 5 se puede observar en detalle el rider técnico que detalla los equipos empleados en el bar de Bernabé, comparadas con las condiciones ideales que emplean las mismas bandas al participar de espacios con condiciones ideales.

Bandas - Definición de participantes.

En la realización de conciertos, uno puede apreciar tanto las redes articuladas para poder llevarlos a cabo, así como los gustos musicales, vínculos e intereses personales de los miembros de las bandas que participan en ellos. La elección de las bandas a participar nos muestra el estado de las relaciones entre ellas, así como las jerarquías desarrolladas a partir del trabajo de las distintas agrupaciones, evidenciando las diferentes lógicas de articulación, fusión, fisión o incluso contraposición entre diversos niveles organizativos personas-bandas-colectivos-escenas.

Dentro de las bandas organizadoras se debate la participación de distintas agrupaciones a partir de lazos o rupturas de afinidad desarrollada a partir de la realización previa de actividades conjuntas o de la invitación a conciertos realizados por las bandas que serán invitadas. Así la historia de las bandas se

entrelaza o se contrapone en tanto han sido partícipes de momentos comunes, a pesar de tener experiencias diversificadas en torno a dicho ritual.

En este caso, si bien el debate de la participación de diversas bandas supone la contraposición de perspectivas entre los miembros, usualmente se opta por convocar a bandas principales, que garantizan la presencia de un público que escucha y prefiere a esas bandas sobre otras y que está dispuesta a pagar un precio de entrada; y por otro lado a bandas de menor capacidad de convocatoria pero que garantizan la calidad musical y escénica del espectáculo en su conjunto y finalmente a bandas de formación reciente, que los organizadores consideren que merecen o necesitan experimentar la presentación de su repertorio en vivo, bajo las distintas condiciones que puede tener el concierto. Se da el caso de algunas bandas nóveles que desarrollan una red de público fijo a partir de sus propios amigos, si se da el caso de la combinación entre capacidad de convocatoria y calidad musical, ese tipo de bandas serán convocadas a gran cantidad de conciertos, sin necesariamente cobrar por ello proporcionalmente.

La definición de agrupaciones participantes se entreteje con la búsqueda estratégica de recursos, y es uno de los aspectos más intensamente marcados por lógicas de reciprocidad y redistribución. En el caso de las Fiestas Ska en el Bar de Bernabé, la participación de determinadas bandas en la organización del evento, garantiza la presencia de los medios de producción necesarios para la realización del concierto, puesto que usualmente son los recursos de las salas de ensayo de las bandas, que al ser empleadas conjuntamente suplen el uso de un equipo de sonido especializado. Es decir, cuando se convocan a ciertas bandas, se sabe que se podría contar con ciertos equipos.

La afinidad musical y personal entre las bandas y las personas que las componen es fundamental para la integración de estas en un evento y la recurrencia de organización conjunta de eventos, grabaciones de discos y realizaciones de videos, es lo que nos permite destacar a cierto conjunto de bandas como un colectivo o una argolla, según el grado de endogamia que presenten.

Un aspecto fundamental de los procesos de las banda ska del Bar de Bernabé es la lógica con las cuales las bandas fueron desarrollando sus propios conciertos. La cual se destaca de la observación de la secuencia de afiches de Fiestas Ska organizadas.

Promoción de conciertos.

Entendamos, en este momento, por “promoción” como aquellas estrategias desplegadas para fomentar el consumo, asegurar la demanda y concretar exitosamente la realización del concierto. No corresponde exactamente a las dinámicas de difusión de las piezas musicales como obras masivamente reproducidas, ni al proceso de fomento de demanda de cierta banda en sí misma, si no a la constitución de los conciertos como servicio que garantiza el acceso a la música original de bandas de las escenas musicales alternas.

Las estrategias para fomentar el consumo se expresan de diversas maneras, y podemos clasificarlas en dinámicas básicas que son combinadas según las posibilidades de cada persona-banda-colectivo.

Comunicación oral

El ***boca a boca*** es la dinámica colectiva de la transmisión oral a modo de estrategia económica. Desde la perspectiva del público, el acceder a los locales en los cuales se dan los conciertos de las escenas musicales alternas no es fácil. Sea por la distancia entre los hogares y los locales, o por la delincuencia toda en la ciudad. El público femenino difícilmente asistirá individualmente a un concierto en el que haya que salir sola de noche. Por otro lado, al margen de la distinción genérica, el público que asiste intermitentemente a conciertos prefiere ir acompañado de amistades al ir a un lugar público, al cual suele asistir por algunas bandas específicas.

En el caso del público que tiene conocimiento previo y disfruta de escuchar a las bandas participantes en cada concierto, se sabe que coordinará con otras personas que ya asisten regularmente a los conciertos de esas bandas, para ir juntos o encontrarse en el lugar. A partir de esta dinámicas podemos decir que la comunicación interpersonal, sea por seguridad, curiosidad o afinidad, es fundamental en el acto de asistencia colectiva al concierto, el cual en sí mismo es un acto colectivo. Podemos decir que la información circula en la redes de los agentes involucrados, en función a la afinidad musical. Las personas se *pasan la voz*.

Diseño gráfico

En el proceso de diseño gráfico se construye la imagen que funcionará como

representación de la oferta que presenta el concierto para sus potenciales participantes, es una imagen que resume conceptualmente la información indispensable. El volante, es “la cara” del concierto. Es en función al diseño de este a partir del cual se podrá incentivar la participación del público, así como de las bandas que lo ejecutarán. En tanto tal, este debería evocar los referentes sonoros que serán puestos en juego durante el transcurso del concierto, así como señalar la razón, si la hubiera, por la cual cada concierto se realiza, lo cual constituye para el público un valor agregado del concierto, puesto que le da sentido al evento.

Un diseño pasa por distintas modificaciones a partir de las opiniones de los miembros de las bandas organizadoras y las bandas participantes. Así también, sus posibilidades de difusión, que determinarán el éxito de convocatoria que pueda o no tener el concierto, pasan por cuán convencidos están los difusores de las potencialidades de calidad del concierto. El diseño de la publicidad de un concierto es una forma de argumentar que un concierto estará bueno, aún antes de que suceda, pero también es un estímulo para que las bandas realicen un espectáculo a la altura de las expectativas desarrolladas a partir de dicha publicidad.

Impresión material gráfico

La realización de la reproducción física del diseño gráfico de la publicidad para un concierto, supone la impresión del material. Este proceso nos muestra las posibilidades de acceso a recursos que las bandas puedan tener. No es lo mismo fotocopiar y cortar, que mandar a imprimir en una empresa de imprentas

o el realizar por separado cada secuencia operativa al interior del proceso de producción de un afiche (impresión del canson, conversión en fotolitos o placas, aprovisionamiento de papel, definición de colores, realización de las pasadas de tinta y finalmente corte.) Nuestra investigación nos ha llevado, inicialmente a acompañar la realización de dichas prácticas y posteriormente a practicar las tres. Se pueden imprimir volantes o afiches.

Distribución de volantes

El volante, mosquito o flyer, señala su funcionamiento en el mismo nombre, es una hoja pequeña hecha de diferentes gramajes y acabados de papel, cartulina o cartón, en la cual la organización del concierto plasma un diseño gráfico.

Los lugares en los cuales se distribuyen los volantes dejándolos en pequeñas cantidades son las tiendas de instrumentos de 2 de mayo, las cuadras 2 y 3 de Quilca, las tiendas de tatuajes del Jr de la Unión, en el Centro de Lima. Las tiendas de Galerías Brasil en la cuadra 12 de Garzón en Jesús María. Las tiendas de instrumentos de la calle Cantuarias y la avenida Benavides, las librerías de Larco y los cafés de turistas alrededor del Parque Kennedy, en Miraflores. En el caso de zonas periféricas es posible acceder a volantes en los locales, bares y licorerías afines. Destacan en Surco, ATE y Los Olivos, las tiendas de skate, que en ocasiones venden discos o auspician conciertos.

La otra alternativa es asistir a otros conciertos afines o a festivales masivos con varias bandas, en cuyo caso se distribuye entregándole a cada asistente los volantes en las manos. Es posible elegir entre *volantear* a todos los asistentes

o elegir a quien se le entrega un volante. Las personas que reciben los volantes pueden elegir entre asistir al concierto, hacer cualquier otro uso del papel o tirarlo al suelo. En caso de tener pocos volantes y haber considerado el aspecto físico y visual como relevante, es preferible distribuirlos estratégicamente.

Suele darse la situación de que cuando una persona está en un concierto, se siente cómoda y ve que se están repartiendo volantes, es posible que desee que se le entregue uno, e incluso se incomoda si no se le entrega a él, como acto de exclusión de la participación. Así también, si se observa que una persona que no posee los códigos de vestimenta o actitud de los géneros musicales interpretados en el concierto al que asiste para volanteo, puede ser tratada con curiosidad u hostilidad, según la representación que se hace el receptor, de la persona que le entrega el volante.

La estrategia para distribuir volantes implica el asistir a instancias de articulación, nodos espaciales (tiendas) y nodos espaciotemporales (conciertos).

Pega de Afiches

La Pega de Afiches es una estrategia mediante la cual se realiza una intervención en los espacios públicos urbanos, empapelando lugares estratégicos en los flujos de personas y potenciales escuchas en la ciudad.

La lógica de acción es el realizar rutas que articulen distritos y recorridos, siendo un medio que interviene la cotidianidad de los peatones, trabajadores, choferes y pasajeros. Su uso no implica exclusivamente el recaudar asistentes a los conciertos, si no el incursionar en el mapa mental del transeúnte, informándole

o recordándole de la existencia de las bandas, del evento, de los participantes, del local e incluso de las personas que a esos eventos asisten.

Las posibilidades de realización de pega de afiches en nuestra ciudad implican dos opciones, que las mismas bandas se organicen para la pega, o que contraten a personas especializadas. En el caso de Puramerik, el realizar ellos mismos la pega de afiches, fue tanto una estrategia publicitaria como una declaración de principios hasta la llegada de internet.

En tanto la ciudad no cuenta con espacios adecuados para la publicidad de eventos artísticos, este medio de difusión se torna en una pugna por el espacio público, en el cual se enfrentan *pegafiches* de eventos de toda índole. Existen personas especializadas en la pega de afiches que cobran entre 35 y 50 nuevos soles por ciento de afiches pegados. Se dice entre los organizadores que estos proveedores de servicio, cuentan con un “arreglo” con los policías y serenazgos para que no les impongan las multas por daño del ornato público a cambio de una comisión mínima. El detalle está en que cuando la organización de un evento promocionado con afiches en la vía pública, no contrata a esos proveedores, lo más probable es que coloquen sus afiches tapando los otros.

Notas de prensa

Las notas de prensa, son el mecanismo comunicativo empleado por las agencias de medios y empresas publicitarias dedicadas a promocionar eventos artísticos con estándares propios de los medios masivos de comunicación oficial. Una correcta nota de prensa para un concierto debe tener la siguiente información:

1. Nombre directo y llamativo del artista o evento.
2. Descripción concisa resaltando el concepto del evento y los aspectos positivos del espectáculo, con la redacción que resulte lo más atractiva posible para el público objetivo.
3. Fecha y lugar de realización del evento.
4. Empresa o puntos de distribución de entradas.
5. Imagen del afiche del evento.
6. Precio de entrada
7. Precio de preventa

Una nota de prensa puede potenciarse con la inclusión de:

8. Detalle de datos biográficos
9. Fotografía de los artistas a presentarse
10. Video clip de un tema de alguno de los artistas participantes.
11. Reel promocional de gira, último disco lanzado o del concierto a promover.
12. Auspiciadores

Pueden ser distribuidas por correo electrónico o mediante reproducción física en papel. A su vez también acompañan los lanzamientos discográficos y audiovisuales, con una lógica similar.

En el caso ideal una buena nota de prensa permite su reproducción íntegra, con breves modificaciones del redactor, es decir es un mecanismo para que

la prensa escrita sea física o digital diga del producto presentado lo que sus creadores y promotores desean que sea dicho.

Un factor clave para la distribución de las notas de prensa es el uso estratégico del capital social, lo cual ocurre a partir de la combinación de dos maneras distintas de acceder a las personas. Por un lado está el acumular bases de datos con correos electrónicos de público objetivo y medios afines; en el otro extremo está el tener una lista definida de personas en los medios donde se desea que la nota de prensa sea publicada y desarrollar una relación con ellos. El primer método puede resultar exitoso por exceso y constancia, mientras el segundo puede serlo por específico y focalizado. El detalle está en si la relación entre los productores artísticos es profesional o amical, y de una manera bastante fuerte, cuál de las dos fue primero.

La posibilidad de acceder a la comunicación pública de las actividades de una persona-banda-colectivo o escena en medios masivos de comunicación oficial, están restringidas a la afinidad personal que sientan los redactores y directivos de los medios a los que se desee acceder. Podemos afirmar que la conducta es fuertemente endogámica. Lo que resulta publicado suele ser producido dentro de las redes de quien escribe. Afortunadamente existen algunos casos de investigación a partir de la cual ciertos fenómenos musicales son atendidos en el momento preciso por una mente lúcida o por lo menos curiosa.

El uso de notas de prensa en medios digitales es una estrategia recientemente tomada por artistas de las escenas musicales alternas, gracias a la aparición de diversos portales y blogs. La posibilidad de asegurar la asistencia de público a un evento, prescindiendo de publicidad impresa es una virtud a la que se

llegó por la contingencia. Hay contextos en los cuales no conviene realizar una publicidad muy agresiva en calles, pues esto atrae a las autoridades y la policía del distrito. Si el concierto se dan en locales que no cuentan con licencia para presentaciones en vivo, tienen aforo reducido, no tienen las condiciones mínimas de seguridad o que no realizan el pago de derechos de autor y aparecen los funcionarios de Fiscalización de la Municipalidad local, el concierto puede ser cancelado por ley. El hecho de poder promocionar conciertos desde portales web con público objetivo específico, permite una clandestinidad funcional. Invisibilizar el evento ante algunos y visibilizarlo ante otros, como estrategia para concretar exitosamente el evento.

Uso de internet

Si bien la distribución masiva de afiches y volantes, han sido históricamente la práctica más difundida, es de conocimiento público que el uso de internet ha alterado y continúa alternado las dinámicas de interacción entre sujetos y colectivos, gracias a la velocidad de la información.

El proceso de uso del internet en las escenas musicales alternas ha ido avanzando progresivamente, al igual que en otras áreas de la producción y del conocimiento. Podemos observar un proceso de incorporación de nuevos formatos de medios de comunicación en la red a medida que estos van apareciendo.

En el inicio del uso de internet para aspectos relativos a la creación, difusión y consumo de música, se tenía la articulación de personas con intereses afines en listas de correo temáticas. Podemos inferir que una de las primeras fue la lista

de música de la Red Científica Peruana, cuando eran pocos los servidores que alojaban correos, así como los usuarios de los mismos, centrándose sobre todo en las comunidades universitarias que contaban con servidores propios. Pero con la posterior proliferación de servidores y la necesidad laboral de tener un correo electrónico, las listas de interés proliferaron entrando a mayor especificidad. Ya no se vinculaba a la gente por afinidad a temas genéricos como “música” si por géneros musicales específicos.

Al igual que otros elementos tecnológicos-lúdicos de acceso restringido, como los videojuegos, las poblaciones urbanas del Perú desarrollaron alternativas de oferta ante la demanda latente de acceso a internet. De esta manera surgen las cabinas de internet, como alternativa a los cafés internet, en los que no se tenía que consumir comestibles para acceder al servicio. De esta manera las cabinas de internet proliferan en nuestras ciudades, apareciendo como una necesidad básica para ciertos rubros laborales y como una nueva instancia de entretenimiento, ambas dimensiones propias de la difusión de información.

A partir del uso periódico de cabinas de internet, que a su vez se fueron proliferando en cada barrio, personas que no contaban con computadora y menos aún con acceso telefónico a la web, pudieron desarrollar nuevos hábitos de comunicación y consumo, así como formas de integrarse a colectivos locales, regionales y globales.

Por el hecho de poder articular personas, las listas de correo dieron paso a los canales de conversaciones, llamados chats o chat rooms y el servicio de Hotmail messenger. A principios de los dos miles, durante el gobierno de Paniagua y el

inicio del de Toledo, se daba de manera paralela la proliferación de cabinas de internet, así como la difusión de bandas de rock peruano desde medios oficiales del Estado. De esta manera, los medios tradicionales fomentaban el consumo de lenguajes musicales globales interpretados por artistas locales, mientras los nuevos medios permitían que las personas interesadas en esos lenguajes pudieran conocerse entre sí, induciendo a la constitución de audiencias afines con las diversas propuestas artísticas del “rock peruano”.

En este punto, en el cual comienzan a proliferar los festivales de fines de semana, aparecen las Comunidades o Komunas. Desarrolladas a partir del uso de las listas de msn groups, el público podía vincularse entre sí por la afinidad con una banda particular, apareciendo las Komunas del rock peruano, las cuales han sido tratadas en detalle por el sociólogo Diego Benavente.

Así como los nuevos medios influían decisivamente en la formación de nuevas audiencias, a su vez permitieron el desarrollo de portales de información especializados en rock peruano y posteriormente en géneros específicos. Inicialmente estos eran espacios de links a fichas informativas de cada banda, como “La Cantina Subte”, posteriormente aparecieron diversas webs que brindaban crónicas de conciertos, reseñas de discos, fotos, videos, entrevistas, agenda con volantes de conciertos, escucha de música en línea, noticias de las bandas, además de permitir la interacción de los participantes en foros de discusión.

Pero el impacto más fuerte se vio reflejado en la modificación de las dinámicas de difusión. Para entrada el segundo gobierno de García, el realizar un concierto

sin difusión por webs especializadas, comunas y canales de chat, implicaba el potencial fracaso del evento. Es decir, así tuvieras volantes y afiches difundidos, si no se difundía el evento al menos las webs especializadas, este no era incorporado a las agendas de los potenciales asistentes. Desde ese entonces se asume que es indispensable difundir por internet para asegurar el éxito de un concierto.

A medida que los nuevos medios fueron cambiando, sus usos también. Luego de la difusión de bandas de rock peruano por medios oficiales del Estado y la articulación de su público en comunas, esto implicaba el acceso a base de datos de público objetivo para cada banda, lo cual permitió el asegurar el éxito de festivales que convocaran a bandas con mayor cantidad de seguidores bajo esa modalidad. En el momento en que Messenger decide eliminar su servicio de groups, se desmiembran las redes de audiencias identificadas con las bandas. Algunas, como la comuna de Héroe Inocente, logran articularse en torno a listas de correo y la relación interpersonal ya desarrollada entre los participantes. Al perder la posibilidad de convocar a varios cientos o miles de personas directamente mediante esos medios, los festivales fueron menguando paulatinamente.

Ante el acceso masivo a internet y el desarrollo de hábitos de consumo musical desde la web, se da la proliferación de blogs personales, entre los cuales se colocan post acerca de bandas de rock peruano. Los primeros blogs eran espacios para la descarga gratuita de discos, a medida que esta práctica ha sido criminalizada, estos han ido desapareciendo, sin embargo, algunos de los que sobreviven desarrollaron contenidos informativos propios, equiparándose a los portales especializados.

Sin embargo, las dinámicas de producción, distribución y consumo de las bandas de las escenas musicales alternas limeñas han cambiado intensamente con el uso de “redes sociales” en la web.

Cuando aparece en Hi5, la articulación de audiencias de bandas de rock peruano se encontraba focalizada en los canales de chat y las comunas, por lo cual no ubicamos evidencia que nos permita hacer afirmaciones acerca de su uso para el consumo musical, pues hemos constatado que su uso se orientaba prioritariamente a la búsqueda de pareja o encuentros furtivos.

El desarrollo de facebook, una red social en línea basada en la exclusividad y manejo (o falta) de privacidad, genera procesos de “migración” digital desde Hi5 y Myspace hacia Facebook. Se da el fortalecimiento de las redes entre sí, evidenciándose los vínculos entre personas-bandas-colectivos y escenas.

Las dinámicas imperantes permiten simultáneamente la invisibilización de los eventos para quienes se encuentren fuera de la red, hasta en tercer grado y la visibilización para los potenciales afines. Es decir, un usuario sólo puede acceder a los eventos de los amigos de sus amigos, si es que uno de los usuarios de perfil es en realidad una banda, esto permite que diferentes personas en el público puedan contactarse entre sí.

La razón por la que muchos músicos, técnicos o comunicadores se crean un perfil en facebook es porque se ha posicionado como un recurso laboral. El hecho de que se tenga gran cantidad de información, a alta velocidad, difundida por

personas con las que se tienen lazos de afinidad, hace que ingresar a facebook pueda ser como entrar a un cuarto lleno de amigos.

La relación interpersonal en el facebook, por el hecho de basarse en la articulación de personas con diferentes grados de vínculo y lógicas de afinidad, puede ser planteada como una nueva forma de oralidad. Es decir, la dinámica del boca a boca al interior de una red social en el plano físico de la realidad, es similar a cómo se convocan las personas entre sí para asistir a un evento al interior de las redes sociales en internet. Las diferencias radican en que se omite el contacto directo “cara a cara”, que la velocidad de la información es mucho mayor y que el portal se basa en la aglomeración de base de datos, por lo cual, cuando el boca a boca se transforma en el muro a muro, potencia las posibilidades de convocatoria.

El aspecto por el que el uso de facebook para la producción, difusión y consumo musicales destaca entre las redes sociales en internet, es porque desde su inicio ha permitido la creación de eventos de facebook. Es decir, una página web en la cual se incorporan los datos fundamentales del evento, de manera análoga a una nota de prensa, pero con un lenguaje informal (o afín a los potenciales asistentes)

La realización del concierto.

Un concierto es una instancia cultural de articulación, en la que las relaciones entre personas-bandas-colectivos y escenas concretan su objetivo: hacer música.

Las personas asumen diversas conductas y funciones, según al grado de participación que deseen asumir en el evento. Nadie puede obligar a otra persona a participar de un concierto o influir en la predisposición que se tiene para con él y que marca el estado anímico con el cual cada persona se conduce y enfrenta cada situación que pueda acontecer durante la realización del evento.

Podemos encontrar seis grandes instancias de participación, en la cual existen diversas labores que deben ser asumidas por una o varias personas para concretar la realización del evento.

La organización

Las personas en estos procesos, se refieren a “organización” como la función por la cual una o varias personas asumen la responsabilidad de realizar un concierto. Son aquellos que vincularán recursos y personas para concretar sus objetivos. En contextos comerciales y en términos legales se les suele llamar “productores”. El detalle en las escenas musicales alternas es las maneras en las que los integrantes de las bandas asumen colectivamente la responsabilidad de organizar un concierto, siendo los integrantes de cada agrupación musical, los productores de sus propias bandas.

Para poder realizar labores de organización o cumplir la función de “productor” exitosamente se debe tener ciertas aptitudes de liderazgo funcional, por el hecho de que es indispensable que las personas involucradas “hagan caso” en mayor o menor medida en lo que se les dice.

Existen tres motivos por los cuales las personas pueden aceptar las indicaciones

de otra, sea por carisma; en el hecho de que la persona que organiza, focaliza afectos de los participantes, sea por afinidad musical o representación mediática. Por ser el que ha invertido en la realización del evento. Por ser el que tiene el conocimiento técnico o práctico para poder solucionar situaciones contingentes o realizar procedimientos específicos, es decir el que sabe “hacer” y “resolver”.

El detalle está en cuáles son las funciones que asume el organizador. Es posible en el extremo formal comercial, mercantil o público delegar todas las funciones a personas contratadas que sepan realizarlas; así como es posible en el extremo autogestionario de las escenas musicales alternas el que los mismos músicos u organizadores realicen todas las funciones posibles.

Los organizadores son los que tienen, o deberían tener, la información acerca de todas las labores de las demás personas involucradas. El detalle está en cuáles son las funciones que decide asumir el organizador, y hasta qué grado cada persona desea involucrarse con las labores del concierto.

En el caso en el cual las mismas agrupaciones musicales son responsables por la realización de conciertos, si bien la banda, se beneficia como entidad musical, eso no significa que las relaciones de producción sean equitativas al interior de la banda como sistema organizativo. Al igual que instancias de formación como el trabajo grupal escolar o universitario, se tienen relaciones inequitativas al interior de la organización. Es decir, unos trabajan más que otros.

Esto puede darse cuando las personas que realizan las funciones de producción, lo hacen motivados por su vocación profesional o personal, pero también cuando al interior de la organización tampoco hay quien más lo haga. Es decir, ante la vida de una banda como organización, alguno o varios de los

integrantes tendrán que asumir funciones de producción o la banda no existirá más allá de la sala de ensayo.

Eso no significa necesariamente que la persona sea consciente de que está realizando funciones que trascienden la labor musical, pues están asociadas a la práctica en sí y menos aún que el resto de personas de la banda, que no realizan esas funciones, sean conscientes de la existencia de un trabajo meta musical, indispensable para la concreción de la producción musical en sí misma.

El límite para asumir funciones por parte de un organizador es la bilocación. Dado que no se puede estar en dos lugares al mismo tiempo, una persona tiene que delegar. Pero es necesario que las personas que asuman la función de organizar, estén al tanto de todo lo que se está realizando en todos los lugares dentro y en las inmediaciones de la realización del evento. Si no lo están, tienen altas posibilidades de conflicto.

La lógica ideal es que un productor general pueda tener encargados de escenario, catering, camerinos, seguridad y taquilla, además de coordinar previamente autorizaciones, gestión de recursos físicos y coordinación con los artistas. En el caso de las escenas musicales alternas; los músicos, en ocasiones con ayuda de amigos o parejas entusiastas que se van capacitando en la práctica, concretan las labores de un productor general compartiendo funciones según las aptitudes de cada uno y la escala de inversión financiera que puedan costear.

El Personal

El personal requerido para la realización de un concierto es:

Encargados de taquilla:

Los encargados de la taquilla son los responsables de recibir y cuidar el dinero pagado por entrada de los asistentes. Las personas que están en puerta o boletería son quienes coordinan con la seguridad en los accesos para que reciban la lista de integrantes e invitados de las agrupaciones musicales, así como prensa e invitados de la producción.

En conciertos a gran escala, entre mil y setenta mil personas en local comercial, suelen ser personal contratado y supervisado por asistentes de la organización. En conciertos pequeños, de entre veinte y quinientas personas, en local clandestino o comercial, suelen ser personas de confianza de los organizadores. En la gran mayoría de ocasiones se suele confiar en mujeres para el manejo del dinero, usualmente las parejas de los organizadores o la misma organizadora en caso de ser mujer. En caso la función sea realizada por hombres, se suele tratar de personas con integridad moral reconocida por los organizadores.

Es una labor sacrificada por el hecho de que la persona que está en puerta, difícilmente accede al espectáculo para el cual está trabajando. La remuneración para dicha labor va entre treinta y cincuenta soles para conciertos a pequeña escala. Sobre los conciertos a gran escala no disponemos datos de pago exactos.

La acreditación de integrantes, invitados y prensa es un aspecto fundamental de las labores de taquilla y seguridad.

Seguridad:

La labor de personal de seguridad en eventos artísticos debería implicar el ordenamiento de la circulación de personas, el resguardo de la integridad de la infraestructura y la resolución de conflictos o situaciones de riesgo. Dicha labor se desconoce como tal en el Perú. Al no estar difundidas las nociones de lo que implica un proceso de producción artística. No existe capacitación alguna para el personal de seguridad de eventos masivos y en el caso de eventos a pequeña escala, se van desarrollando estrategias en la misma práctica.

Para eventos comerciales se tienen algunas empresas de seguridad como VIPS y 911. Estos no cuentan con personal en cantidad suficiente para lo necesario en eventos masivos de varios miles de personas, por lo cual reclutan gente que básicamente sea lo más corpulenta posible y necesite trabajo. En locales comerciales, como discotecas y pubs, se contrata personal específico para cada local. En ambos casos, sea seguridad de discoteca o de empresa, se han dado casos de violencia indiscriminada contra los asistentes y músicos. Se aplica una lógica en la cual la seguridad del evento se ejerce mediante la coerción a las personas que lo integran. En esos casos la prioridad del personal está en cuidar la infraestructura, especialmente el equipo de sonido; en asegurar que no se consuma alcohol que no ha sido vendido por el local, que no se consuman drogas y evitar que se volanteen eventos realizados en otros locales o por otra productora.

Resulta pertinente mencionar un par de casos de violencia y robo por parte de personal de seguridad, para entender porqué los músicos de las escenas alternas no acuden a ese servicio.

Se ha constatado conversaciones entre personal de seguridad usualmente contratado por una empresa de renombre, en la cual se decía “el concierto de Satriani fue un robo” por el hecho de que el personal de la empresa de seguridad robaba a los asistentes en los baños, o cuando los asistentes le decían al personal para tomarse una foto, el seguridad se llevaba la cámara.

El caso extremo es el de Julio Orosco, sonidista conocido como JOAO, el cual fue brutalmente golpeado por personal de seguridad del concierto de Fabulosos Cadillacs en el Estadio Nacional, quedando inconsciente un día entero y con placas de metal para reconstruir su cráneo.

Se tiene el caso extremo del festival Rock en el Parque el año 2010 en el cual Héctor Arteaga fue golpeado con una vara por un miembro del personal de Defensa Civil de San Martín de Porres, el cual era un ciudadano español con olor a alcohol.

En el trato habitual para el ingreso a discotecas y locales comerciales, el personal de seguridad es el que controla el acceso según los criterios de los administradores del local, siendo quienes ejercen discriminación racial o de clase sobre el público. Son las personas que no dejan entrar a personas que consideren mal vestidas o que tengan rasgos físicos andinos o afroperuanos.

Es usual que cuando un asistente al evento desea razonar con ellos, recurran a la violencia física.

Esos casos de violencia y discriminación, hacen que en el caso de conciertos pequeños y medianos de las escenas musicales alternas (es decir menores a mil personas, sin tener un formato de festival) se evite contar con ese tipo de personal de seguridad, el cual es considerado profesional o especializado, pero dista mucho de estarlo. En esos casos se contrata personal de seguridad que se conozca personalmente, que de ser posible sea un amigo de universidad o barrio de alguno de los organizadores, que haya trabajado en seguridad ciudadana o incluso en una empresa comercial de seguridad. La diferencia está que al ser contratado como trabajador independiente tiene que hacerle caso a las indicaciones de la organización. También se da el caso en el que se contrata a personal de policía de franco para cuidar el evento. Y se tiene la excepción de algunas personas que son músicos o vendedores de discos, que se especializan en brindar seguridad a conciertos de las escenas alternas.

Pero además de contratar personal especializado en seguridad, en un caso extremo de evento masivo en espacio público, como la Plaza de Armas o la Plaza San Martín, se debe contar con tres instancias de seguridad: coordinación con la Gerencia de Seguridad Ciudadana, coordinación con la región y comisaría correspondiente de la Policía Nacional, contratación de empresa proveedora de seguridad. Además esas tres instancias deben tener un responsable de seguridad como parte del equipo de producción. Además también se puede contar con brigadistas, debidamente acreditados

En el caso de un evento pequeño o mediano en local comercial o clandestino,

con agrupaciones de las escenas musicales alternas, se debe tener al menos personal de seguridad en accesos y salidas, escenario, áreas comunes y camerinos. Es decir un mínimo de tres personas que ayuden al ingreso, cuiden al equipo y los instrumentos. Sin embargo, ante situaciones de violencia interpersonal entre las personas asistentes, estas tres personas pueden quedar cortas. En la práctica se constante un promedio de un miembro de seguridad por cada cien personas, lo que puede ser poco ante situaciones de conflicto o emergencia.

En el caso del Bar de Bernabé se cuenta con funciones de seguridad asumidas por distintas personas. El caso de cuidado y guardado de instrumentos, se da guardándolos en la cocina o en la barra, donde Bernabé, el administrador y bartender se encarga personalmente de ello. El caso de accesos y salida está resguardado por la señora Flor, madre de Bernabé y por el Sr XXX, policía de franco contratado las noches que hay concierto. La seguridad de equipos es asumida por el responsable de equipos y existe una persona dedicada a asistir en las diversas instancias y de revisar eventualmente los baños, para que no se consuman sustancias ilícitas.

El pago va de treinta a ciento cincuenta soles por evento. Siendo cincuenta soles el precio promedio.

En el caso de eventos masivos, también se da el caso de que el personal de seguridad consigue ingresos adicionales a partir del cobro al público por pasar de una zona de entrada más barata a una zona de precio más caro. Se tiene el dato de personal que ha llegado a ganar ochocientos nuevos soles bajo esta

modalidad.

Limpieza:

La limpieza de los espacios es un aspecto cuyo responsable varía según la orientación de la actividad y de la administración del espacio. Si el local en el que se organiza en concierto, tiene objetivos de acumulación mercantil; como un bar, pub o discoteca; y este se da en alquiler o a cambio de consumo del público, la limpieza no es responsabilidad del los organizadores, a menos que se estipule lo contrario.

En el caso de espacios autogestionarios como casonas en estado de abandono o casas particulares, usadas para eventos culturales, la limpieza suele ser responsabilidad de los organizadores de cada evento y los administradores del local pueden brindar una alternativa de contratación para la limpieza del local antes, durante y después del concierto.

El pago por limpieza va de veinte a cincuenta soles por persona según el evento. En algunas ocasiones es realizado por los mismos organizadores.

En algunos locales pequeños, la limpieza es responsabilidad del personal de seguridad.

Atención al público – Bar:

En los locales comerciales medianos y grandes, se tiene a un profesional de

la carrera de bartender u hotelería y turismo. La distancia en la interacción con el público está marcada por la velocidad de la atención y la gran cantidad de gente con la que el personal tiene que tratar. Además de los precios de las bebidas.

En los locales pequeños o medianos, con honrosas excepciones, se tiene a una persona que sirve cerveza y ocasionalmente otros tipos de alcoholes, usualmente el administrador del local o personal de confianza del mismo. Estas personas suelen desarrollar relaciones de afinidad con los visitantes regulares a los locales, a los cuales van conociendo por su nombre, e incluso desarrollan relaciones de confianza o estrecha amistad.

Cuando el bartender es el administrador, usualmente es él también el responsable de coordinar las fechas con las bandas.

Atención a los artistas – sacar fechas:

En algunos locales con la posibilidad de realizar eventos culturales, se desarrolla una agenda de actividades. Cuando esto ocurre, se tiene que separar con varios meses de anticipación para poder acceder a las fechas propicias. Las personas que sacan las fechas suelen estar entre dos extremos, se tiene un trato cordial y eficiente o se tiene un trato prepotente y hostil

Acceder a las agendas de bares comerciales o centros culturales, es complejo. En el caso de locales con objetivos mercantiles, la distribución de los días de la semana se da en función a dichos intereses, por lo que las bandas emergentes difícilmente obtienen viernes y sábado, días reservados para bandas reconocidas,

que llevan un público objetivo de mayor capacidad de consumo. Por ello las bandas más interesantes musicalmente, pero menos conocidas comercialmente, tocan en locales pequeños o medianos, de difícil acceso o poco conocidos.

El mismo día de realización del evento, la persona con la que se coordinó la fecha, suele ser con la cual se media para coordinar con el personal que trabaja en el local y/o para que tenga conocimiento del personal que se está contratando para el evento.

Stage Manager

La función del stage manager es el de estar al tanto de los requerimientos técnicos de cada agrupación musical participante en el evento al que asiste. Según las necesidades de cada banda, el stage manager coordinará con el personal técnico, sonidistas y proveedores de equipo de sonido, las maneras en las que los equipos serán instalados. A su vez es quien coordina con las bandas y el personal técnico de cada una de ellas, los requerimientos de la banda y los momentos en los cuales ingresarán y saldrán de escena.

El stage manager es el responsable de que los horarios de cada evento funcionen adecuada y puntualmente.

En el caso de eventos masivos en espacios públicos, coliseos o canchas deportivas, así como eventos en locales comerciales, se cuenta con personal especializado en dicha labor, que ha aprendido en el extranjero, sea profesional o empíricamente; personal que ha aprendido en la práctica con bandas locales de

diversos niveles de profesionalismo; se cuenta con estudiantes de la carrera de ingeniería de sonido o con músicos con vocación para manejar amplificadores, cables e instrumentos. En cualquiera de los casos existen dos cualidades básicas en un stage manager: orden y criterio. Los cuales permiten resaltar la calidad de los artistas en escena y solucionar los contratiempos que puedan darse.

En un concierto masivo el pago va de trescientos a quinientos soles por evento. En un concierto mediano o fiesta, se va de setenta a ciento cincuenta soles por evento. La proporción varía según la cantidad de bandas participantes y el objetivo del evento.

En el caso de las escenas musicales alternas se suele tener el caso de que un stage manager realiza además las funciones de plomo, sonidista y luminotécnico.

Asistente Técnico

La función del asistente técnico en escenario, usualmente conocido como “plomo”, consiste en asistir a los músicos en todo lo necesario en el aspecto técnico, para lograr concretar su ejecución correctamente. Un plomo debería estar en capacidad de afinar un instrumento, cambiar cuerdas y en el caso ideal incluso soldar cables. Se suelen tener plomos especializados según sus vocaciones y gustos particulares, de esta manera se cuenta con personas dedicadas a amplificadores o a baterías.

En la mayoría de ocasiones, las bandas de las escenas musicales alternas cuentan con amigos con conocimientos musicales básicos, pero bastante

vocación y criterio para resolver problemas. Pero sobre todo, están atentos a qué se necesita y no necesariamente tienen pereza de hacer lo que se requiera.

Se paga entre treinta y ciento cincuenta soles por asistencia técnica en escenario, según sea el bolo cobrado por la banda que requiere el servicio. En muchas ocasiones, se asiste como plomo para legitimar el ingreso al evento sin costo de entrada.

En el contexto profesional de mayor escala, existe la noción de asistentes técnicos especializados en baterías, conocidos como “drum tech” y especializados en amplificadores y cuerdas, conocidos como “guitar tech”. Ambos se caracterizan por la velocidad y eficiencia para el mantenimiento de instrumentos, afinar, cambiar cuerdas o parches, ecualizar amplificadores, e incluso, saberse las canciones.

Sonidista

Si hay una instancia en la que una persona media entre los músicos en la banda y las personas en el público es aquella que se responsabilice por utilizar el equipo de sonido. El sonidista es el operario de los equipos de sonido, mientras los músicos están interpretando las canciones. Es responsabilidad de los sonidistas el equilibrar los volúmenes de cada instrumento en una señal estéreo, en función de los criterios estéticos de la propuesta de cada agrupación musical. El trabajo de sonido es una labor técnica con función estética.

El trabajo de la ingeniería de sonido, es una profesión reconocida, que en nuestro país se enseña en el Instituto Orson Welles, también el Instituto Campus

y en algunos cursos de extensión de las carreras técnicas de la Universidad Federico Villareal y algunos de los institutos ubicados en torno a la avenida Tacna y Garcilazo de la Vega en el Centro de Lima.

Algunos de los más prestigiosos sonidistas han estudiado en el extranjero, usualmente Chile y Estados Unidos. Pero varios de los mejores, en el contexto limeño, son autodidactas, han ido estudiando, primero de publicaciones impresas y ahora gracias a internet, aprendiendo de la aplicación práctica en grabaciones y conciertos.

En el caso de los conciertos masivos, se tiene el caso de sonidistas profesionales, que trabajan con las agrupaciones musicales y reciben un bolo fijo. En ocasiones se plantea el tener un sonidista contratado para todo el evento. En el caso de los equipos de sonido más grandes como Ichikawa, Minaya, Siteedi, PowSang, Cervantes, etc cuentan entre su personal con sonidistas de monitoreo y sala, más que competentes.

En el caso de manejo de equipo de última generación, con el ingreso de las consolas digitales, donde no se tienen perillas, si no el espectro de frecuencias en una pantalla de plasma, se ha abierto una brecha entre sonidistas y las condiciones de infraestructura que puedan manejar.

En el caso de discotecas, pubs y locales comerciales que realicen conciertos medianos, se puede tener sonidistas que han estudiado en el algún instituto o que han aprendido en la práctica, pero rara vez eso asegura la calidad del trabajo que estas personas realizan. Se da en muchas ocasiones que los sonidistas

acostumbrados a hacer sonido en discotecas, no logran manejar adecuadamente los varios canales que implican trabajar con una banda en vivo. Por otro lado, un aspecto fundamental es realizar el corte de frecuencias, proceso por el cual el sonidista comprueba qué frecuencias acoplan en el ambiente en el que se encuentra de sonido, de esta manera, cancela frecuencias que “suenan mal”, optimizando la resolución sonora del equipo, en función a las características acústicas del espacio. Eso sólo un sonidista lo puede hacer.

En el caso de locales pequeños, con equipos caseros o semi profesionales, suele ocurrir que el sonidista es el propietario del equipo, o al menos de la consola de sonido empleada en esa oportunidad. Puede darse el caso de que sea un sonidista profesional, o que sea un usuario con variable grado de experiencia, pero el hecho es que es físicamente imposible generar la resolución de un equipo de sonido profesional, con un equipo casero. Se puede lograr que los planos instrumentales suenen adecuadamente, pero en tanto no se tenga la potencia y dispersión sonora para que los instrumentos y voces tengan más volumen que una batería acústica, es realmente complicado para cualquier sonidista el obtener resultados óptimos de cualquier equipo de sonido.

Por ello, son pocas las ocasiones en el que el sonido en los conciertos peruanos se presenta de manera correcta. A menos que se cuente con sonidistas y proveedores de equipos profesionales para bandas competentes, o que una banda haya logrado calibrar un equipo mediano para un local pequeño.

Sea cual fuera el caso, el pago por servicio de ingeniería de sonido suele costar cincuenta soles, para un estudiante o autodidacta medio en concierto

pequeño, entre cien y ciento cincuenta soles para sonidista profesional en local pequeño o mediano y entre ciento cincuenta soles y ciento cincuenta dólares para sonidista profesional o autotidacta en festivales internacionales.

En el caso de las banda ska del bar de Bernabé, las funciones de stage manager, sonidista y plomo, suelen ser compartidas por la misma persona. Usualmente Kamilo de Puramerik, autodidacta, o Steeve y Bryan de Residuos, sonidistas profesionales. Eso dependía de quién estuviera prestando las salidas de voces. En ningún caso se le pagó a ninguno por la función de sonidista.

Los músicos

Desde la perspectiva de los organizadores y del “hacer” un concierto, los músicos pueden ubicar diversas posiciones en torno a él. Es decir, todas las funciones mencionadas previamente pueden ser realizadas por personas que son músicos, es decir, que hacen música. Sin embargo, es necesario distinguir esa posibilidad de la existencia de la categoría músico, como una forma de participación en el evento, es decir, cumplir una función.

La función del músico en un concierto es el interpretar el repertorio de la banda a la que pertenece, según la propuesta escénica de cada banda.

Hay casos en los que las bandas son puntuales, se preparan para tocar ecuánimemente, se instalan rápidamente y sin ruido, tocan concentrados y el tiempo acordado.

Sin embargo el extremo contrario es mucho más común, si no en todas las bandas en su conjunto, sí entre los integrantes de las mismas. La siguiente descripción

refleja el comportamiento fragmentado, intermitente y autodestructivo, el cual es, en el contexto limeño urbano, es más constante que el comportamiento productivo coherente. Tipos de afrontar la labor musical que pueden coexistir al interior de la misma agrupación musical.

En una banda es posible que cualquiera de los músicos:

Llegue tarde. En tanto las personas están acostumbradas a que los conciertos empiecen tarde, en ocasiones se desarrollan malos hábitos como el llegar a la hora que se le indicó que debería ya estar tocando. Lo ideal sería estar al menos una hora antes de empezar a tocar.

Se emborrache. En tanto los músicos están en una situación festiva, tienden a libar. Como parte del público son sus amigos o están ahí para tocar con ellos, es posible que les ofrezcan alcohol en grandes cantidades antes de tocar. La solución es esperar a tomar antes de tocar.

Se demore en instalar. La manera en que los músicos se instalan para tocar suele ser proporcional a la manera en la que ejecutarán sus instrumentos. No sólo refleja el desarrollo técnico de cada integrante de la banda. Si no que, de ser ejecutada adecuadamente, optimiza el desempeño de la banda durante la ejecución, como veremos más adelante. El hecho es que los músicos suelen cometer el garrafal error de afinar en escenario antes de tocar, o de conseguir los implementos que su instrumento requiere (Como correa, cables o baquetas)

estando ya sobre el escenario. La demora en la instalación, retrasa todo el horario del evento.

Golpee los equipos. En estados de euforia, se suele golpear de diversas maneras el equipo de sonido. En los casos de pogo contra los equipos usualmente los micrófonos y sus atriles, se ven más perjudicados. Al igual que las torres y monitores medianos. Otro potencial conflicto es que se tiren sobre la batería, la cual no necesariamente resiste el impacto de una persona lanzándose sobre ella. En todo caso, esto depende del ángulo y orientación de la persona que se avienta sobre la batería, si se tira sobre el tom, lo moverá y caerá sobre la tarola y el baterista, en cambio si ocurre en el sentido contrario, contra el napoleón, probablemente rompa las patas o la persona sufra mayor impacto al golpearse contra el atril del platillo de acompañamiento.

No quiera dejar de tocar. Una característica fundamental de los músicos emergentes es el no desear dejar de tocar. Pocos consideran propicia la posibilidad de tocar un set corto y efectivo, prefieren más bien el tocar todos los temas posibles. Una estrategia común en las escenas musicales alternas es el empalmar canciones para evitar ser interrumpidos por la organización. En algunas pocas ocasiones esto se hace porque se le ha privado a la banda de mayor tiempo de ejecución. Pero en la mayoría de casos, se da cuando la banda se ha demorado en instalar y se “ha comido” su tiempo de presentación. Nuevamente, que una banda no se detenga cuando se le solicita dejar de tocar, atrasa el horario del todo el evento.

El público

Desde la perspectiva de la organización, el éxito del evento que realizan,

depende de la cantidad de público que pueda asistir y la lógica en la que este participa. Se puede tener a bastante gente, pero eso no garantiza que entre en diálogo con los artistas y el repertorio ofrecido. En ese sentido, un primer objetivo de la existencia de toda organización musical es definir un público objetivo y transformarlo en seguidor, es decir ávido consumidor del producto ofrecido. A ese proceso nos referimos por *fomentar la demanda*. En el caso de conciertos, generar la asistencia de público.

Ese fenómeno referente a la circulación de bienes culturales, enlaza la producción fonográfica y audiovisual con la realización de conciertos. A su vez, las maneras en las que este proceso se expresa en diferentes contextos, marcan la línea divisoria entre lo comercial y no comercial en Lima.

Al margen de la calidad musical, las bandas de las escenas musicales alternas, siguen siendo “subterráneas” porque están invisibilizadas por los medios masivos de comunicación oficial y especialmente el dedicado a la difusión de obras sonoras: La radio. Según como se acceda a la radiodifusión, es que las agrupaciones musicales podrán acceder al público a gran escala. Si no han aprendido a *degustar* cada propuesta musical el público difícilmente asistirá a verlas masivamente.

En ese sentido, los organizadores de músicas propias que no tienen acceso prioritario a los medios masivos de comunicación oficial tienen que convencer a la audiencia a que asista a sus conciertos, lo cual no es una labor sencilla. En el caso de los organizadores de conciertos de covers o “conciertos tributo” se debe convencer a la audiencia de la calidad de la interpretación, más no del repertorio.

En el caso de los conciertos independientes, se debe convencer al público de la calidad todos los aspectos del evento.

El sentido común del público urbano limeño señala que es difícil que una banda local logre ser tan buena musical o técnicamente como las agrupaciones musicales extranjeras que cultivan músicas similares. El señor Willi Sandoval, guitarrista de Los Belking`s señala que en el inicio de la primera escena rockera en el Perú, eran muy pocas las agrupaciones que ofrecían temas musicales propios. E incluso, comenta el hecho de que las disqueras promovían versiones de canciones extranjeras para evitar el pago de derechos de autor, asegurando mayor ganancia en el mercado local. Desde ese entonces, se asume que el artista local “copia” lenguajes foráneos y que, a menos que recurra a la fusión, no podrá hacerlo mejor, pero en ese caso “ya es otra cosa”.

En el caso de las escenas subterránea de los ochentas, el desarrollo musical se da en explícita contraposición a las músicas difundidas prioritariamente por medios masivos de comunicación oficial, junto a afinidad con lenguajes musicales foráneos como el punk, el hardcore, etc; y el contexto de violencia política e interculturalidad de orígenes y contextos, lograron desarrollar estéticas de lo precario propias, que encontraban legitimidad al ser rechazadas por la sociedad en su conjunto.

El caso de la escena alternativa de los noventas, si bien se le seguía llamando subterránea, tenía la gran diferencia de que se estimulaba al consumo de lenguajes musicales afines desde el cable, prensa y radio, empezando una sucesión de correlatos locales de procesos globales.

Durante la primera mitad de los dosmiles, con la difusión masiva del rock peruano desde radio y televisión nacional, se fomentó la aparición de nuevas lógicas en el público, en las cuales disfrutaban de las músicas por el hecho de presentarse como una nueva identidad, urbana, local, emergente y positiva. Durante esa oleada, algunas bandas tuvieron mayor exposición que otras. Entre la difusión masiva, la oferta de festivales y la articulación en comunicas, apareció un público a-crítico, desligado de los contenidos de las escenas musicales de los ochentas y noventas, si bien esos sentidos aún existían y se iban reconstruyendo paralelamente. Durante la segunda mitad de los dosmiles se tuvo el último correlato local de procesos globales, el emo, luego del cual se fueron configurando circuitos por afinidad de géneros musicales.

Lo que ocurre actualmente es que, si bien las propuestas musicales de diversos circuitos han optimizado sus estándares de calidad y diversificado los géneros cultivados, existen pocas vías que logren concretar el estímulo al público como para que pague por asistir a eventos organizados por artistas nacionales independientes. Las bandas del boom del rock peruano, no tienen por sí solas la misma capacidad de convocatoria que un festival con varias de ellas juntas. Y las nuevas bandas, no tienen el beneficio de la falacia de autoridad de los medios masivos de comunicación oficial.

En general se asume que los músicos independientes sonarán mal hasta que se demuestre lo contrario, es decir, el público no les da el beneficio de la duda. Este siempre está expectante, tanto al acierto como al error. En general la conducta del público, ante bandas que no conoce, suele ser como si le estuvieran haciendo un favor a la banda. En el caso de bandas con convocatoria forjada a

través de años, las exigencias no son menores, pues en ese caso los afectos son intensos y se exige aún más a la banda.

Esta diferencia entre la demanda de conciertos donde se presente repertorios musicales de artistas nacionales independientes y el caso de conciertos de artistas internacionales o locales con difusión prioritaria por medios masivos de comunicación oficial, se evidencia en los rangos de precio que se accede a pagar.

Una constante es que quienes están dispuestos a pagar por consumir arte, suelen ser artistas. Buena parte de los públicos que asisten a conciertos de bandas independientes son músicos de otras bandas, artistas o profesionales de carreras relacionadas con el arte. Con lo cual a su vez, es público que tiende a ser más exigente.

En el caso de eventos autogestionarios, toda actividad organizativa musical suele iniciarse ofreciendo su repertorio al entorno más cercano. La capacidad de convocatoria comienza a percibirse como exitosa en el momento en que el público comienza a ser ajeno a la red de los agentes en interacción. De ofrecerse resultados de calidad, de experiencias intensas o sumamente lúdicas, se dan posibilidades de que el consumo de las obras musicales de las bandas, comiencen a circular por las redes de las personas que van asistiendo a los eventos. Es decir, un concierto logra éxito no sólo cuando tiene capacidad de convocatoria, si no cuando el público asistente no es directamente amigo de las bandas o de los organizadores.

El público asistente al evento puede ser entendido como un emisor de energía e información, en un sistema de relaciones. Es aquel que va a brindar el ingreso

de dinero mediante el pago de entrada y consumo en el local, lo cual permite la continuidad de la organización y del local, al permitir la cobertura de los gastos de realización. Se le trata, en ese sentido, como un cliente.

Cada persona en el público, puede ser una persona que comience a escuchar continuamente la música de una banda y promueva la escucha de esas músicas en nuevos contextos, con lo cual estimula a otras personas a asistir a esos conciertos y disfrutar de esas músicas. Es en ese sentido, un potencial difusor.

Al entrar en participación en el concierto, el público entra en relación con la banda, en función a cuánto pueda o no, disfrutar de cada propuesta musical. Cuando el público disfruta de la música de una banda, tiene reacciones variables, que pueden ir desde un tímido movimiento, hasta la catarsis expresiva que permite definir a los conciertos como procesos rituales, en los cuales el público se constituye como creador de sentidos y experiencias, directamente asociadas a cada repertorio musical

Secuencia de realización

El proceso de realización de un concierto implica montaje, prueba de sonido, ingreso del público, presentación y desmontaje.

Montaje

En el caso de eventos masivos el proceso de montaje se inicia de una semana a un dos días de anticipación, con excepciones en las cuales el equipo, luces y

estructuras se instalan el día anterior. Es en esos momentos cuando se necesita que participe todo el personal técnico disponible: plomos, cargadores, sonidistas, luminotécnicos, stage managers, etc. En ocasiones todas las personas cargan, en otros casos se dan trabajos especializados, donde se cuenta con cargadores. Para la emisión de permisos municipales para la realización de conciertos este proceso de instalación se realiza siguiendo una memoria descriptiva que integra los permisos solicitados por defensa civil. Quienes realizarán una inspección, al igual que la Gerencia de Fiscalización de la Municipalidad correspondiente. Se sigue una serie de requerimientos técnicos según un rider estipulado por contrato.

En el caso de conciertos medianos en los que se tienen a un proveedor con equipo profesional o semi profesional. La secuencia de armado es responsabilidad del proveedor que debería contar con personal para asistirlo. Según el grado de formalidad y el precio del servicio, si es que se cuenta con este personal de carga, o si es que los mismos organizadores tengan que cargar equipos. En algunas ocasiones se trabaja con contrato. Son pocos los casos en los que este servicio se realiza puntualmente, por lo que los eventos tienden a retrasarse. Las excepciones instalan y prueban sonido con varias horas de anticipación, lo cual a su vez no siempre funciona con los ritmos de trabajo de los locales en los que se realizan los conciertos.

En el caso de conciertos pequeños en los que se cuenta con equipos de sonido profesionales, semi profesionales o caseros, los responsables del equipo son sus propietarios, sea el caso en que se alquilen o se presten, se solicita el apoyo de los músicos que se encuentren en el local. Llamado de ayuda, que

no siempre es respondido, pues si bien cargar e instalar el equipo es una tarea indispensable, no necesariamente todos los músicos disfrutan de realizarla.

La secuencia de armado de un equipo de sonido, va de las piezas más grandes a las más pequeñas. Las columnas de parlantes y sus powers, serán lo primero en ser instalado, seguido por los amplificadores, consola, batería y finalmente el cableado de sistemas y micrófonos, el que se conoce bajo la frase “tirar líneas”, en referencia a los canales en la consola.

Esta etapa inicial del proceso para hacer un concierto es importante, por el hecho de que montar tarde o demorarse en montar, puede implicar el retraso de todo el evento. Esto puede implicar incluso que se pierdan pruebas de sonido, que algunas bandas no lleguen a presentarse, puesto que los locales tienen horarios límite para realizar conciertos en vivo, vender alcohol y atender al público; por otro lado puede hacer que el público que asista a la hora se retire.

Prueba de sonido

Las pruebas de sonido consisten en que cada músico integrante de la banda ejecute su instrumento en el escenario y las personas responsables del sonido, calibren los volúmenes, ecualización y efectos, buscando un equilibrio entre la propuesta estética de la banda, las restricciones del volumen del local, la opinión personal del sonidista y lo que físicamente permiten los equipos e instrumentos, por su calidad de fabricación y estado de mantenimiento.

Idealmente una prueba de sonido consiste en que cada músico va subiendo

al escenario a tocar su instrumento sólo, en el caso de eventos de cualquier magnitud, en el que el backline esté microfonado y se tenga un sistema de monitoreo y/o de salidas, se prueba micrófono por micrófono, empezando por la batería, seguido por el amplificador de bajo, las guitarras, percusiones, vientos, teclados y voces.

Se tienen dos alternativas, primero probar el sistema de sonido de sala, instrumento por instrumento y luego coordinar el monitoreo con todos los músicos en escena. O tener a todos sonando en escenario, probar monitores, luego probar canales hacia el público individualmente y tocar temas completos juntos para calibrar los volúmenes y ecualizaciones de los tres equipos, de escenario, monitoreo y sala.

En una prueba de sonido se puede constatar el estado organizacional de cada banda, es decir, quienes asumen qué responsabilidades y actitudes. Se evidencia el toque de cada músico, es decir, la calidad del sonido del instrumento en función de la ejecución del músico. Se constata la experiencia de los músicos en relación a su capacidad de callarse, de no ejecutar su instrumento mientras otro está probando. O de saber qué solicitarle a los sonidistas. Usualmente una prueba de sonido eficiente es equivalente a una presentación escénica sólida, cómoda para los músicos y satisfactoria para el público.

Las pruebas de sonido tienden a ser largas, pues ahí se logra calibrar la calidad sonora del equipo. Es un factor indispensable para la comunicación del repertorio de la banda. Una ejecución que usualmente es perfecta en ensayo, puede estar muy lejos de serlo cuando los músicos no se escuchan entre sí por un mal monitoreo, o porque el público es agredido por el volumen excesivo de

algún instrumento en particular, o se da la negligencia de dejar a un volumen muy bajo algún instrumento. En cualquiera de los casos, el trabajo de sonido potencia o impide que las cualidades de la propuesta musical lleguen a la audiencia que los contempla.

Horarios del concierto

El definir cuál va a ser la secuencia en la cual las agrupaciones musicales van a participar del evento, es un proceso que pasa por evaluación, discusión, pugnas, modificaciones y contingencias.

Inicialmente las personas organizadoras, proponen a las bandas convocadas un horario según a criterios que busquen asegurar la mayor cantidad de asistentes posible. Usualmente se da una secuencia en la cual abre la banda menos conocida y cierra la banda más conocida, la cual se asume que ha llevado a la mayor parte de la audiencia, lo cual no siempre es así.

Cuando una banda organiza su propio concierto puede elegir colocarse a sí mismo para cerrar el evento, en caso quiera afianzar un posicionamiento o puede colocarse inmediatamente antes de la banda estelar, para garantizar que el público que asiste por la banda conocida tenga que escuchar a la banda organizadora.

Usualmente las bandas poco conocidas no desean ni abrir ni cerrar conciertos en los que toquen varias bandas, puesto que en ambos casos, se tiene pocas posibilidades de que la gente se quede a escucharlos.

En el caso de bandas conocidas, mientras mayor edad y responsabilidades tengan sus integrantes, suelen no desear cerrar, y buscan evitar la alteración del horario, o que en todo caso, si el horario se mueve, ellos mantengan el horario pactado.

Cuando una banda participa de un evento, puede ocuparse de asegurar su posición, bajo distintas perspectivas, por un lado se puede buscar la mayor exposición de la banda, al tocar en “horario estelar” en el cual se tiene a la audiencia en mayor cantidad y mejor ánimo; o se puede asumir la perspectiva de “a la hora que se pueda” en el cual los responsables del trato entre bandas y organizadores, buscan coordinar un horario en el cual puedan asistir a tiempo todos los integrantes de las bandas a las que pertenecen. En algunas ocasiones, los músicos que tocan en varias bandas deben coordinar los horarios de sus presentaciones coordinando el tiempo de traslado entre uno y otro local, así como el rango de demora que estos puedan tener.

Los horarios suelen modificarse constantemente. Luego de la propuesta de los organizadores, las bandas plantean su conformidad o desacuerdo con el horario establecido, solicitando modificaciones en función a diversos argumentos, algunos debido a los horarios de actividades paralelas de los integrantes de las bandas y otros simples (o complejas) mentiras, que buscan la conveniencia de cada banda, según las perspectivas ya señaladas. Esta dinámica de buscar asegurarse el mejor horario ocurre en todos los contextos, al margen de la escala de realización o si se aplica lógica mercantil o autogestionaria.

Una vez definido el rango de horario de montaje, prueba de sonido, realización

del concierto y desmontaje, se puede ver con qué cantidad de bandas se cuenta y en qué secuencia serán colocadas.

Para el diseño de un horario de un concierto, hay que tomar en cuenta el tiempo de montaje, las cantidad pruebas de sonidos indispensables, el tiempo de realización de las pruebas, el horario aproximado en el cual el público suele comenzar a llegar, los requerimientos de las bandas, los objetivos de la organización, y la hora límite para tener funcionando los equipos de sonido en el local.

Lo ideal es desarrollar una secuencia que sea atractiva para el público objetivo, en función a los géneros musicales presentados y cuán conocida sea cada banda en los circuitos de los que participa. En varias ocasiones bandas nuevas, poco conocidas, tienen seguidores constantes, que les permiten tener presentaciones exitosas ante nuevas audiencias, pues estimulan al nuevo público con la comunicación entre músicos y asistentes.

El público peruano asume que si se plantea una hora de inicio, esa hora, según la calidad del evento puede retrasarse, de entre quince minutos a una o varias horas más. Sea por problemas de instalación o de flujo de personas. Los músicos también.

Por diversas razones el horario en pocas situaciones se cumple. Cuando se da el caso en que si las bandas son puntuales, el público llega más tarde. O el caso contrario, en donde el público llega puntual y algunos integrantes asumen que el horario va a estar retrasado, llegando a la hora en la que les corresponde tocar, o incluso después. Es usual que el público se quede libando en las puertas de los locales hasta que escuchen que inicia el concierto, así como que los músicos

no comiencen a tocar porque la gente no entra. A nuestro parecer, eso constituye un comportamiento *hipercoherente*.

Sin gente o músicos, no se puede hacer un concierto exitoso.

Pocas son las ocasiones en las cuales el evento se da puntualmente, y en algunos casos, hasta adelantado. En esos casos se ha contado con varias personas trabajando en escenario y coordinación con artistas.

Se viene empleando la estrategia de poner precios promocionales hasta cierta hora, para asegurar que las personas ingresen temprano y que no regateen por los precios más tarde.

La secuencia de realización de un concierto para la audiencia, se da desde el momento en que los integrantes de la banda pisan el escenario. En el caso del público limeño, se suele asumir que cuando los músicos suben al escenario “ya van a tocar” lo cual omite la necesidad de una prueba de sonido o de una revisión de la instalación. Se asume que comiencen a tocar inmediatamente, lo no suele ocurrir.

Tiempos de duración.

Los horarios de duración de un concierto varían según el tipo de local, los hábitos del contexto barrial y el tipo de evento

En el caso de bares, el límite es a las tres y media de la madrugada, por disposición municipal. Algunos de ellos, como es el caso de Bernabé, apagan

los equipos de sonido para conciertos a la una y media de la madrugada. En el caso de bares que tienen programación semanal, insisten en que se realicen espectáculos de por lo menos hora y media entre once de la noche y una y media de la mañana.

En el caso de pubs y discotecas, se busca asegurar el consumo de alcohol por parte del público. En caso de que la banda sea un atractivo para el local, se buscará que esta se presente una vez que el local haya cubierto el monto de inversión y ganancia prevista para esa fecha en el local. En el caso en que la banda no sea del agrado de la administración del local, se suele finalizar el concierto temprano para priorizar el ambiente de cortejo propio de una discoteca.

Existen discotecas que brindan sus instalaciones para eventos los domingos en la tarde, entre tres de la tarde y once de la noche. Los locales para fiestas permiten la realización de eventos entre las siete de la noche y las siete de la mañana.

Las labores durante el concierto.

Cuando una persona ingresa a un concierto, entrará en interacción paulatinamente con las personas involucradas en la organización. En primera instancia estarán la seguridad y los responsables de taquilla, que revisarán que no ingrese alcohol y cobrará el precio de entrada, si lo hubiera. Al interior del local, encontrará al stage manager y/o sonidistas y/o asistentes técnicos sobre el escenario. En conciertos pequeños y medianos es normal encontrarse con los músicos en el espacio con el público, en conciertos masivos no. Según la

escala, la cantidad de personal, sobre todo de seguridad. Se da una proporción aproximada de una persona de seguridad por cien personas asistentes. Todos ellos asegurarán que la secuencia de presentaciones de las bandas se realice puntualmente, o no.

La realización de un concierto

La realización del concierto en sí, desde que comienza a llegar el público, hasta que toca la última banda y el público comienza a retirarse establece una secuencia que puede ser entendida como un sistema ritual en sí mismo, lo que veremos con atención en el capítulo 5.

Desde la crónica periodística digital, existen formas de narrar la sucesión de hechos que ocurren en un concierto desde la perspectiva de un observador.

Existen diversas temáticas a las que cada cronista acude, según sus gustos y personalidad. Existe la crónica sentida, que describe

En general, es difícil hacer reseñas de eventos en los que uno participa de alguna manera, así que lo ideal es que quien realice la crónica, no participe de la realización del evento. En caso contrario estaríamos hablando de un testimonio.

La crónica es un testimonio situado, pero fuera de las relaciones de producción articuladas para la realización del evento. Sin embargo se articula a la cadena como difusor a posteriori de lo acontecido en el concierto. Esto a su vez tiene repercusiones.

Taquilla

Dado que existen diversas lógicas para organizar un concierto, de estas

depende cómo se distribuye la taquilla. En muchas ocasiones se realiza la actividad pensando en generar algún ingreso, en el caso de las bandas ska del Bar de Bernabé, realizaron conciertos con el objetivo de tocar. Es decir, el concierto era un fin en si mismo, no un medio para generar ingresos económicos. Sin embargo es a partir de la constancia en conciertos y aceptación del público, reflejada en el ingreso de taquilla y conducta de la audiencia, que una banda puede ir logrando cobrar por tocar, entre cien y doscientos cincuenta soles a conciertos independientes en local, entre trescientos y mil soles a los organizadores de fiestas, centros culturales o productoras empresariales de eventos comerciales.

Desmontaje

La parte de mayor carga de trabajo en un concierto, es el desmontaje, en el cual todo el equipo es retirado, guardado y transportado luego de su uso en el evento. Es un momento de agilidad puesto que cualquier descuido puede implicar que sea sustraída alguna pieza del equipo de sonido. Sin embargo, al ser una labor intensa, pocos son los que tienen la voluntad presta para realizarla. En el caso de conciertos organizados por los propios músicos, esta es una instancia de conflicto, pues desarmar un equipo de sonido es una labor aún más pesada luego de haber la intensa descarga de energía que es dar un concierto. Lo ideal es que el personal especializado se encargue de ello, pero en el caso en el cual los músicos cumplen funciones de organización, esta suele ser una labor que ellos deben llevar a cabo, a menos que hayan tomado las precauciones al respecto.

3.3 Distribución: circulación de repertorios musicales como flujos de Información

Sabemos que toda interacción produce información, y que esa información pauta las conductas de las entidades en futuras interacciones. Es decir, se configuran las experiencias futuras a partir de las interacciones previas. En sentido estricto, todo ser vivo en interacción está generando información acerca de sí mismo, del medio ambiente en el que interactúa y de los otros agentes en interacción dentro en ese ambiente.

En esta oportunidad, priorizaremos la observación de las piezas musicales como información y a su vez, expondremos las diversas maneras en las que hemos constatado que estas circulan. Es decir, nos aproximamos a la circulación de bienes culturales inmateriales, desde el hecho de que el sonido se basa en el movimiento vibratorio, por lo cual ontológicamente, su constitución cultural se basa en cómo los agentes entienden su propia interacción con diversas formas de sonido ordenado, es decir música. Y a su vez cómo la difusión masiva de las obras musicales se enmarca en concretas relaciones sociales de producción.

Los flujos de información se dan de manera previa, paralela y dialéctica a los procesos productivos. Destacamos de entre ellos a los repertorios musicales escuchados, creados y difundidos por estos artistas y las dinámicas mediante las cuales estos circulan. De esta manera buscamos situar; local, regional y globalmente a los agentes observados al interior de diversos circuitos de difusión

de información constitutiva de las experiencias musicales de sus sistemas de relaciones y dar cuenta de cuáles son los contenidos musicales y narrativos con los que estas personas constituyen sus realidades.

La circulación de bienes musicales implica diversas formas de interacción directa e indirecta, basadas en los flujos de información entre emisores, medios y receptores de músicas. A su vez la existencia de estas dinámicas comunicativas, constituyentes de la experiencia musical, implican la producción de nueva información acerca de las obras y agentes en interacción. La producción musical podría ser observada como la interacción organizada con la finalidad de ofrecer un servicio de distribución de bienes “inmateriales”. A su vez, de esta interacción entre agentes, emergen otras dinámicas, referentes ya no únicamente a las obras, si no a cómo la organización musical se difunde a sí misma como entidad productora de bienes y servicios musicales, bajo los códigos culturales de los contextos en los que existe.

Es decir, además de las obras musicales, una banda se ocupa de promoverse (o no) a sí misma, lo cual implica entrar en interacción con medios de comunicación de diversos alcances y con distintas lógicas, los cuales ofrecen información que el público puede sumar a los elementos con los que construye su representación. Se configuran interacciones basadas en los flujos de información, constituídos por las mismas obras musicales y las representaciones públicas y privadas que se hace de los distintos niveles organizativos en los que la obra es producida (personas, bandas, colectivos, escenas, etc).

Es posible, en ese sentido, plantear la sección del presente texto referida

a procesos productivos como “producción”, esta sección referida a flujos de información como “circulación” y la siguiente, referida al concierto como proceso de articulación ritual, como “consumo”, todos concatenados entre sí. Estos ámbitos son susceptibles al análisis dentro de la red, al basarnos en la pluridimensionalidad de las experiencias económicas, la que nos implica asumir que una persona puede ser consumidor, difusor y creador de música, casi simultáneamente.

En los capítulos previos hemos podido observar cómo las personas participantes en las *escenas musicales alternas*, integran una gran red con diferentes formas de organización para la producción musical, la cual no sólo se concreta en la elaboración de un repertorio, si no en lograr que este llegue a las audiencias que sea posible. Es decir, se concretan los objetivos al lograr la circulación de las obras, procesos en los cuales las piezas musicales son “consumidas”, en este caso escuchadas o presenciadas.

El objetivo de las redes de personas-bandas-colectivos-escenas, es la elaboración y difusión de repertorios musicales específicos, en este caso, de música propia, creada por los partícipes en los diversos niveles de organización. Así como estos agentes en interacción, son creadores de repertorios musicales, los insumos sonoros con los que construyen esos repertorios, se originan en las experiencias que esas mismas personas tienen como consumidores. Es decir, los músicos-creadores-intérpretes que crean su propio repertorio, son a su vez audiencia-público de otros repertorios. De manera análoga a la pieza de maquinaria en una fábrica, que es un bien producido como fin de su propio circuito productivo, que pasa a ser parte de una nueva cadena de producción,

que tiene como fin la generación de nuevos bienes.

Por obvias razones metodológicas, no es posible dar cuenta de todas las piezas musicales que circulan en la red total, ni menos aún de toda la información asociada directa o indirectamente a las obras o sus creadores, difusores y productores. Por ello, situar nuestra observación desde los datos brindados por el caso de las bandas ska del Bar de Bernabé nos permite reflexionar al respecto, no por tratarse de un caso extremo, si no por brindar información específica de primera mano, respecto a los repertorios musicales creados y escuchados.

En el proceso de investigación, se ha recopilado todos los temas musicales que han producido las cinco bandas observadas. Pero además del análisis de las letras y temáticas constantes, podemos encontrar en la elaboración musical, cuáles son los referentes musicales usados y cuáles son las innovaciones que aportan estas nuevas creaciones a las corrientes musicales globales de las que participan. Así mismo, hemos tenido la suerte de que los integrantes de las bandas que observamos nos respondan a cuestionarios donde cada instrumentista señala cuáles son las bandas que escuchan y reconocen como influencias-insumos para sus propios procesos de creación musical.

Ese ejercicio de contraste entre repertorios ajenos, empleados como insumos culturales y repertorios producidos, puede ser apreciado en detalle en el Anexo 5.

A continuación desagregaremos el proceso de circulación de esos repertorios que sirven de insumo para la creación cultural, planteando un ordenamiento

referencial de los macro circuitos de difusión musical y las dinámicas de los medios de difusión musical en Lima.

3.3.1 Macro circuitos de difusión musical.

Las músicas pueden ser difundidas de tres maneras básicas: mediante la representación directa en un evento ante audiencia, legalmente llamado presentación pública; mediante la realización de un producto fonográfico en variedad de soportes y formatos, que permiten escuchar la música y mediante la elaboración de un producto audiovisual, que permite escuchar la música y ver diversas imágenes en movimiento, que constituyen un campo de estudio en sí mismo.

El concierto es la presentación pública y directa, los registros fonográficos y audiovisuales son maneras indirectas de relacionarse con los artistas, pero en ellos se da un consumo directo de las músicas. Otro grado de acceso indirecto es constituido por la difusión en prensa de información acerca de los autores e intérpretes de las músicas. Esta se constituye en otra forma de interacción con información sobre las personas y contextos asociados a las obras musicales, además de las obras musicales en sí mismas.

Las características físicas de las maneras de difundir directa o indirectamente una propuesta musical, sea por prensa escrita, televisiva, radial o sus versiones en internet, implican que se puede participar, excluirse o ser excluido de circuitos de distribución masiva ya existentes, los cuales funcionan con ciertas lógicas a distintas escalas en diversos contextos. Y a su vez tienen vasos comunicantes entre sí.

Para poder dar cuenta de las maneras en que los diversos circuitos se configuran, estamos observando a un nivel de abstracción diferente a nuestra noción de niveles organizativos de personas-bandas-colectivos-escenas.

Sabemos que cada agente en interacción en el sistema de bandas ska del Bar de Bernabé, trabajan colectivamente y son una parte de la escena ska en Lima, dentro de las *escenas musicales alternas*. Esa configuración de niveles en interacción podría ser aplicada a otros sistemas organizativos en otros lugares del mundo; como la escena hardcore de la bahía de San Francisco, en California, cuyos documentales nos indican que existen lógicas organizativas similares, en las cuales se emplean formas de organización colectiva, compartiendo mano de obra y recursos para poder concretar los ciclos productivos, ante la adversidad del medio o la carencia de acceso a medios masivos de comunicación oficial. Sin embargo, no nos consta que nuestro modelo pueda ser aplicado a “todos” los sistemas organizativos, pues los contextos locales e historias estructurales difieren entre sí.

En ese sentido, no hablamos directamente de los circuitos que cada nivel organizativo desarrolla para lograr concretar su producción, si no de los macro circuitos de distribución, propios de medios de difusión masiva “oficial” o “independiente”, a los que se articulan (o excluyen) los circuitos generados por diversas personas organizadas en bandas.

Observando las dinámicas de funcionamiento desde la perspectiva más amplia, de macro circuitos globales, regionales y nacionales, consideramos preferible referir a las “bandas”, solistas o agrupaciones musicales como unidades de

análisis, generadoras de repertorios musicales que pueden circular en los macro circuitos de distribución. Pues no nos consta cuáles son las dinámicas de trabajo colectivo o de relaciones inter escenas que se dan en los contextos donde cada repertorio es producido.

Un factor que diferencia abiertamente a los circuitos locales peruanos de los circuitos oficiales norteamericanos e ingleses, que a su vez son prioritarios en los macro circuitos de difusión global, es que en el Perú el 98% de la producción fonográfica es “pirata”, es decir fuera de los marcos de legalidad, no pagan derechos de autor y se realizan con discos quemados caseramente a gran escala, antes que discos prensados de manera industrial. Las disqueras nacionales en el Perú ya no existen y el 2% restante, que ocupa el mercado legal, es ocupado por las propuestas musicales distribuidas por las grandes casas discográficas transnacionales y en algunos casos aislados, de artistas nacionales que invierten en el pago a programadores o empresas de medios y marketing para poder transmitir su música a nivel masivo.

Las cuatro empresas que manejan más del 70% del mercado musical global oficial son Warner Music Group, EMI; Universal Music Group y Sony Music Entertainment. Estas grandes compañías transnacionales son conocidas como “los grandes 4” o “The Big 4”. Cabe destacar que en 1998, Universal Music Group absorbió a la compañía Polygram y que entre el 2004 y 2008 Sony Music Entertainment fue llamada Sony BMG, en tanto había absorbido a esta última compañía. Según datos disponibles en la red, como wikipedia, el 30% y 21% del mercado corresponde a una gran cantidad de sellos llamados independientes, por difundir músicas diferentes a las priorizadas por “the big 4”. En el mercado local limeño, durante el año 2010 y 2011 se fueron desarrollando alrededor de 50

sellos independientes, que se han articulado en torno a diversas Ferias de Sellos Independientes.

Cabe destacar que, si bien encontramos niveles de organización que nos permiten ordenar los flujos entre oficial, medio y subalterno. Las dinámicas de funcionamiento se dan de manera diferente según cada contexto cultural e histórico local. Hemos podido constatar que la presencia de sellos independientes y circuitos “underground” o “alternativos” no garantiza una independencia de contenidos musicales y narrativos a lo difundido desde los medios masivos de comunicación oficial, donde se prioriza a los artistas de las grandes casas discográficas transnacionales. Los “independientes” a veces, también quieren ser “estrellas”

En algunos contextos, el paso de una disquera independiente a una discográfica transnacional, es considerado como un ejemplo del éxito, pues el repertorio de la banda podría acceder a diversas formas de difusión a gran escala. Por otro lado esa misma transición puede ser fuertemente cuestionada, pues muchos circuitos “underground”, “alternativos” o “independientes” se constituyen por oposición a los contenidos difundidos por los medios masivos de comunicación oficial, con lo cual ser reclutado, contratado y difundido por alguna de las grandes empresas transnacionales, aparece no como éxito (basado en el ingreso monetario) si no como fracaso, como prueba de que se claudica a los ideales, con lo cual se demuestra que los discursos musicales y narrativos (en caso fueran críticos) nunca fueron realmente sinceros.

Sin embargo, tal como señalábamos previamente, la participación de personas en bandas que trabajan en circuitos que no gozan de difusión prioritaria en los

medios masivos de comunicación oficial, se realiza por convicción, contingencia y necesidad (porque quieren, porque no queda otra o porque es la manera de hacer música en ese contexto). Esa dinámica nos permite caracterizar al extremo “underground” o “alternativo” como subalterno.

La subalternidad de ciertas personas, bandas y circuitos musicales puede evidenciarse, tanto en las condiciones en las cuales producen, como en el prestigio que poseen (o no) ante diversas audiencias, otros circuitos de producción musical y la población en general. Son subalternos porque carecen de acceso a los medios masivos de difusión oficial; porque sus producción musical es caracterizada como “bulla” o como “no música” o “no arte” (3), ante la población en general y porque el acceso a los recursos de producción es escaso.

Así como podemos caracterizar a los circuitos musicales, como subalternos, estos circuitos, en los cuales se comunican lenguajes musicales y contenidos narrativos que se contraponen a los medios masivos oficiales de comunicación que orientan su programación hacia el entretenimiento banal con objetivos de acumulación mercantil, también encontramos personas que son cotidianamente subalternizadas y deciden participar de los circuitos “underground” o “alternativos” como vía de catarsis ante las restricciones cotidianas. Podemos encontrar niños, jóvenes, migrantes, indígenas, homosexuales, habitantes de espacios urbano marginales o diversos tipos de personas mujeres y hombres que asumen una posición divergente a las pautas sociales de sus respectivos contextos y son excluidos de ellos; esas personas encuentran en los circuitos musicales “alternos” vías de catarsis y realización.

Entre los polos de la difusión masiva mercantil y los circuitos subalternos

marcados por la autogestión (sea por convicción, necesidad o contingencia) Aparecen dinámicas de movimiento, búsqueda por definición y sobre todo, una constante pugna por el acceso a medios de producción, entre los cuales están no sólo los recursos físicos, si no la posibilidad de acceder a medios de comunicación masiva. Entre esas dinámicas, podemos encontrar un nivel medio, del cual participan una gran variedad de propuestas y organizaciones musicales.

Este nivel medio entre lo oficial o “mainstream” y lo subalterno-subalternizado o “underground”, resulta interesante pues encontramos formas de organización y propuestas híbridas entre ambos extremos. Al interior de todos los circuitos musicales encontramos la reproducción de esos mismos polos, que también pueden caracterizarse como “desconocidos” y “muy conocidos”. En ese sentido, en todo circuito musical es posible encontrar bandas que “buscan el éxito” según lo que cada uno considere por ello, en cada contexto.

Una banda “independiente”, “alternativa” o “underground”, tiene sus propias valoraciones de éxito, según su propio contexto y las valoraciones e ideologías incorporadas a su propuesta musical. En esos casos se da la situación en donde ciertas bandas sin objetivos prioritarios mercantiles, logran, a partir del trabajo constante y de la calidad (y calidez) de su propuesta, liderar sus propios circuitos, hacerse conocidas entre los circuitos de potenciales públicos y en ocasiones llegar a circuitos más allá, captando la atención de audiencias, distribuidores y productores partícipes de los medios masivos de comunicación oficial.

Nos da la impresión de que existe una continua pugna por la movilidad social y/o el prestigio al interior de los mismos circuitos, una búsqueda por

“hacerse conocido” entre el público objetivo de cada banda. En esa dinámica de optimización de resultados esperados (los cuales son diferentes según el contexto, ideología y lenguajes musicales en cada banda) es lo que le permite al “mainstream” renovarse con nuevas propuestas musicales, pues lo que emana de la población es susceptible a ser reformateado y vendido masivamente a las mismas poblaciones que lo produjeron.

El problema para los artistas con objetivos mercantiles es que participan de mercados basados en el entretenimiento, en los que se difunden ciertas fórmulas “fáciles de escuchar” o que resultan atractivas y novedosas, lo cual, por las mismas características de su difusión, se da por un tiempo determinado e intermitente, lo que es conocido como “*los quince minutos de fama*”. Es posible que una banda o artista que ha gozado de difusión prioritaria en medios de comunicación oficial, luego de que se ha saturado a las audiencias con alguna obra de su repertorio, pase a un nivel medio, como “estrella venida a menos” y que busque capitalizar la fidelidad desarrollada en ciertas audiencias. Tal como podemos constatar que se realiza con los artistas de la llamada nueva ola en el Perú, los cuales aún son transmitidos en radios, mas no como artistas “de moda” y realizan espectáculos con aforo lleno, ante las audiencias entre las que se fomentó el consumo de dichas músicas.

Por ese latente peligro de “caer en desgracia” es que los artistas explícitamente comerciales buscan tener nuevas obras distribuidas masivamente. Un ejemplo global contundente sería Madona, un ejemplo regional sería Shakira y un ejemplo local sería Pedro Suárez Vértiz. Al participar de la industria del entretenimiento, se busca compensar el hecho de que toda obra musical es transmitida hasta

la saturación, con lo cual “el éxito” de la difusión y la banda, son efímeros; así como el hecho de que “la industria” (en abstracto) siempre anda buscando la siguiente producción susceptible a la distribución masiva, lo que en el contexto norteamericano suele ser llamado “*the next big thing*” (fenómeno que podemos apreciar en “el descubrimiento” de los artistas principales de cada correlato local de procesos globales que ha impactado en el Perú)

Así como existen artistas “desconocidos” para el *mainstream* que son valorados y reconocidos dentro de sus propios circuitos, junto a artistas que eran conocidos para el *mainstream*, pero ya no gozan de prioridad en la difusión masiva oficial o su presencia es intermitente; también existen organizaciones musicales que desde su concepción se plantean la existencia en este sector medio entre ambos polos, que los agentes en interacción llaman “comercial” y “no comercial”. En ese caso, buscan la difusión masiva, más no por ello van a elaborar música de baja calidad y alto entretenimiento que “sea fácil de escuchar”. Esas situaciones resultan interesantes pues las agrupaciones musicales participantes están en continua búsqueda de estrategias para poder alcanzar formas de participación en el mainstream y se nutren de las estrategias autogestionarias. En algunos casos, como Emergency Blanket, incluso logran giras y premios fuera de su país.

La articulación entre los diversos niveles es intensa y una propuesta musical puede pasar de un circuito a otro en función a recursos e intereses en diversos contextos, e incluso existir bajo diversas categorías según la mirada del escucha. Sin embargo, podemos encontrar ciertas conductas constantes, que caracterizamos a modo de *dinámicas de funcionamiento* en cada nivel.

Extremo Oficial: Géneros y agrupaciones musicales que gozan de difusión prioritaria entre medios oficiales de comunicación masiva, prensa escrita, radial, televisiva y virtual, con cierta tendencia a corresponder su difusión a los intereses de grupos de poder que invierten en dichos medios. Ostentan prioritaria presencia en puntos de distribución y poseen la capacidad de tiraje para cubrir y fomentar la demanda de material resultante de presencia mediática. Demanda a su vez, que genera altas cantidades de multicopiado pirata que suele ser visto como una merma en la producción o ser usado como medio de ingreso alternativo.

Tendencia al punto medio: Géneros y agrupaciones musicales que acceden a rotación intermitente en medios oficiales de comunicación masiva, prensa, escrita, radial y televisiva, generalmente gracias al acceso a redes de trabajadores en dichos medios. Poseen un uso estratégico de los medios vituales (webs, blogs, youtube, myspace, facebook, etc). Tienden a cubrir sus costos de producción discográfica, pero no necesariamente obtener ganancia. Tienden a ver la piratería como una pérdida con beneficios estratégicos en la difusión.

Extremo Subalterno: Géneros y agrupaciones que NO gozan de difusión prioritaria en medios oficiales de comunicación masiva, prensa, escrita, radial y televisiva. Se articulan mediante medios de comunicación virtual y artesanal. Tienden a realizar sus grabaciones en condiciones precarias y a no recuperar los costos de reproducción. La piratería es fundamental, usada y estimulada.

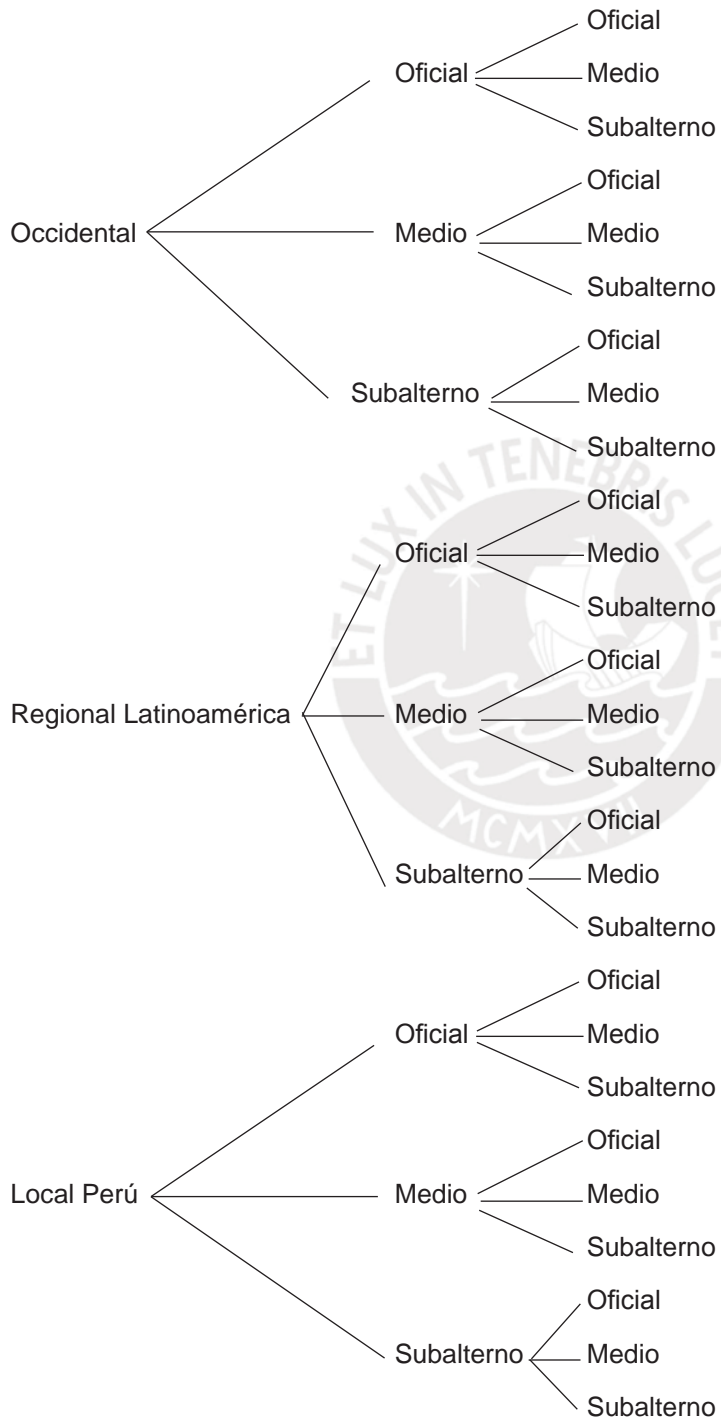
Las maneras en las que estos macro circuitos se comunican entre sí, nos habla paralelamente de la circulación de las obras, las estrategias de producción y los ámbitos de consumo. Podría sorprender la manera en la que artistas que

en su contexto de origen se desarrollan en un circuito de cierto nivel, en otros lugares del mundo tienen valoraciones diferentes, colocándose en otros niveles.

Las estrategias de producción en tiempos de velocidad de la información, permiten lógicas de articulación inesperadas, pero acordes a las posibilidades puestas en juego por los agentes en interacción. Así un artista marginado abiertamente en su país, como un danzante de tijeras o una banda de las escenas musicales alternas, puede ser un artista reconocido en su localidad, así como puede trascender ambos circuitos y posicionarse en mercados globales y obtener reconocimiento en países de primer mundo. De la misma manera un artista de posicionamiento medio en circuitos oficiales occidentales, puede recibir difusión prioritaria en países subalternos.



Cuadro 1

Macro Circuitos de Difusión Musical, en relación fractal tripartita

Podemos observar la trayectoria de cualquier banda por estos niveles de interacción, sus flujos e intersticios. No es que una agrupación musical trabaje necesariamente bajo una única lógica, pues al estar compuesto por personas diferentes, las decisiones suelen ser colectivas o restringidas por las capacidades de acción y concepción del colectivo humano que las conforman. Esta lógica de relaciones hace que las bandas presenten conductas contradictorias, errantes o intermitentes, pero también es lo que determina el éxito de los proyectos que emprendan las organizaciones musicales en distintos sentidos.

3.3.2 Medios de difusión musical en Lima.

En el caso de la producción musical, los medios de información, son medios de producción. Los medios de comunicación son un elemento decisivo en el hecho de que los diversos circuitos de producción musical puedan constituir una industria cultural efectivamente, puesto que de ellos depende la escala de difusión de los fonogramas, así como el prestigio que obtiene cada organización musical entre las potenciales audiencias. Los medios masivos de comunicación tienen la posibilidad de pausar la conducta. Prioritariamente se dedican a generar demanda acerca de los bienes y servicios que ofrecen como medio y los que ofrecen las empresas auspiciadoras que los financian y es una anomalía que favorezcan la circulación de bienes musicales sin recibir algún tipo de beneficio directo o indirecto al respecto.

Entendemos por medios masivos de comunicación “oficial”, a la prensa escrita, televisiva, radial y por medios masivos de comunicación “independiente” a los correlatos de dichos soportes en formatos digitales. Ambas posiciones tienen

a su vez vasos comunicantes. Por ejemplo, los diarios y radios con objetivos mercantiles a su vez tienen páginas web y a su vez los artistas independientes, que usualmente participan de medios digitales independientes, eventualmente logran tener participación intermitente en algunos medios de comunicación oficial.

Las señales de radiodifusión, televisión abierta y televisión digital son concesiones ofrecidas por el Estado Peruano. La distribución de las mismas está supeditada a intereses entre miembros de la administración pública y los grupos empresariales. No existe la noción de que el Estado pueda intervenir sanamente en los contenidos difundidos por los medios y menos aún en la diversificación de regímenes de propiedad. Proyectos como la Red de Televisión Digital Pública que implementa actualmente el Gobierno Argentino, e implican la apertura, construcción de infraestructura y concurso público de más de cincuenta estaciones de televisión digital, en el Perú serían inconcebibles, e incluso propuestas similares han sido asumidas como “intervencionismo estatal”.

Los regímenes de propiedad de las radios en el Perú, pueden ser observados como un correlato de las fuerzas económicas en la sociedad peruana en general. Por un lado podemos observar a una gran corporación, que focaliza la mayor cantidad de radios, la Corporación Radial del Perú que agrupa a las radios Ritmo Romántica, La inolvidable, Moda, Oasis, Radiomar Plus, Nueva Q FM, Planeta e Inca, que a su vez está posicionada sobre otras empresas que comparten señales de televisión y de radio como el Grupo Panamericana de Radios, que posee Radio Panamericana y Radio Onda Cero, y a su vez, la familia propietaria y directiva, posee Panamericana Televisión.

Las corporaciones y grandes empresas de medios de comunicación, son propiedad de familias que mantienen estrecha relación con las personas que ingresan a la administración pública, Durante los gobiernos de Alberto Fujimori, bajo asesoría de Vladimiro Montesinos, la televisión en señal abierta y la prensa escrita, fueron empleadas como un medio de concientización de la población, influyendo en la gestación de nuevas formas de violencia urbana, desprestigio de las posiciones críticas sociales (homologándolas con “terrorismo”) y fomentando pasividad e indiferencia política. Un fuerte ejemplo de ello es la creación de “talk shows” entre los que destaca la tristemente célebre Laura Bozzo, quien llegaba a recibir al aire llamadas del entonces presidente de la república. A su vez la pugna por la propiedad de los canales televisivos fue constante, como el caso del juicio entre Baruch Ivcher y los hermanos Winter, por la propiedad de Frecuencia Latina.

Paralelamente a esta concentración de recursos en ciertas familias limeñas, las dinámicas económicas de las élites comerciantes en las provincias del Perú, llevan a que, para impulsar sus circuitos productivos locales, se de la compra de espacios radiales y posteriormente de estaciones radiales. Los dos ejemplos más fuertes están en las agrupaciones de “folklore” y cumbia. En ambos casos se parte de la estrategia de control de ciclos paralelos de producción para asegurar completar todos los ciclos productivos que permitan mantener viva a la entidad organizativa, sea una familia campesina o una agrupación musical.

Se da el caso de agrupaciones de cumbia, como los hermanos Yaipén y otras orquestas de los departamentos de la costa norte del Perú, quienes, para lograr el éxito de su agrupación musical, van capitalizando recursos, primero

consiguiendo su propio equipo de sonido, luego alquilando espacios radiales, que eventualmente llevarían a la compra de radiodifusoras. En el caso de las llamadas “cantantes folklóricas”, la misma lógica de adquirir y gestionar recursos, avanza al punto en que las cantantes solistas, además de comprar espacios radiales, llegan a fabricar sus propias marcas de cerveza.

En el desarrollo de radios en provincias, como parte de un proceso espontáneo de descentralización cultural, se dan experiencias como la de Higinio Capuñay, que pasa de dedicarse a la industria gráfica, a comprar Radio Universal en Monsefú, para luego comprar cuarenta y cinco radios en las provincias del Perú. De esta manera surge el caso Corporación Universal, que luego de afirmarse en provincias, con 50% de programación local en cada provincia, pasa a comprar estaciones radiales en Lima. Actualmente posee estaciones como La Karibeña, La Kalle, Primicia, Exitosa, Radio A y Zeta Rock & Pop en la capital del Perú.

La pauta al interior de cada una de estas empresas radiodifusoras es desarrollar una propuesta sonora cuyo éxito de ventas de auspicios y convocatoria a oyentes esté asegurada, mediante una oferta de constituida por “lo que le gusta a la gente”. Lo cual configura un comportamiento hipercoherente. No se transmiten propuestas nuevas porque “no le gustan a la gente”, pero “no le gustan a la gente” (o buena parte de la población no optaría prioritariamente por ese consumo cultural) porque los medios masivos de comunicación oficial no fomentan la demanda de lenguajes musicales ajenos a los fines del mero entretenimiento o de la cultural de lo “culto” y “oculto”.

Durante la década de los noventa, algunos productores radiales como Helen

Ramos, compraron espacios en radiodifusoras en Amplitud Modulada, logrando difundir a bandas de la aún llamada “escena subterránea” o que tuvieran propuestas consideradas como “no comerciales”. Durante inicios de los dosmiles, Radio Nacional brindó espacio a programas como Zona 103, dirigido por Juan Carlos Guerrero y Ave Roq, dirigida por Piero Bustos y Franklin Jáuregui. En el caso de las radios integrantes de las grandes corporaciones comerciales, se tuvo al programa Radio Insomnio, producido por Sergio Galliani, que dio un breve salto a la televisión abierta vía Frecuencia Latina y actualmente funciona como una radiodifusora digital. El hecho es que, si bien estas experiencias comunicativas lograron fomentar demanda, visibilizar oferta y afirmar circuitos musicales, las experiencias de éxito fueron reprimidas.

Planteando este contexto, resulta relevante el observar cuáles son las dinámicas de acceso a estos medios masivos de comunicación oficial para poder hacer uso de su capacidad de difusión como estrategia para fomentar el consumo de ciertos bienes musicales. Es decir ¿Cómo hace una agrupación musical para salir en medios masivos de comunicación oficial?

La participación de agrupaciones musicales en medios masivos de comunicación oficial, está determinada por un complejo equilibrio entre desarrollo empresarial y manejo estratégico del capital social. Las radios formales y masivas en el Perú, cobran formal e informalmente por transmitir a alguna propuesta musical en específico. No se realiza ningún tipo de proceso de investigación acerca de los circuitos musicales existentes en cada ciudad, ni se asumen las funciones formativas y educativas que tienen los medios masivos de comunicación oficial en la población. Existen diferentes escalas de pago, se puede pagar directamente al productor de un programa, al programador de la radio, así como al jefe de

programación, que es lo más efectivo.

Durante la presente investigación se consiguió un testimonio anónimo de un típico caso de pago por presencia en radiodifusoras. Un conocido cantante peruano de salsa sensual se encuentra en masterización de su nuevo tema, una versión salsa de una balada romántica mejicana. Al estudio llega el jefe de programación de una conocida radio comercial. El cantante le presenta el tema al jefe de programación, el cual señala que “puede ser un éxito en el verano”. ¿Estás seguro? Consulta el cantante. Ante la afirmación positiva del jefe de programación, el cantante desembolsa dos mil dólares americanos, ante lo cual el jefe de programación señala. “ya, con esto la próxima semana ingresas dentro de los nuevos lanzamientos del ranking, luego pasas al número 5 y de ahí te mantienes en el numero uno por tres semanas”.

La transacción pasaría a ser considerada como una inversión. Pues si un tema del cantante está en el primer puesto de ese ranking radial, se asegura gran cantidad de presentaciones pagadas durante cada semana. Si el pago por presentación pública del cantante es de dos mil dólares, en la primera presentación ya se ha cubierto el costo de inversión en ser difundido radialmente. El detalle está en que no es suficiente con pagar al programador, jefe de programación o productor de cierto programa, si no en ser su “amigo” o conocido, además de tener otro tipo de atenciones con ellos, que pueden incluir el sacarlos a cenar, mandarles regalos, invitarlos a conciertos para convencerlos de que deben incluir en la programación radial a un artista o agrupación musical en particular.

El caso en el cual las agrupaciones musicales pueden participar de difusión radial de manera meritocrática y gratuita, no se da desde las radiodifusoras dedicadas a transmitir música, si no desde los programas y radios dedicadas

a la difusión de noticias, dentro de las cuales existen programas o segmentos culturales en los cuales se puede entrevistar a alguna agrupación musical, siempre y cuando estén participando de actividades masivas o tengan cierto prestigio internacional. El hecho de que programas de noticias o magazines culturales busquen el difundir nuevas propuestas musicales nacionales de calidad, se debe a una saturación de oferta en las radios musicales.

En el caso de la televisión se dan casos similares, aunque no he encontrado evidencia del pago directo a personal de la producción con en el caso radial. Lo que sí es evidente es la existencia de una compleja red de relaciones a las que es indispensable ingresar para poder lograr que cierta producción musical sea difundida por televisión. La lógica en este caso puede ser aún más compleja, pues resulta indispensable que la propuesta musical sea afín, a la propuesta estética del programa en el que se transmite, a los gustos personales de quien comande al equipo de producción o a las redes sociales en las cuales existen los dueños, productores generales y empresas auspiciadoras de cada programa.

Podemos encontrar que el acceso de agrupaciones musicales peruanas a programas televisivos depende de la manera en la que las personas que tienen el poder de decisión de cuáles son los contenidos que se ofrecen, se enteran de la existencia de determinada agrupación musical.

La primera vía de acceso son los gustos personales. Las personas que dirigen los equipos de producción audiovisual de televisión en señal abierta, por cable o antena privada, tienen, como personas situadas histórica y culturalmente, sus propios circuitos de consumo cultural-musical. Lo que conciben que es digno de

transmitir en sus programas es lo que a ellos personalmente les gusta, dentro de las alternativas que llegan a conocer. Por ello no es inusual que en el Perú las agrupaciones musicales que se transmiten por medios masivos de comunicación oficial, sean amigos de los productores generales de esos medios.

La vía formal, dentro del negocio del entretenimiento es el trabajar mediante una agencia de prensa o agencia de medios. Lo que ocurre en este caso es que, según la propuesta musical de cada agrupación, la agencia de medios desarrolla un plan de marketing, el cual incluye diversas estrategias para generar la presencia de la agrupación musical en la mayor cantidad de medios masivos de comunicación posibles. El acceso es gradualmente más fácil a prensa escrita, medios especializados en internet, programas televisivos noticiosos o de espectáculos y programas radiales de noticias, llegando a sus límites con la programación radial por las dinámicas explicadas previamente.

Sin embargo, aún teniendo un producto musical de calidad y contratando a una agencia de medios para colocar determinada propuesta musical en medios masivos de comunicación oficial, eso no es garantía de que la participación de una banda se concrete o logre monetizarse en su beneficio. Esto está finalmente determinado por los gustos personales de los productores generales y cuán cercanas a ellos sean las personas que le están ofreciendo la participación de la agrupación

Es importante destacar que las agrupaciones musicales ingresan a la difusión masiva mediante la categoría de entretenimiento antes que de música en sí misma. Así que la prioridad dentro de los medios, para difundir propuestas musicales suele estar orientada a músicas festivas con objetivos explícitamente

comerciales. En el caso de la prensa escrita, en algunos diarios como El Peruano, Expreso o El Comercio, existen columnas dedicadas específicamente a música dentro de las secciones de espectáculos. La dinámica de acceso en función a los gustos personales de los redactores o jefes de redacción, se repite con ciertas particularidades, pues en este caso sí puede darse el hecho de que el periodista tenga un afán de investigación, con lo cual las agrupaciones musicales de mayor actividad y constancia, pueden llevar a visibilizarse ante los redactores de la prensa escrita local.

La carencia de acceso a los medios masivos de comunicación oficial, así como el progresivo abaratamiento de los costos de producción, junto al uso masivo de internet en Lima, han permitido el progresivo desarrollo de medios de comunicación digital, los cuales pueden ser masivos e “independientes” simultáneamente.

La evolución del uso de los recursos de la internet por parte de los participantes de las escenas musicales independientes desarrollan una secuencia según cuáles fueran los formatos de comunicación vigente. Se tiene a los precursores La Cantina Subte y Máximo Volumen, que realizaban inventarios de bandas peruanas. Poco después apareció www.perusubte.com

En un principio se tenía la articulación de público afín al “rock peruano” en los canales de chat o de Mirc, en los cuales se convocaba a conciertos y se planteaban diversos tipos de organización. Luego, de los administradores de esos canales, surge la iniciativa de generar un portal de noticias de bandas independientes peruanas. De ahí surge www.rockperu.org, paralelamente se inicia el formato de webs en la que coexisten el rock y el pop peruano, incluyendo

a artistas con cierta presencia en medios masivos de comunicación oficial, como www.rockperu.com

Una vez que las webs informativas estaban posicionadas, se dio el surgimiento de una web especializada en punk melódico californiano, www.23Punk.com, en cuyos foros se dieron extensas conversaciones y polémicas y constituyó la página más grande de la escena durante inicio de los dos miles. Nueve participantes del foro de esta web tienen la iniciativa de formar un nuevo portal que abarcara un poco más dentro de la diversidad de propuestas de "la escena" de esta manera surge www.audiofobia.com, integrando a un colectivo interdisciplinario con un fuerte sentido lúdico. A ellos se une Alux Boreal para generar una revista de distribución gratuita en formato de la mayor calidad posible.

Paulatinamente se fue dando una proliferación de blogs que incluían sobre todo links de descargas de discos y en menor medida anuncios de conciertos. Con el impulso de los grandes festivales internacionales aparece el blog www.conciertosperu.com.pe que se posiciona como el principal blog encargado de la promoción de conciertos de todo tipo. Paralelamente diarios como Perú21 y proveedores de internet como Terra, tendrían sus propios blogs musicales. Blog Pirata, de Lucho Pacora y Guitarrazos de Gonzalo Alcalde. Existen varios cientos de blogs con actualizaciones intermitentes.

En la actualidad, el acceso a recursos de producción audiovisual de alta calidad a bajo costo y la formación de profesionales en videoclips por parte de las universidades, han permitido que diversas agrupaciones musicales accedan a videos de alta calidad de producción y resolución, que circulan en internet. A su vez esto ha incentivado la creación de diversas casas realizadoras audiovisuales,

como Mandarina o Pasaje 18.

Sin embargo el impacto más fuerte se encuentra en las redes sociales. En las cuales las bandas generan representaciones de su ser mediante la interacción entre perfiles y páginas, la circulación de imágenes y videos, así como la elaboración de eventos como modo de convocar audiencias. Actualmente es posible organizar un concierto sin volantes y afiches, pero no es posible hacerlo sin un evento en redes sociales.

A su vez youtube ha sido una fuente de acceso a producciones audiovisuales contemporáneas y archivos de diversas épocas, así como medio de difusión de las producciones audiovisuales producidas localmente. La difusión de videos de youtube o vimeo por redes sociales, genera la aceleración de la circulación de producción musical que en sus contextos históricos de origen eran de distribución restringida, al lado de la escala de potencial distribución con la que cuentan con los recursos informáticos de la actualidad.

3.3.3 Repertorios escuchados: Insumos para crear

Así como cada productor elabora su propio repertorio, el que puede articularse o no a concretos circuitos, en ese caso las piezas musicales del repertorio difundido se vuelven insumos para la creación de sentidos y nuevas obras. En el proceso de distribución musical, las piezas musicales de cada repertorio, se vuelven insumo para la creación posterior.

Las piezas musicales pueden transformarse en un referente para la creación, desde cada uno de sus elementos constituyentes. La instrumentación, las

estructuras armónicas, pausas, formas de usar la velocidad, presencia escénica, referentes narrativos, tonalidades musicales, tipos de solos, texturas y planos sonoros, e incluso temática narrativa y vestuario.

En el caso de las escenas musicales alternas existen formas de constitución por oposición en donde diversos artistas deciden el cultivar ciertos géneros musicales específicos y los estilos de vida asociados a ellos, en oposición a las músicas puestas de moda por los medios masivos de comunicación oficial. Sin embargo, buena parte de los insumos sonoros para la creación propia, son conocidos por los artistas gracias a tendencias mediáticas que difunden prioritariamente estos géneros como parte de tendencias globales.

Bajo esa lógica se da el caso de que los integrantes de las bandas ska del Bar de Bernabé entre 2005 y 2007, aún ajenas al consumo de música mediante descargas en internet, eligieron específicos referentes sonoros entre las múltiples referencias sonoras en el medio en el que se encuentran, que a su vez implicaron procesos de búsqueda e investigación acerca de otros artistas dentro de los géneros musicales que aprendieron a disfrutar. De esta manera, una vez que la presencia prioritaria de bandas “alternativas” en medios masivos de comunicación oficial, algunos de los oyentes siguieron investigando, adentrándose en la historia del ska y sus tres olas, así como descubriendo las múltiples interpretaciones globales del punk.

A continuación observaremos dos elementos de cada banda: Músicas reconocidas como insumos para la creación por parte de las personas integrantes de cada banda y una selección de temas del repertorio creado por cada banda.

3.3.4 Construcción social de la identidad de una banda.

Lo que una banda “es”, se va construyendo a partir de las interacciones que esta tiene directa e indirectamente con cualquier persona. Lo que la existencia de una organización musical implica socialmente, emerge de los sistemas de relaciones en los que existe y con los que se relaciona, o no. Es una construcción polisémica, cargada de significaciones. No únicamente por el hecho de que se dedica a producir bienes simbólicos, basados en el movimiento, piezas musicales que a su vez son polisémicas; si no por el hecho de que en el trabajo cotidiano para darse a conocer o en su mera existencia y propio proceso de paulatina difusión; la organización y su repertorio musical, se comunican y son comunicados a otros agentes, los cuales a su vez deciden si es que participan de alguna manera de la existencia de esa música, de qué manera participan o si es que deciden recordar que esa música existe.

En esas relaciones de construcción de significados y definición de la interacción presente y futura, es que se definen las formas en las que los repertorios musicales y las organizaciones que los producen van a ser concebidos en el medio en el que existen. La construcción social polisémica no afecta únicamente a las piezas musicales, si no a otros significados asociados a la existencia de la organización musical.

Las maneras en las que una persona puede participar de una organización musical son diversas en extremo, cualquier función realizada en relación con las piezas musicales, además de ejecutarlas, intervienen en la constitución de lo que ese repertorio significa y cómo sus intérpretes son percibidos por otras personas.

En un concierto, todas las personas que participan en las labores técnicas de sonido, luces, asistencia en escenario, el trato de la seguridad, el trato en taquilla y la interacción entre el público, afectan la experiencia y la manera en que se da la interacción y concepción de la organización musical y su repertorio.

En el caso del registro fonográfico, es aún más intenso, puesto que la responsabilidad de quienes realicen la captura, mezcla y masterización de la producción sonora, es mayor, pues de ellos depende qué es lo que se escucha al poner el disco. El trabajo del sonidista puede transformar la ejecución de los intérpretes, tanto en la precisión interpretativa, como en los aspectos tímbricos de cada instrumento. Es aquel que construye en diálogo (o tensión) con los integrantes de la organización musical en qué orden se van a colocar los distintos instrumentos en la “mezcla”, lo que define el resultado final.

En el caso del registro audiovisual, el grado de intervención en la construcción de la percepción pública de la organización musical, es aún más intenso. La calidad de la resolución del video, los formatos que se usan (hd, full hd y film de diversos milimetrajes) la dirección de fotografía y los recursos empleados en la realización, que sean evidentes en el resultado final, serán determinantes en las maneras en las que una pieza musical y quienes la realizan serán percibidas.

Tanto los sonidistas, los videastas y las personas que pagan por la realización de los productos y son responsables de su difusión, que pueden ser o no los mismos músicos, son en cierta medida coautores de la obra. En algunos casos legalmente, según el marco legal vigente de Derechos de Autor y en otros casos socialmente, puesto que las personas que conocen la obra por conocer a algún partícipe en su realización y difusión pública, asociarán la obra a la persona

gracias a la cual llegaron a conocerla. Ese tipo de relación es empleada como referencia laboral por profesionales de las diversas labores asociadas a la producción artística.

Las valoraciones y representaciones que se tienen de una agrupación musical y su repertorio, al ser construidas en la interacción, no dependen únicamente de la representación de las obras musicales propiamente dichas. Un aspecto que marca la percepción colectiva de músicos y piezas musicales, se da a partir de cuáles son las estrategias evidentes para la promoción de una banda. Cuál sea la trayectoria que posea una banda entre los diversos circuitos musicales existentes y cuáles fueron las acciones concretas de los partícipes de la organización musical para difundir a la agrupación musical como entidad y su repertorio, serán determinantes en la percepción colectiva de artistas, intermediarios y obras.

3.4 Consumo: La realización de conciertos como procesos rituales.

La instancia en la cual simultáneamente se articulan los flujos de información, se concretan los procesos productivos y se articulan las redes de agentes participantes, son los conciertos. En ese sentido consideramos que estos pueden ser observados como eventos que en sí mismos constituyen sistemas de articulación ritual que albergan y en los que se construyen (proponen, negocian, inventan) diversidad de identidades personales y realidades colectivas.

La estructura de un concierto, asemeja a la estructura tradicional del ritual, en el cual los oficiantes del rito manipulan instrumentos, entidades y símbolos ante personas que atraviesan por la experiencia ritual, la cual constituye simul-

táneamente una herramienta de cohesión social y un mecanismo de transición vital. Los ritos implican esta condición de liminalidad, de puente entre estados personales y colectivos.

La suspensión de algunas pautas de convivencia e interacción cotidiana para permitir las acciones que constituyen el rito, generan un estado de *communitas* y constituyen en si una dinámica *carnavalesca*. Un momento de distención de los tabúes cotidianos, de suspensión de las prácticas de represión colectiva ante la conducta personal.

En el caso de los conciertos, se suspenden los límites del contacto corporal entre personas, se entra en interacción festiva con pares, en cuyos contextos de interacción cotidiana no desarrollarían las mismas formas de convivencia, o de cariño expresivamente exacerbado. A su vez se abre la posibilidad de comunicación amical con personas anteriormente desconocidas, en función a la afinidad musical.

La liminalidad se expresa en diversos aspectos de la realización de un concierto. Son ámbitos en donde la experimentación expresiva y la comunicación simbólica mediante códigos estéticos ejecutados por la persona en acciones directas, son entendidos, esperados e incluso incentivados. Se puede ir vestido como uno desee. Son momentos en los que las personas pueden adoptar más fácilmente códigos de vestimenta propios de las culturas urbanas que cultivan, sin que sea considerado una actitud hostil, como ocurre cotidianamente. Mohicanos, pantalones con tirantes, dreadlocks, botas, casacas de cuero, chullos en verano, polos hechos a mano e intervenidos con gráficas propias, no son percibidos

como elemento de hostilidad, tanto como signo de filiación e identificación con códigos de conducta y flujos de consumo cultural específico. Cómo te vistes, hipotéticamente podría decir qué escuchas.

La razón por la que una presentación musical en vivo resulta una construcción social que puede funcionar como un sistema ritual, puede ser debido a que la ejecución musical en este contexto es única e irrepetible. La experiencia sonora, corporal, conceptual, estética, política y social, de asistir a un concierto, es diferente para cada ser humano que lo hace.

Para quienes organizan el concierto y ejecutan las canciones, es el momento de concreción de los objetivos de las diversas tareas a las que han dedicado sus energías. Para una canción de tres minutos, se puede haber ensayado varios años. A su vez, desde el público, es este el momento en el que nadie les va a juzgar por ser ellos mismos, según las nuevas pautas de conducta generada en cada contexto ritual-musical.

En el caso de las bandas ska del Bar de Bernabé, las pautas de conducta se basaban en la búsqueda de consecuencia ante la información planteada en los repertorios musicales de cada banda. Si las canciones hablan en contra de las diferencias sociales, los prejuicios cotidianos y a favor de la voluntad de transformación social, el ambiente en los instantes en que esas canciones son emitidas por sus autores, ha de ser por lo menos cordial entre audiencia y público. El hecho es que en ese contexto ritual es en el cual las personas actúan en función a las pautas de convivencia planteadas y criticadas en el repertorio musical. De cierta manera se da la homologación entre rito y mito, entre práctica

ritual y discurso asociado a ella. En el momento en que los repertorios son interpretados, se convive bajo las pautas de conducta que el repertorio musical propone.

Luego de haber revisado algunos ejemplos de los repertorios musicales de las bandas podemos observar que las dinámicas emergentes de la interacción de los agentes participantes en sus conciertos, se basan en lo expresado en las canciones. Como punto de partida, las fiestas ska en el Bar de Bernabé no tenían objetivos mercantiles, si no musicales. El objetivo era interpretar los repertorios de cada banda. Se buscaba recuperar la inversión y en caso hubiera un excedente el distribuir la taquilla en partes iguales entre las bandas participantes.

Si bien los músicos cumplen la función de oficiantes del rito. En el caso de los conciertos, que constituyen una instancia comunicativa, en tanto se basan en la ejecución de un repertorio musical ante una audiencia. El estado liminal colectivo también implica a quienes están ejecutando el rito, pues desde la posición del oficiante, impacta la respuesta del colectivo humano con el que se está interactuando. De esta manera se entablan relaciones de diálogo en función a la expresión musical, sea como oyente o como ejecutante. Los oficiantes del rito entran en su propio estado liminal, el público se vuelve oficiante y los músicos atraviesan por otro rito.

Los estados liminales colectivos, son instancias de transformación dentro de un ciclo vital. Quien atraviesa por un rito no volverá a ser exactamente la misma persona. En el caso de los conciertos, estos constituyen el momento en el cual las personas concretan en la práctica los discursos cotidianos y donde logran

tener agencia sobre la representación que se construye de sí mismo en el grupo de pares en el que participa.

Además de los repertorios musicales propiamente dichos se ponen en juego otros elementos cargados de significados para los agentes en interacción. Las bandas emplean gigantografías con sus logos atrás de la batería. Los asistentes, tanto músicos como públicos, emplean en su vestir referentes propios de las músicas que cultivan. Los referentes de las tres olas del ska, el punk, el reggae, el hardcore, las músicas peruanas y el metal, pueden transitar a lo largo de una noche de fiesta ska.

Al tratarse de un espacio en el que se cultivan diversos géneros musicales y se propone el diálogo intercultural, las personas que asisten a las fiestas ska del Bar de Bernabé, pertenecen a diversas culturas urbanas, tienen distintos orígenes socio culturales y provienen de distintos distritos de Lima. Hemos constatado la participación de personas residentes tanto de los distritos hegemónicos como Miraflores, Surco o La Molina, como los distritos de clase media y zonas populares, Jesús María, Barranco, Surquillo, Chorrillos o Breña; así como la gran Lima construída por migrantes, más allá de los límites de la Carretera Panamericana y la costa. Carabayllo, Comas, Puente de Piedra, Los Olivos, Independencia, San Martín de Porres hacia el norte, San Juan de Miraflores, El Agustino, Zárate en el este; y Villa el Salvador y San Juan de Miraflores en el Sur. Así como el Centro Histórico de Lima.

Un aspecto fundamental son las formas de baile y expresión corporal que se despliegan entre los asistentes durante la realización de los conciertos. El baile

básico es el pogo. El cual consiste en el empujarse mientras se corre, trota, salta o rebota al ritmo de la música. Su variable más fuerte, el mosh, puede ser empleada en momentos hardcore o crust. En ese caso los golpes con piernas y brazos pueden ser directos. Es importante mantener un nivel de violencia o energía levemente superior al del impacto del vecino, para poder resistir a él.

Los bailes derivados del ska se basan en la coreografía propuesta por el ska tradicional al ser difundido desde el Estado Jamaicano. Los pasos inclinando los brazos y cierta manera de trotar sobre el sitio. Se suelen dar tensiones y búsqueda de equilibrio entre quienes deseen poguear y quienes busquen bailar ska. Se dan configuraciones por capas en forma de media luna frente al escenario que van aumentando de intensidad conforme uno se acerca a él. En el caso del Bar de Bernabé, donde no hay escenario ni seguridad en él, las columnas arqueadas de la arquitectura del lugar, cumplían la función de limitar el impacto del público contra los músicos.

En estos contextos se suele dar el cuestionamiento acerca de la sinceridad de la experiencia. Por las maneras en las que se legitima a una persona dentro del colectivo que cultiva algún género musical. El cuestionamiento a la sinceridad o de qué manera el uso de algún código cultural puede ser asumido de una manera “disforzada”, se encarnan en la categoría de “el posero”. La persona para la cual realmente el participar en estos procesos musicales son sólo una etapa de la vida, en la cual se experimentan diferentes formas de consumo cultural sin identificarse plenamente con ellas.

Es en esta instancia en la cual se negocian identidades que se ven afirmadas

en la práctica. Es donde se concreta el trabajo cotidiano y donde se proponen variables a la experiencia colectiva. El rito transforma a los participantes, y a su vez estos transforman, realizan y significan la realización del rito en si mismo. De estas tenciones y formas de participación dependen quienes son aquellos que se integran al colectivo.



CONCLUSIONES

Acerca de nuestro caso y posición:

La organización de Fiestas Ska por parte de las bandas ska del Bar de Bernabé nos permiten hablar de las escenas musicales alternas, puesto que para su realización se ha aprendido de los precedentes históricos, reinterpretado los insumos culturales en circulación, elegido a partir de la evaluación de alternativas disponibles en el medio urbano y ejecutado, con convicción, ante las contingencias. El presente texto brinda elementos para entender esos procesos y realiza una descripción lo más densa posible.

He redactado una descripción de procesos complejos desde la supuesta e inasible acepcia de la perspectiva académica. Pero para situar esta investigación, de tal manera que el lector conozca desde dónde se observa y enuncia, hay que reconocer que estos son mis referentes culturales y que participo de estos procesos. En este texto la referencia al sujeto de estudio como un “otro” es un recurso narrativo propio de hacer la información susceptible al entendimiento de las comunidades académicas de investigadores, que no necesariamente hacen música o la hacen de estas maneras. Aquí no hay realmente un “otro”, porque estas son las culturas urbanas de las cuales el autor es parte.

Yo soy uno de los 6 organizadores de Fiestas Ska en el bar de Bernabé, junto a Steve Goulden, Hernando Suárez, César Mejía, Aníbal Dávalos y Pablo

Skacore. Pero se ha llevado al máximo la búsqueda de que la redacción previa no represente mi opinión personal, por ello no se plantean las cosas tal como me gustaría que fueran, ni incido testimonialmente en qué significa afectivamente para mi “la escena”, si no que al tener acceso privilegiado a este nivel de detalle se puede dar cuenta de los procesos y dinámicas de las cuales somos parte como integrantes de las escenas musicales alternas en Lima. La perspectiva del observador está detallada en el Anexo 1.

Si bien la escala de estas experiencias de realización de conciertos puede ser considerada pequeña, al tratarse de eventos de entre cien y trescientas personas, es la suma de estas las que configuran la práctica cotidiana de los circuitos musicales emergentes en la ciudad de Lima. Tal vez es innecesario para otro músico, público, técnico o productor de las escenas musicales alternas, que me refiera a nuestros procesos de producción en términos académicos, que probablemente considerarían aburridos. Pero el plantearlo en términos científico sociales, nos permite entrar en diálogo con desarrollos conceptuales útiles para entender algunas las *funciones de la música como práctica cultural en nuestro contexto*.

La capital del Perú ha participado de las cuatro olas del ska bajo diversas lógicas, a modo de correlatos locales de procesos globales, pero rara vez de manera protagónica o incluso evidente bajo el nombre onomatopéyico del género. La síncopa característica del ska está asumida en mucha de la música que circula en medios masivos de comunicación, sean oficiales o independientes. No debería sorprendernos que las orquestas de los sesentas, ya acostumbradas al calipso, incorporaran parte del repertorio ska de exportación promovido por el

mismo estado Jamaiquino. Lo que si sorprende, es cómo los jóvenes músicos actuales asumen el ska tradicional, para desarrollar una síntesis propia, que ha sido apreciada incluso por los integrantes de The Skatalites, quienes ya han realizado dos visitas en Lima.

La segunda ola del ska está más instaurada aún en las nociones colectivas de gran parte del público limeño, pero no es reconocida como tal. Artistas argentinos que desarrollan sus propias reinterpretaciones del two tone, como Fabulosos Cadillacs y Soda Stéreo, han llenado estadios y coliseos en sus presentaciones en Lima a lo largo de los años. En el primer caso influenciando a diversas bandas de fusión, punk y ska, mientras que en el segundo a bandas de pop, que emplean recursos rítmicos melódicos y texturales que tienen un, ya lejano, origen jamaiquino, que no es evidente por que llega a nosotros desde la versión argentina de la música urbana británica. Dentro de la escena subterránea de los ochentas, la labor de Edwin Zcueta y de Raúl Montañéz, así como de los DJs de la No Helden, incorporaron el ska two tone, como referente común para su generación.

El impacto de la tercera ola del ska es tal vez más evidente en tanto llega a nosotros como parte de la expansión del rock alternativo y la apertura de la televisión por cable en el Perú, por lo cual los correlatos locales de procesos globales se dan cada vez con menor distancia temporal entre si. Dentro de las bandas de los noventas, aparecen algunas que asumen el ska punk como propio, que a su vez inspiran al desarrollo de temas ska o pasajes ska dentro de temas punk o hardcore de otras bandas, así como que aparezcan nuevas bandas locales identificadas con el ska.

Con la llegada de internet, los cultores locales pueden acceder a la información de los circuitos musicales de distribución global con una simultaneidad sin precedentes. La organización de Fiestas Ska fue un correlato de un nuevo impulso a nivel micro de circuitos ska alrededor del mundo, evidenciando un comportamiento cibernético, diversas personas alrededor del sistema mundo, comienzan a desarrollar conductas similares, sin necesariamente estar en contacto directo entre si. El ska core y otras posibilidades del ska fusión, el skabilly, el dub, etc aparecen para los músicos locales de manera tardía, pero, dadas las nuevas condiciones de acceso a la información, se inician procesos de búsqueda e investigación histórica musical por parte de los músicos, público y productores interesados.

La práctica del ska en Lima mayoritariamente se ha dado dentro de los contextos de las escenas musicales alternas en sus diversas expresiones históricas en las últimas tres décadas.

Exceptuando por agrupaciones que pasaron de hacer ska a ser bandas de covers o transitar entre ambas posibilidades constantemente, las bandas ska construyen sus propios circuitos o son parte de otros circuitos, llamados subterráneos, alternativos, peruanos o independientes. El hecho es que actualmente, todos los músicos desarrollan estrategias de autogestión en un contexto marcado por la crisis de las industrias discográficas globales ante la piratería digital y la desaparición de las empresas disqueras tradicionales en Lima, ante la piratería local.

Correlatos locales de procesos globales.

Insumos de circulación global para la construcción de lo local.

Para quien no ha participado íntimamente de estos procesos de creación local a partir de la reinterpretación de los insumos culturales disponibles en cada contexto, seguramente es extraño cómo se desarrollan identidades personales y colectivas en función a referentes tan lejanos física y temporalmente como la producción musical de Kingston en los sesentas y setentas, Coventry en los setentas y ochentas, o California en noventas y dos miles. El primer gran cuestionamiento que surge del observar estos procesos es lógico. ¿Cómo así agentes divergentes al interior de los ámbitos socioculturales más diversos entre la población limeña logran construir lenguajes culturales propios a partir de bienes culturales de circulación global?, ¿Es posible que eso sea efectivamente propio? ¿No son estas personas unas alienadas?, ¿Existe el rock “peruano”? ¿Es esto “rock”?

Podemos afirmar categóricamente que existen circuitos de producción de lenguajes musicales de circulación global, que son reinterpretados para dar cuenta y constituir realidades locales, con un valor en sí mismas para las personas que participan de ellas. Uno no le puede decir a una persona que constituye su identidad vehemente y sinceramente con lenguajes de circulación global, que busca ser un extranjero. Existen rock y ska, hechos en el Perú, las experiencias de peruanización mediante la fusión o creación de patrones propios son un proceso en desarrollo.

Antes que buscar la alienación, las personas llegan al disfrute de circuitos musicales alternativos por haber sido excluidos, “alienados”, de los contextos sociales en los cuales habitan. Si no hubiera necesidad de divergencia o especificidad en el consumo musical, simplemente se asistiría a eventos de músicas basadas en el entretenimiento con objetivos mercantiles. La evidencia demuestra que los circuitos musicales alternos, “independientes e “interdependientes” son un fenómeno social altamente inclusivo, pues sólo se requiere la voluntad de participar para ser parte de él, si bien hay marcadas tensiones por afinidad.

Paradójicamente los medios masivos de comunicación oficial local, al difundir las tendencias mediáticas globales, fomentan ansias de consumo de ciertos bienes culturales, que no lograban concretarse, pues esos artistas no giraban en el Perú. La sucesión de correlatos locales de procesos globales ofreció en cada etapa nueva energía, personas, recursos, estímulos y referentes para los circuitos culturales ya existentes, fomentando la aparición de nuevas organizaciones colectivas autogestionarias y la posibilidad de generar el ingreso intermitente a medios masivos de comunicación oficial así como al acceso a recursos para la realización de eventos y distribución a gran escala.

Es importante destacar, en la reinterpretación local de estos insumos de circulación global, la práctica en los circuitos de producción musical en Lima, no necesariamente calza con la concepción de “subculturas” que tiene la escuela cultural británica. Porque en este caso, no se basa tanto en la resistencia al sistema capitalista mediante el estilo, si no a la constitución de realidades, ideas

e identidades mediante la producción artística autogestionaria. En un país en el cual el 97% de la producción fonográfica es ilegal o pirata, las agrupaciones musicales realizan sus producciones, supliendo las carencias de las industrias musicales locales, de manera informal mas no ilegal. No sólo se reinterpreta interviniendo en el consumo, si no que para expresarse en un lenguaje musical específico se construyen redes de producción distribución y consumo, que no existirían de la misma manera si no fueran hechas por esas personas concretas.

Culturalmente, la existencia de estos circuitos de producción musical impacta en la circulación de bienes culturales generados en el contexto local limeño. Los procesos de producción, distribución y consumo descritos en el presente texto, son procesos mediante los cuales, las redes humanas articuladas para realizarlos, logran la apropiación, reinterpretación y transformación de lenguajes de circulación global. Las audiencias no resultan pasivas ante el consumo cultural, si no activas creadoras.

En el caso del cultivo del ska, es importante tomar en consideración que el ska no es rock. Tal como se puede apreciar en el primer capítulo del presente texto, corresponden a contextos sociales diferentes, pero desarrollan interacciones determinantes en la constitución del punk. En el momento en que las bandas ska del bar de Bernabé se desarrollan, corresponden a una tendencia global de cultivo de diversas interpretaciones de las vertientes de las tres olas del ska, por lo que se cuestiona acerca de la existencia de una cuarta ola del ska. Si esa ola existe, las bandas ska del bar de Bernabé son parte de ella.

El hecho de que Puramerk sea versionada por jóvenes bandas en México, o que, sin acciones de sus integrantes, circulen en blogs latinoamericanos y europeos, ya era un precedente de ello. Pero la potencial internacionalización de Vieja Skina, luego de trabajar con Ken Stewart, representante de The Skatalites; Neil Frasser, Mad Professor, figura fundamental del dub británico; ser la backing band de Doreen Shaffer “la reina del ska”, ser mezclados por Victor Rice; hace que la participación del Perú en las interpretaciones globales del ska, se origine en el Bar de Bernabé potenciado por la escuela de la Jazz Jaus. La integración de circuitos culturales locales, mediante la organización estratégica, vincula a estos cultores con los mercados de circulación global. A su vez, las giras de Barrio Calavera a Chile y México abren nuevas posibilidades para las bandas ska y de fusión locales. No en vano ambas bandas debutan en el Bar de Bernabé.

Labores colectivas: La red se articula para la producción

El trabajo de las cinco bandas ska del Bar de Bernabé, se emplea como ejemplo para ilustrar dinámicas mayores. Observamos las maneras en que Puramerk, Nada ni Nadie, Sr Madruga, Naquever y Residuos existieron conjuntamente y en interacción con otras bandas, logrando la realización de las Fiestas Ska en el bar de Bernabé. Al observar la secuencia organizacional autocontenida e interconectada de *personas-bandas-colectivos-escenas* y su historia estructural, nos acercamos a entender cómo la red se articula para la producción.

Las personas son simultáneamente consumidores, distribuidores y productores de músicas; entran en relación coordinada entre sí para la producción de un repertorio musical propio, formando bandas bajo determinadas configuraciones instrumentales, que pueden ir cambiando a través del tiempo. Las bandas entran en relación entre si para la organización y participación en conciertos, dándose casos de trabajo colectivo, argollas o colectivos auto identificados como tales. De la comunicación y afinidad entre estas diversas unidades a cada nivel organizativo, depende la posibilidad de construir una escena de algún género musical en particular.

Las dinámicas de organización de los sistemas autocontenidos pueden entenderse como formas de relación para la producción. El anexo 2, se detiene en la constitución interna de las agrupaciones según sus funciones instrumentales; en el anexo 3 observamos cuál es la participación de cada músico de cada banda en las labores productivas de las demás agrupaciones. De esa manera se constata que efectivamente existen labores colectivas. Lo que ocurre es que este micro circuito reemplaza las labores de un sello o casa discográfica, supliendo etapas y delegando funciones entre las personas que lo componen. Se manejan varios ciclos productivos paralelos a partir del manejo estratégico del capital social.

El Anexo 4 resulta ilustrativo de las posibilidades de constitución de una escena y en este caso de la articulación, aceleración, apogeo, polarización y declive de una serie de conciertos que pueden ser entendidos como un sistema complejo en sí mismo, con sus propia historia estructural. Ahí podemos observar cómo la

carencia de afinidad personal trunca la posibilidad de desarrollar una escena ska en Lima, pero también cómo se dan procesos de flujos de recursos y servicios al interior de la red, gracias a la circulación de capital humano.

Cuestionamientos émicos ante la sostenibilidad de la autogestión.

Las organizaciones musicales desarrollan circuitos productivos para la circulación y consumo de las músicas que ellos crean. Entre el público se encuentran los músicos de otras bandas, o personas que pueden (y suelen) verse inspiradas para desarrollar sus propios circuitos de producción artística. La prioridad es expresarse y se construyen cadenas productivas para ello. Esto supone una tensión creativa entre la sostenibilidad económica de la actividad y las lógicas que se emplean para realizarla concretamente.

La posibilidad del desarrollo de circuitos musicales para el autoconsumo, en el cual no es una prioridad la sostenibilidad económica de la actividad, está determinada por el acceso a fuentes de financiamiento, que aseguren su sostenibilidad. Por autoconsumo nos referimos a la actividad de agrupaciones musicales que se mantienen tocando, a pesar de cuán escasos puedan ser sus seguidores, ventas o descargas de discos, incluso al margen de la calidad musical de las piezas musicales interpretadas. Conciertos que se realizan para muy pocas personas o a precios muy bajos, sólo son sostenibles si existen otras vías para la gestión de recursos.

Esto se da de manera diferente según cada etapa de la vida. Si el realizar música no genera un ingreso económico que permita la auto sostenibilidad de la actividad, debe ser mantenida de alguna forma. Los niños son llevados a talleres por sus padres o incluidos en los cursos de arte de los centros educativos. Los adolescentes, para formar una agrupación, deben emplear el dinero que le dan sus padres. Los jóvenes adultos, jóvenes y adultos, si no ganan dinero por tocar, deben financiar esa actividad con el dinero generado por sus trabajos u oficios.

La autosostenibilidad de la actividad es necesaria, legítima e indispensable. En un momento de la vida para poder seguir tocando es necesario definir la manera en que se va a sostener la actividad, si va a ser una inversión en satisfacción personal, usualmente percibida por la familia como “gasto” o si va a ser una actividad que genere ingresos para cubrir los costos de su propia realización, e incluso el poder ser un ingreso adicional para las personas, colectivos y familias que sostienen la actividad. Es posible generar la sostenibilidad de actividades sin objetivos prioritarios de acumulación monetaria con costos bajos.

La posición política de la crítica visceral en actos musicales catárticos, puede atribuir una valoración negativa al acto de “cobrar”. Muchos creen que si la música que se produce busca contradecir las formas y contenidos de las músicas difundidas prioritariamente por medios masivos de comunicación oficial, el cobrar implicaría una contradicción. El problema está en que la transacción monetaria se concibe sólo en términos de relación capitalista. Los más críticos “al sistema”

muchas veces plantean sus discursos en los términos del mismo sistema social económico político al que buscan transformar o combatir.

En algunas culturas urbanas el acto de exigir no pagar entrada o entrar gratis es un ejercicio de afirmación identitaria, además de una estrategia para tener bajos costos. Algunos buscan ser tan “no comerciales” que se rehúsan a pagar no por carencia económica, si no por afirmación política. A su vez es un ejercicio reactivo condicionado por el estado emocional de la persona que lo ejerce. En muchas culturas urbanas el límite entre el exacerbar exteriormente una posición supuestamente crítica y actuar como un niño malcriado que está haciendo escándalo en la calle, puede ser delgada.

En la mayoría de ocasiones la práctica del no querer pagar la entrada de un concierto proviene de personas que nunca han participado de la organización de uno y si lo han hecho, hay altas posibilidades de que este cayera en las usuales discordias potenciales: demoras de horarios, pésimo sonido, transiciones exageradamente largas, pruebas de sonido ante el público e incluso la posibilidad de que no todas las bandas del cartel se presentaran. Muchas veces las buenas intenciones quedan en eso o la carencia de recursos es proporcional a la falta de criterio. Las experiencias organizativas no son siempre exitosas.

Se habla del “sucio lucro”, pero no se suele ver el valor del trabajo artístico remunerado. ¿Quién es el capitalista cuando se comparten los medios de producción entre los trabajadores? ¿Quiénes son los beneficiarios de una gestión de recursos para mejores presentaciones musicales, si no son los usuarios-

público y trabajadores-músicos? En un contexto en el cual los circuitos de producción musical formal son excluyentes o casi inexistentes, el trabajo de los circuitos de producción musical “independientes” constituyen nuevas cadenas productivas, con lógicas propias, que no necesariamente se orientan en una lógica netamente capitalista.

Si bien se podría argumentar que el presente análisis se enmarca en las pautas usuales de la economía política, y puede subyacer un sesgo político, es importante destacar que las dinámicas de producción, distribución y consumo encontradas en los circuitos musicales independientes, si bien se encuentran en un medio urbano marcado por diversas expresiones del sistema capitalista, son prácticas divergentes de este, puesto que no se basan prioritariamente en la acumulación de capital financiero, si no que se dan con la finalidad de concretar la experiencia musical. La distribución de ingresos financieros se realiza mediante estrategias de redistribución proporcional a las funciones realizadas. La gente toca, no para ganar dinero, si no porque quiere tocar. Pero para hacerlo, es necesario generar la sostenibilidad de la actividad de alguna manera.

Las agrupaciones musicales que producen sus propios conciertos no generan un plusvalor como tal, si no que logran monetarizar el capital social conseguido a partir de trabajo en su mayoría no remunerado. Según la escala del concierto, la lógica aplicada. Es posible tener conciertos con objetivos no comerciales que se autosustenten si los costos de producción son bajos. Aún en ese caso, el sistema capitalista del medio en el cual existen estas dinámicas de producción, se expresa en la restricción de recursos y las posibilidades efectivas de sustento, así como

que sólo quienes vendan alcohol, obtendrán el plus valor de los conciertos.

La diferencia con el underground en ciudades del llamado primer mundo y las escenas musicales alternas derivadas de la escena subterránea limeña es que, en el contexto “global” el underground muchas veces es un espacio donde se espera que alguien “descubra” a los artistas y los saque de ahí, difundíendolos industrialmente, mientras que en el contexto urbano limeño, las escenas musicales alternas son la vía alternativa a la producción industrial, que permite la libertad de producción de contenidos y uso de diversos lenguajes musicales.

Resulta evidente que las estrategias para la producción configuran la acción organizada de colectivos humanos que gestionan recursos para concretar experiencias musicales, que a su vez constituyen espacios para la producción de sentido. Un aspecto fundamental de la existencia de estos circuitos productivos es que son instancias donde los agentes en interacción expresan sus propias narrativas de la cotidianidad y de la historia.

Se dan alianzas estratégicas por afinidad entre agentes participantes en la red, para el aprovisionamiento de los medios de producción. Éstas son evidentes en las lógicas de propiedad, usos y funciones de los equipos que constituyen el equipo de sonido de cada event;. las maneras en las que espontáneamente se da la rotación de la responsabilidad de organización de conciertos; así como las maneras en las que se dan formas de reciprocidad en el uso de la mano de obra, la cual es sobre todo evidente por la presencia de miembros de las distintas

bandas en los procesos productivos de cada una. La organización colectiva es una estrategia cultural para la producción.

En el Perú, actualmente no existen grandes casas disqueras formales como antaño y las cuatro grandes compañías discográficas transnacionales, Warner, Sony Music (antes Sony BMG) Universal y EMI han retirado sus oficinas del Perú. Por otro lado se mantienen las mismas carencias que en el contexto de origen de la escena subterránea: carencias de acceso a los medios de producción, espacios de presentación, medios de comunicación, capacitación sobre el marco legal, prestigio ante el público y acceso a medios de fabricación y distribución de discos. A pesar de esas condiciones, o tal vez por eso mismo. Ante esto, las escenas musicales alternas, constituyen posibilidades de producción musical en el medio urbano limeño.

Sin embargo, cabe plantear la pregunta ¿Si estos circuitos tienen tal calidad y capacidad de organización porqué finalmente no son más conocidos? Pues lo que ocurre es que, si bien las dinámicas expuestas en el presente texto indican cómo logran finalmente concretar la producción, también se aprecia que dentro de los niveles organizativos se dan diferentes posibilidades de conflicto, desgaste de los involucrados y pugnas por distintos objetivos y concepciones vitales, musicales y estéticas.

A nivel interno, las personas que integran una agrupación musical, desarrollan diversas formas de compromiso con las actividades indispensables para concretar la producción. Lo usual es que se den situaciones asimétricas, en las

que algunos músicos sólo se dedican a tocar y otros a organizar lo indispensable para que la banda funcione.

Entre los niveles de entre banda y trabajo colectivo, los vínculos se dan por afinidad, eso hace que, así como se da una definición en contraposición a los medios masivos de comunicación oficial, también se dan casos en los que diversas culturas urbanas se contraponen y excluyen entre sí. El cuestionamiento por la sinceridad o el gusto musical ajeno, lleva a situaciones de conflicto y marca diferencias entre uso de recursos y formas de interacción con el público, que son parte integral de la propuesta artística de las bandas.

El problema de los enfrentamientos como el de los punks vs darks en los ochentas, todos contra los emos en los dosmiles, punks vs hippies, o el cuestionamiento por la clase social de origen como requisito para expresarse en ciertos códigos musicales con contenido crítico social, son elementos que fraccionan a la escena en su conjunto, imposibilitando su articulación orgánica y funcional. A su vez, el cuestionamiento a las bandas que buscan optimizar sus condiciones de producción, como si por ello tácitamente perdieran calidad musical ha sido latente por varios años, pero comienza a ser trascendido.

Futuros en construcción: la profesionalización de la autogestión.

El cambio organizativo inminente dentro de las escenas musicales alternas está en la profesionalización de la autogestión. Actualmente ya se da el caso de que,

ante una sociedad que no tiene el hábito de realizar eventos artístico culturales en espacios públicos y privados, en condiciones adecuadas, las estrategias de lo “alternativo” se vuelven recurso de toda la población. Ahora hasta los artistas más ligados al mainstream, buscan trabajar como “independientes”. Y los artistas con voluntad de comercialización masiva, requieren de emplear estas estrategias para visibilizarse y construir sus propios circuitos.

La potencialidad de estos procesos radica en la continua producción de música, conciertos, videos y fonogramas, que mantienen la existencia de varios circuitos culturales. En las últimas ferias de sellos independientes se ha constatado la actividad de alrededor de 50 sellos independientes, más de 500 bandas en actividad y entre 20 y 50 conciertos por semana. El hecho está en que si esas productoras musicales logran acceder a medios de distribución más grande, pueden transformar aún más las condiciones de producción cultural en el Perú.

El valor de la autogestión en el contexto actual, está en que permite producir en donde aparentemente no sería posible y con una correcta gestión de recursos se pueden maximizar los resultados del uso de elementos disponibles en el medio urbano. De esta manera se están sacando adelante gran cantidad de espectáculos en espacios públicos, emprendidos desde gobiernos locales.

El hecho está en que, en un medio que recién ofrece carreras de música popular a nivel profesional, el mercado laboral para sus egresados no está en

las radios de acceso restringido o en las disqueras inexistentes, están en el uso de recursos de producción autogestionarioa. El mercado musical existente, está constituido por una gran cantidad de escenas musicales alternas. Además de “la escena” existen los circuitos propios de la música académica, el jazz y las músicas populares y tradicionales peruanas. Ninguna de ellas tiene difusión prioritaria en medios masivos de comunicación oficial de manera integral.

En ese sentido las industrias culturales en el Perú, pueden transformarse en el momento en que estos circuitos productivos autogestionarios (en la práctica) e independientes (en el contenido) comiencen a incorporar herramientas de gestión de recursos productivos a mayor escala. Distribución, acceso al pago de regalías por comunicación pública, mayor rentabilidad de las presentaciones en vivo, acceso a auspicios y eventual difusión por medios masivos de comunicación, sean oficiales o independientes.

Un aspecto fundamental por el cual las agrupaciones musicales peruanas no logran trascender sus carencias como para generar la estabilidad laboral de las personas involucradas en ellas, es el hecho de que, dado que se tienen experiencias de cobros indebidos por parte de la Asociación Peruana de Autores y Compositores, muchos músicos no pertenecen a las Asociaciones de Gestión Colectiva que sí funcionan y logran efectivamente cobrar por los Derechos de Autor y derechos conexos en el Perú. Como UNIMPRO y ANAIE, ahora SONIEM.

La gran posibilidad se abre con el uso mayoritario de las herramientas de

descargas legales y gratuitas, gracias a las licencias Creative Commons. Con ellas los artistas pueden licenciar sus obras para diversos usos, incluyendo usos no comerciales. Con ello se puede lanzar a escala masiva por vía digital, producciones audiovisuales y fonográficas que antes eran de acceso restringido. El asunto está en si es que los medios digitales pueden llegar a generar demanda de tal manera que reemplacen las funciones de la radio, televisión y prensa escritas tradicionales ¿Cómo los artistas estarían en capacidad de monetarizar esa demanda? De tal manera que la práctica musical sea por lo menos auto sostenible e idealmente rentable.

La alternativa puede estar en la revaloración de las presentaciones en vivo como experiencias únicas en las cuales se disfruta del repertorio interpretado por quienes lo han compuesto y arreglado. Si las agrupaciones musicales logran organizarse y capacitarse cada vez mejor, pueden lograr el presentar espectáculos que conceptual y técnicamente no tengan nada que envidiar a sus pares globales. Las bandas peruanas llevan tantos años haciendo intensos conciertos con tan pocos recursos, que al conseguir más, podríamos transcender no sólo sus restricciones, si no alcanzar sus ilusiones.

Un caso para dar cuenta de las formas de organización de las escenas musicales alternas

Finalmente, después de dar cuenta de estos procesos y dinámicas, podemos responder a la pregunta ¿Cuáles son las formas de organización de las escenas

musicales alternas en Lima?

Las escenas musicales alternas emplean la organización colectiva para la producción musical; el uso estratégico del capital social para el manejo de ciclos productivos paralelos, con lógicas propias según cada contexto. Articulan personas de todo origen sociocultural, que generan sus propios circuitos musicales tomando decisiones específicas dentro de las posibilidades de los contextos culturales de los que participan los integrantes de cada agrupación musical.

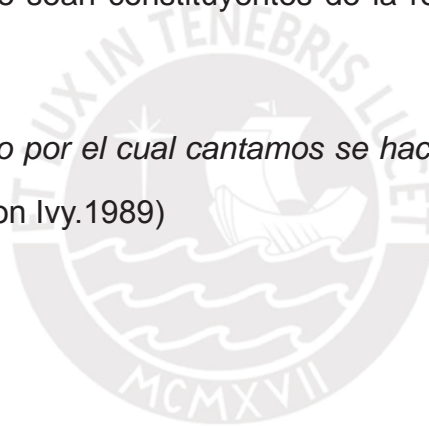
Estas posibilidades de conducta, que han sido presentadas en detalle, con sus aportes, conflictos y contradicciones constituyen una parte fundamental de los medios de producción musical en el medio urbano limeño. Son medios de producción de sentido, para cuya realización se articulan diversas cadenas productivas, generando bienes y servicios culturales que son constitutivos de las realidades personales y colectivas experimentadas por sus cultores. Son parte fundamental de nuestras culturas urbanas.

Las agrupaciones musicales, los sellos independientes y las productoras de conciertos, constituyen medianas y pequeñas empresas que articulan circuitos productivos propios, constituyendo mercados paralelos de circulación de bienes y servicios de producción musical glocal. El aspecto tal vez más sorprendente está en cómo las propuestas musicales actuales que no suenan en las radios peruanas, suelen tener valores de producción, composición y concepto proporcional o de

mayor calidad que las que si lo hacen. Las bandas peruanas de diversas épocas son reconocidas, según los códigos de los lenguajes musicales que cultivan, por lo menos de entre las mejores del continente y en algunos casos del planeta.

Estos procesos de producción de bienes culturales propios, con estrategias y contenidos emergentes de la interacción en el medio urbano limeño, son constituyentes de la experiencia vital de las personas participantes de cada proceso, son sus alternativas de vida. El hecho de que la práctica de estos lenguajes se realice hablando de lo que ocurre en su contexto, desde la gestión de recursos en su localidad, luego de intensos procesos organizativos, creativos y afectivos, hacen que sean constituyentes de la realidad de quienes en ellos participan.

El mundo por el cual cantamos se hace real mientras lo hacemos
(Operation Ivy.1989)



BIBLIOGRAFÍA

Libros

BAJTIN Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Barcelona : Barral Editores. 1971. 340 Páginas.

BARTH Fredrik (ed.) *Los Grupos Étnicos y sus Fronteras* Méjico D.F: Fondo de Cultura Económica. 1976. 201 Páginas.

BOLAÑOS César (ed.) *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: OMD. 1978

BOVE Gustavo. *God Save The King, Malcom McLaren*. Buenos Aires: Ediciones GO. 2011. 124 Páginas.

BRADLEY Lloyd. *Bass Culture When Reggae was King..* Londres: Penguin Group. 2000. 572 Páginas.

CÁMARA DE LANDA Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. 2Da edición. 2004. 572 Páginas.

CÁNEPA KOCH, Gisela (ed.) *Identidades Representadas, performance, experiencia y memoria en los andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2001 459 Páginas.

CHEN Wayne y O`BRIEN CHANG Kevin *Reggae Routes The Story of Jamaican Music*. Philadelphia: Temple University Press 1998. 246 Páginas.

CORNEJO GUINASSI Pedro *Juegos sin Fronteras: aproximaciones al rock contemporáneo*. Lima: El Santo Oficio 1994. 253 Páginas.

CORNEJO GUINASSI Pedro *Alta Tensión: Los cortocircuitos del Rock Peruano*. Lima: EMEDECE. 2002. 332 Páginas

CORNEJO GUINASSI Pedro *El Rock en su laberinto: Manual para no perderse*. Lima: Pedro Cornejo. 2004

CRUCES Francisco (Ed) *Las Culturas musicales Lecturas de etnomusicología* Madrid: Editorial Trotta. 2001. 493 Páginas.

DANIEL F (VALDIVIA Daniel) *Los Sumergidos Pasos del Amor (el escenario de las ocasiones perdidas) Breve Reporte sobre el Rock Subterráneo y el panorama de la Música Andina*. Cajamarca 2007

DOMINGUEZ RUIZ. Ana Lidia M. *La sonoridad de la cultura. Cholula, una experiencia sonora de la ciudad*. Puebla: Universidad de Las Américas. 2007. 220 Páginas.

EARLS John *Agricultura andina para una globalización en desplome*. Lima CISEPA PUCP 2006

EARLS John *Introducción a la Teoría de Sistemas Complejos*. Lima: IDEA PUCP 2007 128 Páginas.

ECO Umberto. *Obra abierta* Barcelona: Planeta de Angostini. 1984 (1962) 351 Páginas

ENGELS Federico *El Origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Editorial Progreso, Moscú 1884-1891-1973

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. Méjico D.F: Grijalbo. 1977. 287 Páginas.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y Ciudadanos, Conflictos multiculturales de la globalización*. Méjico D.F: Grijalbo. 1995. 200 Páginas-

GARCÍA CANCLINI, Néstor *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós. 2001. 363 Páginas.

HALL Stuart *Sin Garantías Trayectorias y problemáticas de los estudios culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar 2011. 620 Páginas.

HEDBIGE Dick, *Subcultura, El Significado del Estilo*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1979. 259 Páginas

LOW Setha M (Ed) *Theorizing the city: The new urban anthropology reader*, Rutger University Press, New Brunswick, New Jersey an London- 433 Páginas.

MARX Karl *Contribución a la Crítica de la Economía Política* México D.F. Ediciones de Cultura Popular Sépita edición 1977 (1933) 273 Páginas.

MATURANA Humberto y VARELA Francisco, *El Árbol del Conocimiento, Las Bases Biológicas del Entendimiento Humano*. Editorial Universitaria. 172 Páginas.

MERRIAM Alan *The Antropology of Music* Chicago: Northwestern University Press 1964. 358 Páginas.

OROSCO G Danilo. *Nexos globales desde la música cubana con rejugos de Son y No son*. La Habana – Málaga. Danilo Orosco SGAE. 2000. 76 Páginas.

PERRY Mark 2009 *Sniffin` Glue and other rock`n`roll habits* Londres: Omnibus Press (1976-1977)

PUIG Luis y TALENS Jenaro (eds) *Las culturas del Rock* Madrid: Pretextos Fundación Bancaja 1999. 178 Páginas.

REYNOLDS Simon *Después del rock. Psicodelia, Postpunk, Electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. 2010. 230 Páginas.

ROCHABRUN, Guillermo *En Batallas por la teoría. En torno a Marx y el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima 2007. 565 Páginas.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo, *Las ideas Estéticas de Marx*. La Habana: Instituto Cubano del Libro. 1965. 360 Páginas.

SAVAGE JON *England's Dreaming Los Sex Pistols y el Punk Rock* Barcelona: Reservoir Books. 2009. 812 Páginas.

SÓTANO BEAT. *Días Felices: Rock and roll, twist, surf, a-gogo, enfermedad, cumbia beat, psicodelia y otros sonidos juveniles entre 1957 y 1983*. Lima: Contracultura. 2012. 208 Páginas

SOUTHALLI Aidan Ed. *Urban Anthropology: cross cultural studies of urbanization*. New York .Oxford University Press. 1974 489 Páginas.

TORRES ROTONDO Carlos. *Demoler. Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú*. Lima: Revuelta Editores. 2009. 279 Páginas

TORRES ROTONDO Carlos. *Se acabó el show 1985 El estallido del rock subterráneo*. Lima: Mutante 2012. 294 Páginas.

TURNER Victor *Simbolismo y Ritual* Lima: Departamento de Antropología PUCP. 1978. 75 Páginas.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Rosa Elena Chalena, *Los procesos de producción artística*. Lima: Pedagógico San Marcos. 2006. 68 Páginas.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Rosa Elena Chalena *La práctica musical negra en el Perú*. La Habana: Casa de Las Américas. 197. 117 Páginas.

VICH VICTOR (Ed) *Políticas Culturales Ensayos Críticos* Lima: Institutos de Estudios Peruanos. 2006. 215 Páginas

Artículos

ADORNO Theodor W y HORKHEIMER Max. *La Industria cultural. La Ilustración como engaño de masas EN Dialéctica de La Ilustración Fragmentos Filosóficos*. Valladolid: Simancas Ediciones. 1944

ALVARADO Luis. *El sonido de la crisis: Noise y música industrial en el Perú*. 2008

BANTON Michael *Urbanization and Role Analysis* EN Southall Aidan Ed. *Urban Anthropology: cross cultural studies of urbanization*. New York: Oxford University Press, 1974

BENJAMIN Walter *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Buenos Aires EN, *Discursos Interrumpidos I* Buenos Aires: Taurus.1989

BENAVENTE Diego. *Komunas: Apuntes para el debate de culturas urbanas juveniles*. 2008

EARLS John 2004 *Aporte del conocimiento y la tecnología andinos en el contexto de la aldea global*. Dpto de CCSS PUCP

HOOD, Mantle. *The Ethnomusicologist*, Capítulo 2 Transcripción y Notación 1971 . EN 2001 CRUCES Francisco Las Culturas Musicales, lecturas de Etnomusicología, Editorial Trotta.Madrid

STAMBULY Nicholas. *Rude Boy Style: Moving Ska in to the Post National World*. Rutgers School of Arts and Sciences – State University of New Jersey. 2009

STONE, HAUGERUD y LITTLE *Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000

RICE Timothy, Toward The Remodeling of Ethnomusicology en *Ethnomusicology* 31 – 1987 EN 2001 Cruces Francisco Las *Culturas Musicales, lecturas de Etnomusicología*. Editorial Trotta.Madrid

VON HORNBOSTEL, Erich M. *Problemas de la Musicología Comparada*. 1905 En Cruces Francisco Las Culturas Musicales, lecturas de Etnomusicología, Editorial Trotta.Madrid 2001

WHITE Bob Soukouss or Sell Out? Congolese Popular Dance Music as Cultural Comodity EN STONE, HAUGERUD y LITTLE *Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000

Citas

RADCLIFFE BROWN Alfred *The Structure and function in primitive society*. 1952 Glencoe Free Press Pag. Citado en Merriam Alan 1964 *The Antropology of Music* Northwestern University Press

LIST G. 1979 *Ethnomusicology: a Discipline Defined*” *Ethnomusicology* XXIII: 1 citado en Meyers Helen. *Etnomusicología*, EN Cruces Francisco Las Culturas Musicales, lecturas de Etnomusicología, Editorial Trotta.Madrid 2001

VEGA Carlos, *Mesomusic: an essay on the music of the masses en Ethnomusicology* 10/1 1966 citado en 2004 Cámara Enrique CÁMARA DE LANDA Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. 2Da edición. 2004

Videograbaciones

ANDERSON Lev, METZLER Chris, *Every Day is Sunshine The Story of Fishbone*, California 2012

BLACK Pauline The Selecters Live in London (videograbación) Londres: Trojan Records. 2002

COLLIER Jason y Warren NETTLEFORD *Two Tone Britain* UK Channel 4, Londres. 2004

LETS Don, Elgood Ric. *Dance Hall Queen*. Kingston 1998

SCHEWEIZER Daniel *Skinhead Attitude* ADR Productions, Cameo Film, SF DRS, SRG SSR idée Suisse, ARTE, ZDF Coproducción Suizo-Franco-Alemán 2003

Algunas entrevistas y comunicaciones personales destacadas.

MAD PROFESSOR (FRAZER, Neil) DJ, ingeniero y productor. Entrevista para Sonidos.pe. 2011.

STEWART Ken, Actual representante y ex tecladista de The Skatalites Comunicación personal. 2011

CHATO Victor (pseudónimo) Bajista de PTK, Sindicato Subterráneo, El intratarreno y los Almas Negras, residente de El Hueco y El Averno, etc.

Comunicación personal. 2007

KIMBA VILIS (Guillermo Valdivia) Baterista de Leusemia, guitarrista de Zcuela Cerrada, compositor de Yndeseables, La Banda del Kadalso, etc.

Comunicación personal. 2008

MONTAÑA (Raúl Montañés) Guitarrista de Leusemia, Ataque Frontal, Voz Propia, etc. Comunicaciones personales 2008, 2009, 2012

PEPE ABAD Bajista de Juventud La Caigua, Baterista de Ataque Frontal, La Ira de Dios, etc. Comunicación personal 2009, 2010

FIGUEROA Guillermo. Baterista de Autopsia, G3, Humo Rojo, etc. Entrevista para Audiofobia y Sonidos.pe. 2009

FARFÁN Gonzalo. Guitarrista de Autopsia, Descontrol, G3, Beat Sudaka, Inyectores, etc. Entrevista para Audiofobia y Sonidos.pe 2009

BELLIDO Gabriel. Bajista de G3 e Inyectores. Entrevista para Audiofobia y Sonidos.pe 2009

WICHO (GARCÍA HILDEBRANT Luis) Cantante de Narcosis y Mar de Copas, sonidista. Conversaciones personales y entrevista para Sonidos.pe, 2008- 2011

LEO ESCORIA (La Rosa Leopoldo) Bajista de Leusemia, artista plástico y compositor. Conversaciones personales y entrevistas para Audiofobia. 2008

SHAFFER Doreen. Cantante jamaicana conocida como "la reina del ska". Entrevistas para Sonidos.pe 2011 y 2012

STERLING Lester. Saxofonista fundador de The Skatalites. Entrevista para sonidos.pe 2012

DÁVALOS Aníbal. Bajista de Psicosis y Barrio Calavera. Comunicaciones personales. 2005-2012

DANNY ZKA (OTA Julio) Fundador de Carnaval Patético. Comunicaciones personales. 2008-2012

ROJAS Bernabé. Administrador del Bar de Bernabé. Comunicaciones personales.

Internet

An Eight Part History of TheSpecials – Part Two – 2 Tone Gangsters (Anónimo)
www.thespecials2.com/history2.php

Listado de Bandas Ska de Boston (Anónimo) <http://www.agitators.com/boston/index.html>

Bim Skala Bim Chronology (Anónimo) <http://www.bimska.com/bimchrono.html>

The Mighty Mighty Bosstones History (Anónimo) <http://www.bosstonesmusic.com/history/>

The Toasters History (Anónimo) <http://www.toasters.org/history>

Pette Discographies - Moon Records/Moon Ska Records, Shattered World Records (Anónimo) <http://www.pettediscographies.com/moonska.asp>

No Doubt Biography (Anónimo) <http://www.nodoubt.com/bio/default.aspx>

BAR YAM Yaneer, *Dynamics of Complex Systems*, NECSI New England 1997
<http://www.necsi.edu/education/programs/dyn-fulltext.html>

BAR YAM Yaneer, *About Complex Systems* NECSI <http://www.necsi.edu/guide/study.html>

BROWN Albino y PHYLLIPZ Tazy *The herenow of ska. The definitive story of the 3rd Wave of Ska*. Mean Street Magazine 1994 <http://www.billtanner.net/ska/skaherenow.html>

KEYO Brian 2012. In the Beginning ska Was Created, Alpha Boys School, Rastas, Military Bands, Studio 1. The Origin of the Skatalites. www.skatalites.com/history/

MARLEY Robert Nesta *Entrevista explicando las diferencias entre ska, rocksteady y reggae*, link en youtube <http://youtu.be/nNuyeTd5EAQ>



ANEXO N° I

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Consideraciones metodológicas: la perspectiva del observador

Tesis para optar el Título de Licenciado en Antropología que presenta:

Camilo Riveros Vásquez

Diciembre del 2012

La realización de la presente investigación ha pasado por varios procesos en sí misma, en esfuerzos por abarcar lo más posible la pluridimensionalidad del fenómeno que nos atañe. Se buscó la objetividad analítica, en pos de la fiel representación del fenómeno. Un fenómeno que de por sí es inusual, por basarse específicamente en la producción artística desde la articulación de personas de todo contexto socioeconómico.

Eventualmente caí en cuenta de que no es lo mismo hablar de los sistemas de órganos internos y las funciones que cumplen al constituir al ser humano, que entablar diálogo con una persona o incluso convivencia como para poder llegar a conocerla un poco. Así como el mapa de Boas, que para representar fielmente la realidad, tendría que duplicarla. Para conocer a “la escena”, ningún libro o fanzine será suficiente.

En el mejor de los casos encontraremos el uso de alguna forma de comunicación que permita la expresión plurivocal como para que todos los agentes en interacción den testimonio de su experiencia. Si es que lo desean. Pues una de las características fundamentales de este fenómeno cultural es que se trata de poblaciones ocultas, invisibilizadas por voluntad propia y ajena.

Sin embargo, sea cual fuera el formato en el cual se busque comunicar acerca de “la escena”, será construido por la experiencia situada del autor. En el caso de esta investigación, debería ser asumida como la voz de un nativo de estas culturas urbanas. Pues como cuzqueño crecido en Lima, o limeño nacido en Qosqomanta, fue “la escena (entonces aún llamada) *subterránea*” la que me acogió, o en la que pude desarrollarme.

El decidirme por estudiar Ciencias Sociales, se basaba en el hecho de que, durante los noventas, la abierta mayoría de las líricas de las canciones que escuchaba se aproximaban desde diversas perspectivas a la crítica social. El decidir estudiar Antropología antes que Sociología, parte del hecho que desde esta de por sí se puede trabajar a niveles de abstracción tanto micro como macro, permitiendo el análisis de la antropología de la música, cercano a la musicología como sub disciplina.

La máxima evidencia antropológica es la conducta humana y el máximo halago para un antropólogo es que los sujetos investigados le digan que “sí, es así”. En ese sentido, todas las personas involucradas reconocerán que los hechos aquí mencionados ocurrieron y ocurren, pero no necesariamente todas habrán experimentado todo el abanico de posibilidades existentes y difícilmente las expresarían en estos términos.

Si bien esta es mi cultura urbana, he abrazado la antropología con el mismo placer con el que experimento la música y he hecho de la observación participante y la producción académica, una constante obligatoria.

El hecho es que el esfuerzo por llegar a la objetividad antropológica mutiló aspectos musicales. Cuando debí responsabilizarme de ciertos procesos productivos artísticos de mi banda Puramerik, no lo hice esperando que los agentes en interacción reaccionaran ante la atenta mirada del observador, generando una anomalía en las relaciones, con lo cual el diseñador mandó a imprimir una carátula que no fue revisada ni por la manager ni por los demás integrantes de la banda, por lo cual se imprimió un borrador con chistes.

Pero más allá de esa negligencia y la lección aprendida, está el hecho de que, paralelamente a la labor como bajista, me he desarrollado en diversos ámbitos desde la producción musical y la gestión cultural, desde los cuales se construye el presente texto.

Este es el único momento en el cual se encontrará referencia a mi persona, puesto que no quiero sobredimensionar mi participación dentro de los hechos observados. El hecho es que a partir de la gustosa participación en diversas labores, también he logrado obtener gran cantidad de información sobre el fenómeno que nos atañe, pues parto de una lógica en la cual se produce información de cada experiencia en la que se participa.

La primera aproximación a la “escena” se realizó como lector de la revista Caleta y el fanzine Tarántula. Desde los 12 años, en 1995 comencé a realizar crónicas de conciertos dentro de la red de música de la lista de correos de la RCP, sin que los lectores supieran mi edad. En 1998 fui redactor de la revista Bang School Magazine, dirigida por Luis La Hoz, acercándome a la investigación con mayor responsabilidad. Con el advenimiento de la prensa digital, fui invitado por Irene Rojas Erlenbach a participar del portal www.perusubte.com alrededor del 2001. Luego de esas experiencias sería convocado a reseñar discos para portales como www.rockperu.org entre el 2002 y 2005, algunas de esas reseñas llegaron a tener repercusión entre bandas y lectores.

Como un proceso lógico, el periodismo cultural y la investigación antropológica se integran en varios trabajos finales de la Facultad de Ciencias Sociales, pero dan un salto al presentar ponencia en el VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM) en La Habana, Cuba. Esa etapa de la investigación abre la serie de artículos “Reflexiones sobre las escenas musicales alternas en Lima”, que a su vez se daba paralelamente a la investigación “Violencia política en el cancionero popular”.

El artículo basado en la ponencia presentada en La Habana encabezaría en el número veinticinco del Boletín Música por el cincuenta aniversario de Casa de las Américas dedicado a jóvenes investigadores. Posteriormente presentaría “Violencia política en el cancionero popular: El caso de Flor de Retama” en

la universidad Iberoamericana del Distrito Federal Mexicano, como parte del congreso mundial de la IASPM. El año siguiente sería parte del comité organizador y presentaría avances de la presente investigación en el VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, en Lima.

Posterior gracias a la invitación del equipo de www.audiofobia.com comienzo a escribir artículos de investigación para la revista de distribución gratuita que editaban gracias a la productora Alux Boreal, para luego pasar a integrar el equipo de la página. Luego de esa experiencia y el fracaso en buscar profesionalizar ese medio, emprendo junto a Patricia López, de Alux Boreal, la iniciativa de fundar Sonidos.pe el primer portal peruano dedicado a la investigación musical, producción audiovisual e intervención empresarial.

Mi práctica en agrupaciones musicales se inició el año 1998 en el barrio de El Agustino, siendo bajista de Causa Depresiva y Contacto Colectivo (luego sólo Contacto), observando la organización del octavo Agustirock, que fue producido por mi padre, César Riveros. Años después, acompañaría en algunas oportunidades a La Sonora del Amparo Prodigioso.

Posteriormente fui invitado, a participar de la formación original de Puramerik, que se dedicó al hardcore punk melódico entre el 2001 y 2003, para luego retirarme de la banda y regresar en la etapa skacore que va del 2005 en adelante. Entre el 2003 y el 2004 fui invitado a ser bajista de la banda de punk melódico barrial, Tragokorto, con los cuales tocaríamos desde cocheras a festivales y giraríamos a Chiclayo y Cajamarca.

Gracias a la invitación del baterista Adrián Arguedas a participar del Ensamble Del Caos, proyecto de música aleatoria integrada por músicos de formación académica y popular, surgieron diferentes oportunidades entre el 2006 y 2009. El trabajo en esta agrupación llevó a ser bajista de El Aire, banda de culto para algunos melómanos peruanos, que se dedica a hibridar todos los géneros musicales que estén a su alcance y retar los límites de esos alcances.

Junto a El Aire hemos girado en Puno, Cusco y Trujillo, además de participar en eventos como La Noche en Blanco, que tuvo un total de cuarto de millón de personas y treinta mil asistentes al concierto que realizamos junto a la banda alemana Mouse and Mars en un escenario montado en el óvalo del Parque Central de Miraflores. A su vez hemos realizado la grabación del quinto disco oficial de esta agrupación surgida como proyecto personal de Jose Javier Castro que actualmente funciona como banda.

Así también por invitación de Adrián Arguedas, sería durante alrededor de dos años, bajista de la banda punk rock Héroe Inocente, participando de sus conciertos de 18 y 19 aniversario, así como viajando a Arequipa e Ica.

A su vez he tenido el gusto de acompañar a los integrantes fundadores de Leusemia, Guillermo Valdivia “Kimba Vilis” en presentaciones y grabación de un tema, así como a Raúl Montañez “Montaña” en conciertos entre los que destaca las dos veces que participamos de la presentación del equipo de Universitario de Deportes, ante más de treinta mil personas.

Sin embargo la experiencia musical con la que se ha logrado un trabajo más constante ha sido con Plug Plug, banda integrada por Garzo, cantante de la entrañable banda hardcore Metamorphosis y Sandro Labenita, baterista de la banda Histeria Colectiva, precursores del punk melódico en Lima. Con Plug Plug hemos grabado cuatro discos en cuatro años, filmado seis video clips, tocado en Arequipa, Tumbes y Trujillo y recibido inusuales halagos de la crítica local e internacional.

De manera paralela a estos procesos como investigador e instrumentista, desarrollé un fuerte interés por los aspectos técnicos del sonido, desempeñándome como sonidista empírico, stage manager y asistente de escenario de diversas agrupaciones con las que correspondiera compartir escenario o que me contrataran para ello. A su vez me ha tocado realizar funciones de tour manager y asumir regularmente la representación de agrupaciones para la contratación en conciertos.

La integración de estos procesos académicos y profesionales se ha dado en la labor docente, como profesor, coordinador de los profesores de arte y productor de eventos culturales en la Universidad de Ciencias y Humanidades durante el 2009; coordinador de la residencia de arte y tecnología para la intervención social, Escuelab el 2010 y como Supervisor de proyectos de Patrimonio e Industrias Culturales para la Subgerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima a inicios del 2011.

Asumo como actividad profesional la producción de conciertos de diversa escala, desde Fiestas Ska en el Bar de Bernabé, hasta festivales gratuitos como Amo Amazonía, la Feria de Sellos independientes de Lima, entre otros, como actividades organizadas en la Plaza de Armas de Lima, la Plaza San Martín y la Plaza 2 de Mayo.

Estos procesos laborales son parte integral de la construcción de la perspectiva desde la cual se presenta este texto, puesto que es en esas experiencias que he buscado recopilar información y tratar de entender las perspectivas ajenas, que a su vez son constitutivas de “la escena” como fenómeno cultural. La constante más fuerte en este trabajo es que la información vertida no sea “mi opinión”, si no una herramienta para entender las maneras en que estas perspectivas, pluriculturales y plurisémicas existen.

Durante la primera mitad de la década, el objetivo era investigar “la escena” como un todo, durante la segunda mitad, el objetivo era entender cómo un caso se situaba en un gigantesco sistema de relaciones. Afortunadamente, la sugerencia de los docentes de emplear sólo caso, por ser un nivel de abstracción manejable, llevó a dedicar la investigación a un caso que casual y causalmente resulta ser extremo.

El problema está en que si me aproximo a una población oculta e invisibilizada, hay pocas posibilidades de que quienes no conocen acerca de la existencia del fenómeno siquiera conciban que existe. No es fácil concebir que una cultura urbana existe en la misma ciudad en la que uno vive y uno no es participe de ella. Lo que he buscado es hablar de mi lo menos posible, pues no trata de la experiencia de un nativo, si no de la investigación que este nativo pudo hacer con las herramientas conceptuales de la academia occidental.

Es por ello que el presente texto puede ser asumido como una etnografía basada en las dinámicas de sistemas complejos, destacando los aspectos de articulación de redes y economía política, por el hecho de que la gran red “la escena” se articula para la producción artística. La recapitulación de dinámicas busca referir a procesos, más no a la totalidad de los casos, pues ese nivel de detalle requiere de investigadores partícipes de esos otros casos y ninguna persona de la escena puede participar simultáneamente de todos los circuitos que la componen. Pero en este caso si puedo dar testimonio de cómo las experiencias constitutivas de la escena, se expresan en un caso particular.

ANEXO N° 2

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Configuraciones instrumentales de las bandas ska del bar de Bernabé

Tesis para optar el Título de Licenciado en Antropología que presenta:

Camilo Riveros Vásquez

Diciembre del 2012

A continuación observaremos cuáles han sido las formaciones que han asumido en diversas épocas Nada ni Nadie, luego Sr Madruga, Naquever, Puramerk y Residuos. La secuencia expositiva responde a los casos de complejidad por número de instrumentos

NADA NI NADIE



Guitarra		Guitarra
	Voz	
Bajo		Batería

Hernando Suárez		Adrián Saba
	Marco	
Sebastian Roselló		David Rolando

	Trompeta	
Guitarra	Voz	Guitarra
Bajo		Batería

	Daniela Lanzara	
Hernando Suárez	Marco Gómez	Adrián Saba
Sebastián Roselló		David Rolando



nada ni nadie



Guitarra	Guitarra
Bajo/Voz	Batería

Hernando Suárez	Adrián Saba
Sebastian Rosello	David Rolando

	Trompeta	
Guitarra		Guitarra
Bajo/Voz		Batería

	Daniela Lanzara	
Hernando Suárez		Adrián Saba
Sebastián Roselló		David Rolando





Trombón	Trompeta
Guitarra	Guitarra
Bajo/Voz	Batería

Eduardo Becerra	Daniela Lanzara
Hernando Suárez	Adrián Saba
Sebastian Rosello	David Rolando

Trombón	Trompeta	Saxofón
Guitarra		Guitarra
Bajo/Voz		Batería

Eduardo Becerra	Daniela Lanzara	Jorge Cavero
Hernando Suárez		Adrián Saba
Sebastián Roselló		David Rolando



Trombón	Saxofón	Trombón
Guitarra		Guitarra
Bajo/Voz		Batería

Eduardo Becerra	Daniela Lanzara	Julio Sota
Hernando Suárez		Adrián Saba
Sebastián Roselló		David Rolando



De izquierda a derecha, Adrián Saba, Hernándo Suárez, Daniela Lanzara, Eduardo Becerra , David Rolando Sotelo, Sebastián Roselló.

Trombón	Trompeta
Guitarra	Guitarra
Bajo/Voz	Batería

Eduardo Becerra	Daniela Lanzara
Hernando Suárez	Adrián Saba
Sebastian Rosello	David Rolando

SEÑOR MADRUGA

	Saxofón	
	Guitarra/Voz	
Bajo/Voz	Batería	Percusión

	Jorge Caveró	
	Hernando Suárez	
Sebastian Roselló	David Rolando	Rodrigo Castillo

	Jorge Caveró	
	Hernando Suárez	
Adrián Saba	David Rolando	Rodrigo Castillo





Guitarra Voz	Guitarra
Bajo	Batería

Fernando Gil	Erick Acuña
Raúl Tavera	Mario Acuña

	Trombón	
Guitarra/ Voz		Guitarra
Bajo		Batería

	Eduardo Becerra	
Fernando Gil		Erick Acuña
Raúl Tavera		Mario Acuña

	Eduardo Becerra	
Fernando Gil		Erick Acuña
Steeve Goulden		Mario Acuña

	Eduardo Becerra	
Piero De La Nada		Erick Acuña
Raúl Tavera		Mario Acuña



Trombón	Trompeta
Guitarra	Guitarra
Bajo/Voz	Batería

Eduardo Becerra	Hans Carpio
Hernando Suárez	Erick Acuña
Sebastian Roselló	Mario Acuña



Trombón	Trompeta
Guitarra	Guitarra
Bajo/Voz	Batería

Eduardo Becerra	Manuel Pacheco
Hernando Suárez	Erick Acuña
Sebastian Roselló	Mario Acuña



Trombón	Saxofón	Trombón
Guitarra	Voz	Guitarra
Bajo		Batería

Julio Sota	Jorge Cavero	Oscar Paredes
Erik Sánchez	Sergio Sánchez	Gian Carlo Lazo
Kamilo Riveros		Antonio Olivera

Trombón	Saxofón	Trombón
Guitarra	Voz	Guitarra
Bajo	Percusión	Batería

Julio Sota	Jorge Cavero	Oscar Paredes
Erik Sánchez	Sergio Sánchez	Gian Carlo Lazo
Kamilo Riveros	Rodrigo Castillo	Antonio Olivera



Trombón	Saxofón	Trombón
Guitarra	Percusión/Voz	Guitarra
Bajo		Batería

Julio Sota	Jorge Caveró	Oscar Paredes
Erik Sánchez	Antonio Olivera	Gian Carlo Lazo
Kamilo Riveros		David Acevedo

Julio Sota	Jorge Caveró	Oscar Paredes
Erik Sánchez		Gian Carlo Lazo
Kamilo Riveros		David Acevedo

Julio Sota	Jorge Caveró	Oscar Paredes
Erik Sánchez	Antonio Olivera	Gian Carlo Lazo
Kamilo Riveros		Qalin Riveros

Trombón	Trompeta
Guitarra/Voz	Guitarra
Bajo	Batería

Julio Sota	Oscar Caveró
Erik Sánchez	Gian Carlo Lazo
Kamilo Riveros	David Acevedo

Julio Sota	Oscar Caveró
Erik Sánchez	Gian Carlo Lazo
Kamilo Riveros	Qalin Riveros



Trombón		Trompeta
Guitarra/Voz		Guitarra/Voz
Bajo/Voz	Percusión	Batería/Voz

Julio Sota		Oscar Paredes
Erik Sánchez		Gian Carlo Lazo
Kamilo Riveros	Rodrigo Castillo	Qalin Riveros

	Trompeta	
Guitarra/Voz		Guitarra/Voz
Bajo/Voz	Percusión	Batería/Voz

	Oscar Paredes	
Erik Sánchez		Gian Carlo Lazo
Kamilo Riveros	Rodrigo Castillo	Qalin Riveros



Trombón	Saxofón	Trompeta
Guitarra	Voz	Guitarra
	Teclado	
	Percusión Menor	
Bajo	Batería	Timbales

Fernando Rejas		André Ferro
Carlos Sandoval	Gino Goulden	Pablo Begazo
	Wendy Villaverde	
	Javier Ponte	
Bryan Jáuregui	Steve Goulden	Mauricio Pandzic

Trombón	Saxofón	Trompeta
Guitarra	Voz	Guitarra
	Teclado	
	Percusión Menor	
Bajo	Batería	Timbales

Julio Sota	Jorge Cavero	André Ferro
Carlos Sandoval	Gino Goulden	Pablo Begazo
	Wendy Villaverde	
	Javier Ponte	
Bryan Jáuregui	Steeve Goulden	Mauricio Pandzic

Julio Sota	Jorge Cavero	
Carlos Sandoval	Gino Goulden	Pablo Begazo
	Wendy Villaverde	
	Javier Ponte	
Bryan Jáuregui	Steeve Goulden	Mauricio Pandzic

Trombón	Trombón	Trompeta
Guitarra	Voz	Guitarra
	Teclado	
	Percusión Menor	
Bajo	Batería	Timbales

Julio Sota	Fernando Rejas	André Ferro
Carlos Sandoval	Gino Goulden	Pablo Begazo
	Wendy Villaverde	
	Javier Ponte	
Bryan Jáuregui	Steeve Goulden	Mauricio Pandzic

ANEXO N° 3

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Presencia y función de cada persona en los ciclos productivos de cada banda

Tesis para optar el Título de Licenciado en Antropología que presenta:

Camilo Riveros Vásquez

Diciembre del 2012

Presencia y función de cada persona en los ciclos productivos de cada banda.

	Naquever	Nada Ni Nadie	Señor Madruga	Residuos	Puramer-k	Otras
Julio Sota	Trombón	Trombón		Trombón	Trombón, pega de afiches	Venativa Mal Tiempo Kalambuco Ensamble De noche Salgo Apoyo a La sonora del amparo Prodigioso
Oscar Paredes	Diseño Afiches	Diseño Afiches	Diseño de Afiches	Diseño Afiches	Trompeta, Coros, Diseño afiches, logos, pagina web y disco	
Jorge Cavero	Saxofones	Saxofones Mezcla de disco Sonidista	Saxofones	Saxofones	Saxofones, Coros, Arreglos, Pega de afiches Producción musical	Alborada, Zopilotes, William Luna, La Sonora del Amparo Prodigioso, Músico de Sesión
Erik Sánchez					Voz, Guitarra, Composición, pega de afiches, letras	
Sergio Sánchez					Voz, pega de afiches, reclutar músicos, buscar espacios y conciertos, letras	
Giancarlo Lazo					Coros, Guitarra, pega de afiches, sacar conciertos, letras	

Kamilo Riveros	Sonido, Crónicas y Reseñas, Coordinar conciertos	Sonido, Crónicas y Reseñas, Apoyo Bajo Coordinar conciertos	Sonido Coordinar conciertos	Sonido, Crónicas y Reseñas Coordinar conciertos	Bajo, Sala de Ensayo, Sonido, pega de afiches, buscar espacios y conciertos, notas de prensa, letras y arreglos	El Aire, Héroe Inocente, Plug Plug, La Sonora del Amparo Prodigioso, Montaña, Kimba Tragokorto, el año artificial del papa Músico de sesión
Antonio Olivera					Batería, sala de ensayo	La Forma, La Perra Vaga (México)
Rodrigo Castillo			Timbales		Timbales	Lázaro, Barrio Calavera. Kalambuco Ensemble Músico de Sesión
David Acevedo					Batería	Kaos y Desorden Tragokorto
Qalint Riveros	Video, fotos	Video, fotos	Video, Fotos	Video	Batería, video, fotos	El año artificial del papa, Buh, Svackk, La Tole Tole
Hernando Suárez	Apoyo guitarra en el disco	Guitarra, Coros, Sala de ensayo, Composición	Guitarra, Coros, Sala de ensayo, Composición		Apoyo guitarra	Adictos al Bidet, Luis Guzmán
Adrián Saba		Guitarras, Coros Ocasionalmente Bajo	Apoyo guitarra			
Sebastián Roselló	Coros	Bajo, Voz	Bajo Voz			Retardados al Volante, Vieja Skina, La Acrópolis
David Rolando		Batería, arreglos	Batería, arreglos			Atajo, Covers Beatles
Marko Gómez		Voz (1 concierto)				
Daniela Lanzara		Trompeta				
Fernando Gil	Guitarra Voz					Mix Generation, Toque de Keda

Erick Acuña	Guitarra					
Raúl Tavera	Bajo					
Mario Acuña	Batería					De La Nada, 40 gramos, Disonancia, Escalera, Mr Wilding, Santa Cachucha, The Muertos, Luis Guzmán
Eduardo	Trombón, Coros	Trombón, Coros				Antiestática, Sinfónica Escolar, bandas de swing y jazz
Hans	Trompeta					Sagrada Vagancia
Manuel Pacheco	Trompeta			Apoyo Trompeta		Vieja Skina
André Fierro				Trompeta		Vieja Skina, Malagueros, La Maldita Costumbre
Pablo Begazo "skacore"	Apoyo guitarra disco, apoyo guitarra en vivo	Apoyo guitarra en vivo		Guitarra	Plomo	Barrio Calavera, Mal tiempo
Gino Goulden				Voz		
Carlos Sandoval				Guitarra		Vieja Skina
Steeve Goulden	Apoyo Bajo Sonido en vivo	Mezcla de disco inédito Sonido en vivo	Mezcla de disco inédito Sonido en vivo	Batería, coros, composición, arreglos, registro MIDI, Sonido en vivo, mezcla, masterización, Sala de ensayo	Sonido en vivo, Mezcla, Masterización, Préstamo de equipos	Sonidista profesional, músico de sesión De noche Salgo
Bryan Jáuregui				Bajo	Sonido en vivo, Mezcla y Masterización	Sonidista profesional, músico de sesión

Wendy Villaverde				Teclados		
Mauricio Panzick				Timbal		Garabato (guitarra) Mal Tiempo (batería)
Jorge Ochoa	Fotos	Fotos		Percusión menor	Fotos	
Javier Ponte				Percusión menor		Radiohuayco Kalambuco Ensamble Músico de sesión
Fernando Rejas				Trombón		Vieja Skina, Antiestática y Asmereir



ANEXO N° 4

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Historia estructural con las configuraciones instrumentales por presentación

Tesis para optar el Título de Licenciado en Antropología que presenta:

Camilo Riveros Vásquez

Diciembre del 2012

A continuación tenemos un listado de músicos, situados en un cuadro que muestra las configuraciones escénicas empleadas en fiestas ska del Bar de Bernabe, de las cuales se incluyen los afiches digitales de cada una.

Músicos:








- 1 Julio Sota
- 2 Oskar Paredes
- 3 Jorge Cavero
- 4 Erik Sánchez
- 5 Sergio Sánchez
- 6 Giancarlo Lazo
- 7 Kamilo Riveros
- 8 Antonio Olivera
- 9 Rodrigo Castillo
- 10 David Acevedo
- 11 Qalint Riveros
- 12 Nando Suárez
- 13 Adrian Saba
- 14 Sebastián Roselló
- 15 “Chizito” David Rolando
- 16 Marco Gómez
- 17 Daniela Lanzara
- 18 Fernando Gil
- 19 Erick Acuña










- 20 Raúl Tavera
- 21 Mario Acuña
- 22 “Chicho” Eduardo Bezerra
- 23 Hans Carpio
- 24 “Chuco” Manuel Pacheco
- 25 Andreé Ferro
- 26 “Skacore” Pablo Begazo
- 27 Gino Goulden
- 28 “Cachito” Carlos Sandoval
- 29 Steeve Goulden
- 30 Bryan Jáuregui
- 31 Wendy Villaverde
- 32 “Chispa” Mauricio Pandzic
- 33 “Pupi” Jorge Ochoa
- 34 Javier Ponte
- 35 Fernando Rejas



Historia Estructural: Concierdos y alineaciones

	21/5/5		1 2 3 4 5 6 7 8						
	20/8/5		1 2 3 4 5 6 7 8						
	16/9/5		1 2 3 4 5 6 7 8						
	28/10/5		1 2 3 4 5 6 7 8						
	25/11/5		1 2 3 4 5 6 7 8						
	07/1/6		1 2 3 4 5 6 7 8						
	13/1/6		1 2 3 4 5 6 7 8						
Puramerik									
Nada ni Nadie									
Naquever									
Residuos									

	10/2/6		1 2 3 4 5 6 7 8	17 22 3 12 13 14 15	22 23 18 19 20 21			
	3/3/6		1 2 3 4 5 6 7 8	17 22 1 12 13 14 15	22 23 18 19 20 21			
	24/3/6		1 2 3 4 5 6 7 8	17 22 3 12 13 14 15	22 23 18 19 20 21			
	18/8/6		1 2 3 4 5 6 7 11	17 22 1 12 13 14 15	22 24 18 19 20 21			
	1/12/6		1 2 3 4 8 6 7 10	17 22 3 12 13 14 15	22 23 18 19 20 21			
	21/4/7		1 2 3 4 8 6 7 11	3 9 12 14 15	22 23 18 19 20 21			
	17/8/7		1 2 3 4 6 7 11	3 9 12 14 15	22 23 18 19 20 21			
Puramerik								
Nada ni Nadie								
Naquever								
Residuos								

Volantes Virtuales de los eventos realizados por las bandas como colectivos.



VIERNES 16 DE SET







Artesanal Producciones

1 AÑO DE SKA EN EL BERNABÉ

viernes 18 de agosto 8pm

Na' que ver
Nada ni nadie
Residuos
Petipunk

El año artificial del papa

Banda sorpresa

visita www.fiestaska.com.pe

av. Bolognesi 725 - Barranco

BAR BERNABÉ
 AV. BOLOGNESI 725, BARRANCO

(1 DIC) **EL SKA**
vuelve a casa

(s/.5)

PURA MER-K
 NA' QUE VER
 RESIDUOS
 NADA NI NADIE
 EL AÑO ARTIFICIAL DEL PAPA
 SKA-LERA
 ADICTOS AL BIDET

8 pm

EL SKA VUELVE A CASA II

**PURA MER-K
NA' QUE VER
RESIDUOS
SEÑOR MADRUGA
ADICTOS AL BIDEET
SKALERA
VIEJA SKINA**

**21
ABRIL**

S/. 5 8 PM

**BAR BERNABE
BOLOGNESI 725, BARRANCO**

**PURA MER-K NAQUEVER ADICTOS AL BIDEET
SR MADRUGA LOS VESPA BARRIO CALAVERA**

2 AÑOS

DE SKA EN BERNABE

**VIERNES 17 DE AGOSTO
BOLOGNESI 725 - BARRANCO**

**5 SOLES
8PM**

ANEXO N° 5

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Insumos culturales y repertorios creados

Tesis para optar el Título de Licenciado en Antropología que presenta:

Camilo Riveros Vásquez

Diciembre del 2012

A continuación observaremos dos elementos de cada banda: Músicas reconocidas como insumos para la creación por parte de las personas integrantes de cada banda y una selección de temas del repertorio creado por cada banda.

Naquever

Fernando Gil, El Gringo, vocalista y guitarra rítmica de Naquever, reconoce como influencia a las bandas de la tercera ola del ska, Suicide Machines y Big D and the Kids Table; A la banda experimental alternativa Radiohead, a la banda rapcore Rage Against The Machine y a la banda pop funk jazz, Jamiroquai. En su caso, nos señala la influencia en “romper esquemas musicales y líricos”. Desde la perspectiva del observador podemos ver que esas músicas impactan en su manera de interpretar las voces de los temas y el ataque característico de su toque en guitarra, con cierta agresividad, sin perder las cadencias rítmicas.

En el caso de Mario Acuña, Chato Wario, baterista de Naquever y de gran cantidad de bandas, merecedor del apodo “diez años en la escena”; nos señala a las bandas de tercera ola Street Light Manifesto y Catch 22, como una marcada influencia en la manera en la que ejecuta su instrumento. La escucha y observación nos permite constatar que efectivamente su manera de acelerar, hacer pausas y rudimentos (comúnmente llamados “redobles”) están influenciados por el trabajo sonoro de los bateristas de esas dos bandas. Si bien él no lo ha manifestado en el cuestionario, no excluiríamos la influencia en su toque de bandas de hardcore punk melódico, como NOFX y pop punk, como Blink 182 que cuyas obras son insumo de creación para las otras bandas de las cuales Mario participa, como Santa Cachucha o en las que ha apoyado De la Nada y 40 gramos.

En el caso de Raúl Tavera, bajista de Naquever, él manifiesta marcada influencia de bandas de ska de la tercera ola como Reel Big Fish o Street Light Manifesto,

pero a su vez señala la escucha de Rise Against, una banda de screamo, manifestación tardía del post hardcore u emocional hardcore, cercana al pop. En esa misma línea es uno de los pocos en manifestar su aprecio por bandas de rock pop como Aerosmith. Como bajista no ha de extrañar que comente su aprecio por Red Hot Chili Peppers. Entre esas influencias, Raúl buscó referentes para su desarrollo instrumental, según él mismo señala “en los ritmos o técnicas simples”.

En el caso de Erik Acuña, guitarrista de Naquever, las influencias siguen la línea de los demás integrantes de la banda, manifestando la escucha de Catch 22, Street Light Manifesto y Reel Big Fish. Así como también de la banda de emo screamo The Used. Al igual que en el caso de Raúl, aunque tal vez en mayor medida, se manifiesta un gusto por el emo, sin importar que en el contexto local y global, este tuviera un creciente desprestigio. En su caso podemos encontrar una búsqueda instrumental que efectivamente le permite “influenciarse por todos los estilos musicales que escucha”

Una perspectiva más compleja nos la da el caso del trombonista, Eduardo Becerra, conocido como “Chicho”. Quien, además de participar de Naquever, ha sido integrante de Nada ni nadie, Antiestática, la sinfónica escolar y bandas de swing y jazz. En su caso señala a bandas de estilos diversos. En el caso del punk americano menciona a Dead Kennedys, Youth Brigade, Reagan Youth, Misfits y NOFX, en el caso del hardcore Minor Treat, Everytime I die, Comeback Kid, Coheed and Cambria, A Billion Ernies; en el caso del rock latino a Molotov, Babasónicos, Los Fabulosos Cadillacs; para el punk británico sólo menciona a The Addicts, en el caso del emo screamo Against Me, Alexis on fire. La única banda de ska global que menciona es Street Light Manifesto y es el único integrante de Naquever en mencionar influencias peruanas como son la banda hardcore Metamorphosis, la banda skapunk Asmereir y la propuesta skacore de

Puramerk. El factor más interesante es que Chicho reconoce el juego de imaginar canciones concebidas para un género musical específico y transformarlas a otro género. “muchas veces cuando saco algo pienso en algo que he escuchado en una canción emo y lo convierto en ska o en una canción de metal y lo convierto a jazz”

En lo consultado a los músicos individualmente, encontramos que reconocen una fuerte influencia de Street Light Manifesto y otras bandas de la tercera ola del ska, junto a influencias del rock alternativo de los noventas, bandas de emo y hardcore punk. La síntesis musical ejecutada por la banda encaja dentro de la lógica musical de la tercera ola del ska.

No me verás cambiar

No me critiques más o perderé el control

No me hagas caminar hacia tu decisión

Tengo personalidad y orgulloso estoy

No me critiques más

Soy como soy!

Tengo mis ideas y no me verás cambiar

No me verás cambiar!

No te dejaré tomar el control porque no comparto tu opinión

No me verás cambiar! (NAQUEVER)

Una de las ideas mayoritariamente difundidas en el contexto urbano limeño, es el hecho de que; ante las condiciones de desigualdad en el Perú, los prejuicios históricos desarrollados por ser una sociedad post colonial y el asumir que el mercado capitalista es la única alternativa económica; no hay “nada que hacer” y que la disconformidad ante las condiciones de existencia de la mayoría de la población, es “una etapa” por la que pasan los jóvenes, pero eventualmente

deben abandonar dicha posición crítica o de disconformidad ante las condiciones imperantes en el sistema económico-social-político en el que viven. En muchos casos esto se refleja en que los padres deciden las opciones laborales de los hijos.

Esta canción hace referencia a la posición que asumieron los intérpretes en ese momento de su vida, en la cual afirman que a pesar de la voluntad de quienes podrían “tomar el control” de sus decisiones, ellos se afirman como personas de pensamiento independiente ante las ideas que se les quieren imponer. A su vez, la canción posee cierto diálogo intertextual con el tema Presión de la banda hardcore G3 que dice “Nada me cambiará! Nada! Yo seguiré igual! Siempre! Nunca te impondrás a mi modo de pensar”.

Musicalmente el tema inicia con una velocidad trepidante propia del hardcore punk melódico más cercana al emotional hardcore o emo screamo. Luego da un cambio brusco que pasa a un ska punk en el cual se dan solos de trombón y saxofón, que a su vez llevan a un fraseo instrumental de vientos, que cierra la canción. Esta síntesis de hardcore, emo y skapunk será revisitada en diversos temas de la banda.

Así Estamos

Esta es la historia de nuestro Perú

Donde la pobreza solo creció

Y ahora estamos mucho peor

Hay un gobierno de corruptos

Y así estamos todos cagados

Somos un montón de fracasados

Vivimos en un país mediocre

Donde todos somos perdedores

Ya es tiempo de cobrarse no puedes conformarte

*Harto de estas huevadas que solo te harán mal
 Todo te llega al pincho la recesión brutal
 Pero ponle atención a esta indignación. (NAQUEVER)*

Ante las condiciones de desigualdad imperantes, en las cuales la gran mayoría de la población vive en condiciones de sub empleo, desempleo o varios trabajos paralelos para poder mantener a una unidad familiar, se asume como parte del sentido común que lo originado en el Perú es de baja calidad y esa percepción está interiorizada en la mayoría de la población. Ante ese contexto de apatía surge la indignación manifiesta en este tema. Si bien esas son las condiciones de existencia, producto de determinados procesos históricos, la canción hace un llamado a la acción y la disconformidad ante las condiciones de mediocridad.

El tema corresponde a la primera época de la banda y es el tema que titula su primer EP. Se abre con una introducción de guitarras con una armonía que evoca (probablemente sin intención explícita) a las estructuras armónicas de Leusemia, pero se refuerza con un trabajo de octavas en las guitarras. Se da una “jalada” de cuerda a modo de transición a la estrofa, que se inicia en hardcore punk, para tener un grito screamo como transición a el coro, que se da en ska punk. Luego para la segunda estrofa se regresa al hardcore punk, que luego del cierre con un grito screamo, va a un breve solo de guitarra en octavas, propia del hardcore punk melódico. Se repite el coro y la estrofa, para cerrar el tema.

No mirar atrás.

*Recuerdos han quedado quebrados por una decisión
 Los días que se vienen tendrán que ser mejor
 No miraré hacia atrás
 El pasado se borró
 Perdiste tu oportunidad y ahora nada será igual*

*No me hundo en mi problema
Porque no vales la pena
Cuantas iguales que tu esperando por mi
Prefiero vivir mi libertad
Estar solo y no mirar hacia atrás
No me vengas a buscar
No me dejaré encontrar
Ya perdiste la oportunidad
Lejos de mi igual sobrevivirás. (NAQUEEVER)*

Ante la ruptura de una relación de pareja, se suelen dar situaciones de depresión en ambas partes. La canción, desde la perspectiva del cantante como narrador, habla de la decisión de no comunicarse con la ex pareja, para poder afirmar la propia personalidad. Al margen de realmente creer esto durante la situación, se plantea el razonamiento para poder superar la situación. Es posible conseguir otra pareja, no vale la pena prestarle atención a quien no ha sido leal con la relación. Ambas partes pueden construir un futuro positivo sin el otro.

Este tema transcurre en varias velocidades de ska punk y transiciones hardcore. Se inicia con un intro de guitarras en octavas, propias del post hardcore o el emo, para dar paso a un ska punk lúdico que se vuelve un poco más hardcore durante la estrofa. En este caso es interesante que si bien la batería se mantiene en clave hardcore, la guitarra toca ska y la voz es enfatizada por los arreglos de vientos. El vínculo entre primera y segunda estrofa se da con una transición de vientos con una pausa que acrecienta el aspecto lúdico. Se regresa a la estrofa, en clave skacore, que cierra con un llamado de vientos propio de banda marcha. Luego se tiene un coro hardcore con voz screamo, para nuevamente regresar al ska hardcore en la estrofa. De ahí se da una pausa en la que se escucha la voz del trombonista, sobre un permuting de guitarra que cierra con un llamado de tarola.

Para acabar en un hardcore trepidante con vientos, que cambia abruptamente a un breve ska punk que termina con la canción.

Bernies Bar

Un espacio donde no importa el color de tu piel ni la clase social en que estás

Entre el humo y la cerveza nos reunimos todos a bailar ska

Bernie ponte una ronda más para poder salir todos a bailar ska

No cierren las puertas

No dejen de tocar

Que se oiga el roots del Bernie Bar

La música nos une a celebrar

La fiesta está por comenzar,

Se respira un aire familiar

Cuando estamos juntos en el Bernie`s Bar...Hey! (NAQUEVER)

Una de las principales características del Bar de Bernabé es el hecho de que, cuando se realizan conciertos, el vínculo entre los asistentes está marcado por el hecho de estar participando de ese acto. En el caso de las fiestas ska, los asistentes tienden a conocerse entre sí, pues la mayoría del público son amigos de las bandas y en caso no lo fueran, pueden establecer vínculos a partir del consumo cultural, por lo cual las personas que frecuentan el Bar pueden llegar a conocerse únicamente vinculados por el compartir el uso de ese espacio para esos eventos.

El hecho de que efectivamente, no importe ni las apariencias raciales ni el origen socioeconómico, permite la comunicación entre las personas durante los momentos de conciertos. La referencia a cerrar las puertas y dejar de tocar, es porque Flor, la mamá de Bernabé, sólo permite que las bandas toquen hasta la

1:30am y es la encargada de resguardar el aforo del local. Así que en ocasiones las puertas sí se han cerrado, pues se había llegado al límite de su capacidad.

El hecho de que este fuera el local donde constantemente se realizaron las Fiestas Ska, hace que para las bandas, este sea un espacio familiar.

Sé tú mismo

*Con mis amigos en el bar encuentro la felicidad
Que sólo me cuesta alcanzar gritando hey! hey!
Aquí no hay nada que esconder,
Auténticos podemos ser, ven aquí, libérate,
No te avergüences más, sé tu mismo,
Sin importar lo que digan los demás...
No te trates de esconder,
Tus ideas sal a defender,
No intentes ocultar tu forma de ser o tu forma de actuar,
Sal y vive libertad, ven y demuestra de lo que eres capaz,
Tus amigos aquí están para aceptarte como nadie lo hará...
Aquí podrás venir y encontrarás que tus amigos te están esperando,
Todos ellos bailando Ska, una sonrisa de ti sacarán. (NAQUEVER)*

La existencia de los espacios de conciertos como comunidad de pares, permiten que una persona pueda afirmar sus opiniones y capacidades personales, a pesar de cuán divergentes puedan estas ser en el contexto del cual cada uno proviene. La posición de crítica social o reflexión introspectiva no suele ser asumida de una manera sana en ningún sector socioeconómico. Las condiciones de desigualdad económica y los sistemas de ideas emergentes de ellas, tienden a asumirse como condiciones dadas que hay que asumir y no hay nada que una persona pueda hacer al respecto. En las familias de ambos extremos de las sociedades

basadas en el mercado, la disconformidad ante el orden imperante de las cosas es vista como un riesgo, pues se considera que la persona disconforme difícilmente podrá mantenerse económicamente o constituir su propia familia. Es por ello que la canción celebra el espacio de “el bar” como el lugar en el cual cada persona puede desarrollarse argumentando sus ideas y poniendo en práctica sus capacidades. Se hace una evocación al ámbito social en el que se encuentra la amistad como soporte emocional, pero a su vez como instancia práctica.

El tema se inicia con un ska punk lento, que evoca a las primeras maquetas de Asmereir. Se da una pausa, para ir a un puente con acentuación en tresillos al final del compás, a modo de introducción a la estrofa, que a su vez tiene dos etapas, una skacore y otra hardcore, que da paso a una frase de vientos. Luego se regresa a la estructura de alternar skacore y hardcore. Al llegar al pico expresivo de la estrofa, se va a un reggae punk pop, que va subiendo de velocidad a un skapunk. Se vuelve al puente que acentúa tresillos al final del compás. Para luego nuevamente regresar a un reggae ska pop, que va subiendo de velocidad a un ska punk. En este final, se dan solos de vientos, que por su precisión y desarrollo melódico pueden tener una evocación al ska tradicional. Cierra con el arreglo de acentuar los tresillos al final del compás.

Uno de los arreglos más interesantes en este tema es el que dentro de un mismo compás se alterna entre ejecutar la un ska punk, con un instante de hardcore, que sirve como llamada para llevar a un climax skacore que da paso al reggae punk pop de cierre del tema.

Si bien este tema es un ska core, juega con alternar varios géneros a partir de la variación de velocidades. Narrativamente, el breve reggae punkpop del final afirma, con su lentitud y “suavidad”, el vínculo entre el espacio de práctica

del ska como un ámbito de socialización en el cual las ideas, capacidades y expresiones de cada persona podrán ser acogidas, a pesar de lo divergentes que puedan parecer en el contexto exterior a estos espacios de socialización.

Señor Madruga – Antes Nada ni Nadie

En el caso de Señor Madruga, sus integrantes nos presentan un variado repertorio de “influencias” y posibilidades instrumentales, que inciden en los acabados de las piezas musicales que realiza la agrupación.

Hernando Suárez, conocido como “Nando”, es el guitarrista más destacado dentro del cultivo del ska en Lima. Toca guitarra, bajo y mandolina, si bien en las bandas ska se dedica a la interpretación de las 6 cuerdas. Además de ser integrante de Sr Madruga y su antecesor Nada ni nadie, es guitarrista de Adictos al Bidet, además de tener participaciones en Residuos, Los Vespa y Ausente Demente; y eventualmente pasaría a colaborar con Puramerk.

Entre sus influencias destaca a bandas de la primera y segunda ola del ska, como Skatalites, The Specials y Madness, así como otros fuertes referentes internacionales, como Mano Negra y Radio Bemba, los argentinos Fabulosos Cadillacs y los locales Turbopótamos y El Guetto. Además nos precisa influencia del hardcore punk melódico californiano, como Blink 182, del rock alternativo latinoamericano, como El Otro Yo. Como lógica confluencia entre estos estilos, menciona a The Clash. Podríamos agregar, al observar el uso de su muñeca en el trabajo guitarrístico del ska punk, a Sublime.

Más allá de lo que Nando señala como aporte a su desarrollo instrumental, está el hecho del asimilar los insumos para generar algo que sonoramente sea distinto a sus predecesores. Es por ello que destaca entre sus contemporáneos

e incluso despierta la sorpresa de generaciones anteriores.

De similar manera, Jorge Caveró Chacaltana, es un caso particular, que aporta intensamente a cada agrupación instrumental en la que ha participado. Además de fundador de Señor Madruga, ha integrado Puramerik y Zopilotes, además de colaborar con Nada ni Nadie, Naquever, Residuos, Los Vespa, Psicosis y el Ensable del Caos, entre otras varias bandas, desarrollándose a futuro como músico profesional.

Crecido en una familia de músicos, sus influencias, más allá de ser diversas, implican la posibilidad de degustar y aprender de cualquier música. Entre sus artistas favoritos señala a Willie Colón y a Soda Stéreo, “básicamente la música que sea considerada a mi gusto, buena, interesante y bien ejecutada”. Si bien él mismo no se ha cuestionado qué elementos específicamente influyen en su ejecución, sí nos señala la posibilidad de que “inconscientemente me brota algo de la salsa, que es uno de los géneros favoritos míos”

No es casual que el año 2011 Jorge Caveró empatara el primer puesto del concurso de Jóvenes Compositores Cantera, organizado por la escuela de música de la PUCP.

Otro de los músicos que se desarrolló profesionalmente es Rodrigo Castillo Salguero, percusionista especializado en cajón, timbales, tumbadoras y batería. Además de fundador de Sr Madruga, ha sido integrante de Puramerik y las bandas punk Lázaro, Criminales Inocentes. Posteriormente sería integrante de Barrio Calavera, Kalambuco Ensemble, entre otros proyectos musicales.

Además él se ha dedicado a la asistencia técnica de percusionistas renombrados, como integrantes de Novalima y Fiesta Negra, así como las

orquestas de Manuel Mirada y Jaime Cuadra, entre otros ensambles criollos.

Dentro de sus influencias musicales, nos menciona “más que bandas, estilos” Bossanova, jazz, música criolla peruana, valeses, festejos, salsa, boleros, música latina en su mayoría ... “y algún experimento que me sorprenda”.

Desde la perspectiva del escucha-observador, nos parece que Rodrigo Casal aporta a las agrupaciones musicales que integra con elementos polirítmicos propios de las músicas afro latinoamericanas.

El vocalista y bajista de Sr Madruga y Nada ni Nadie es Sebastián Roselló. Es reconocido por el público por su tímido carisma y su sonrisa sincera. Posteriormente sería el primer vocalista de Vieja Skina, para luego dedicarse a agrupaciones de hip hop como La Acrópolis. Es reconocido entre los círculos de coleccionistas como un melómano dedicado, un conocedor del ska.

Dentro de nuestros entrevistados, es uno de quienes señala mayor influencia de bandas peruanas, Puramerik, Residuos, Metamorphosis, Radiación Selenita, Plug Plug y Asmereir. Comparte con Nando los gustos por Skatalites, The Specials, Mano Negra y Radio Bemba, pero además señala a Bad Manners y The Wailers como influencias importantes. Dentro de los artistas latinoamericanos, señala las bandas argentinas Fabulosos Cadillacs, Fun People y Boom Boom Kid.

En el caso de Sebastián, encontramos que su gusto por diversos intérpretes y estilos musicales, no necesariamente logra concretarse en un desarrollo instrumental como ejecutante, probablemente por un asunto de falta de constancia en la práctica como bajista. Sin embargo como vocalista es de los pocos “frontman” peruanos que logra una relación empática con la audiencia. Esta relación asimétrica seguramente ha causado polémica entre los integrantes

de las bandas, pues las percepciones de músicos y público, en ocasiones han sido diferentes.

David Rolando Soltelo, conocido como Chizito, es el baterista de Nada ni nadie y Sr Madruga, así como de otras varias bandas, en las que destaca por su virtuosismo y construcción barroca de ritmos. Ha tocado en agrupaciones que tocan covers de los Beatles, con personas bastante mayores que él. Sus gustos están en el rock fuerte y experimental como el caso de los progresivos King Crimson y de la banda de Trent Reznor, Tool. Esto es evidente en la manera en la que realiza adornos sobre bases ska que de otra manera podrían ser un poco lineales.

Nada ni Nadie

Si tú quieres decir lo que piensas

No te quedes solo pensando.

¿Es lo que quieres? comienza a actuar

Para conseguir tu libertad

No creemos en nada ni nadie! (NADA NI NADIE)

La canción hace referencia al hecho de desplegar estrategias prácticas para lograr concretar objetivos personales, ante las distintas restricciones del medio en el que se existe. El concepto de libertad, es empleado como una categoría baúl. Se parte de la idea de no aceptar como verdad táctica lo que cualquiera pueda decir, si no esforzarse en que cada uno se forme su propia opinión y una vez formada, se propone tomar acciones concretas para expresar ese punto de vista. Hace un llamado a la acción antes que a la apatía dócil. Ante la formación de la opinión pública o de las ideologías hegemónicas en el Perú, se propone la independencia de pensamiento.

320

Tres veinte!

Solo quiero montar skate con mis amigos de La Calera

Aunque nunca pude hacer ese puto flip tres sesenta.

Ska!

Porque ya no quiero seguir siendo un chacal

¿oe qué?

Todos mis amigos me ganan casi siempre

Son unos pendejos y ya quiero llorar

Sólo quiero estar, estar en la 320

Todo el mundo me dice que deje de montar skate (no!)

Pero no lo voy a hacer!

Yo voy a montar por siempre!

Porque es mi vida, el skate es mi pasión

Por siempre montaré en 320!

Tres veinte! (NADA NI NADIE)

El skate board es uno de los deportes más practicados dentro de las culturas urbanas juveniles, por el hecho de que constituye simultáneamente un medio de transporte, un deporte no convencional, ámbito de socialización y vínculo a diversas culturas musicales urbanas globales. La Calera es una urbanización de clase media en el distrito de Surquillo, cercana al límite con distritos más pudientes como Surco y Miraflores. En esta urbanización hay un skatepark que es frecuentado por personas de toda la ciudad, si bien hay una prioridad tácita con los usuarios locales.

La canción hace referencia al hecho de que una persona puede disfrutar apasionadamente e identificarse intensamente con una práctica deportiva-

cultural, a pesar de no practicarla a la perfección. El grito de “tres veinte” es el crew, grupo de pares vinculados por la práctica del skate, al cual frecuentaba Sebastián Roselló, bajista y volcalista de la banda. Tal como señala la canción, a pesar de ser considerado “un chacal” un inexperto y de las recomendaciones de los pares y observadores, el vínculo afectivo es más fuerte, así que la práctica deportivo-cultural se mantiene.

De por si el tema refiere a una situación social hostil en la que uno no se adapta necesariamente al grupo de pares “alternativo”, al que busca asociarse, esto de cierta manera hace referencia a un tema de Asmereir, que dice “yo no la rompo pero igual me vacilo... no me dejen sólo, no la cagaré otra vez” a pesar de no llegar al diálogo intertextual, se enmarca en esa reflexión personal en público.

Bar Bernabé

Es mi bar, bar Bernabe (Bis)

Como quiero beber!

Entre cada chicho juntamos nuestro dinero.

Siempre me gasto todo el pasaje en cerveza.

Pero siempre faltan unos solcitos para la chanchita

¿Por qué?

Porque Bernabé es un bar para los amigos

Donde te puedo decir “cómo te estimo mi amigo”

O no te conozco pero quiero beber contigo

Detrás, en la cocina, con los recuerdos de la navidad.

Es mi bar, bar Bernabe x2

Como quiero beber!

El Bar de Bernabé, entre el 2005 al 2007 fue un espacio en el cual se pudo hacer conciertos con el mínimo de equipo indispensable, en donde se permitía el

ingreso de menores de edad y constituía un espacio de socialización alternativo, con otras lógicas de consumo cultural en relación a la oferta de bares en Barranco, incluyendo la música “alternativa” y los bajos precios de la cerveza y pizza. Por ello al menos dos bandas han realizado canciones dedicadas al Bar de Bernabé.

El Bar de Bernabé no necesariamente es fácilmente frecuentado por los clientes del sistema de bares, pubs y discotecas de Barranco, puesto que es visto como un bar pequeño, oscuro y con música “extraña”. Por ello, quienes lo frecuentan cuando no hay conciertos, lo hacen también por el vínculo afectivo desarrollado a partir de las experiencias cuando sí los ha habido. La canción hace referencia a elementos de las dinámicas de convivencia durante los conciertos.

Ante el hecho de que los jóvenes que realizaron los conciertos, en su mayoría eran en ese momento dependientes económicamente de sus familias, era regular que buscaran realizar una colecta, llamada “chanchita”, para comprar cerveza.

La jerga interna para referirse a un amigo es “chicho”. La comunicación entre pares vinculados por la práctica o el consumo musical en el contexto del Bar de Bernabé en esos momentos podía ser bastante fluida. Por ello no era extraño que entre los músicos se expresaran formas de afecto. Lo interesante era el hecho de que uno podía entablar conversación con personas que no conocía previamente.

La cocina, en ese periodo de tiempo era el espacio en el cual los músicos, plomos y sonidistas conversaban pues es el espacio donde la música en vivo llega a menor volumen y donde, en ese momento, se guardaban los instrumentos. Además, los integrantes de las bandas de ska en esos momentos realizaron conciertos por los cumpleaños de varios de ellos, empleando diversos motivos para celebrar una fiesta ska.

En ese sentido, al decir que se está en la cocina del bar hablando de los recuerdos de la navidad, hace referencia general a cómo en ese espacio se fueron constituyendo experiencias personales y colectivas afectivas.

Quiero Ver

Quiero quiero ver (qué es lo que estás haciendo)x4

¿Porque tú me dijiste que querías revolución?

Pero me mentías no querías ni mierda

¿Porque tú me dijiste que querías revolución?

Pero me mentías no querías nada

Paso paso avanzando

Todo el mundo está llegando

Hasta abajo está llegando

Todo el mundo disfrutando

El ska estamos bailando

Todo el mundo disfrutando

Hasta abajo está llegando (bis) (NADA NI NADIE)

En el contexto de reflexión posterior al proceso de violencia política en el Perú, las nuevas generaciones se cuestionan acerca del discurso de todos los sectores de izquierda: sendero luminoso, los partidos tradicionales de izquierda y otras organizaciones. El hecho de que Sendero Luminoso planteara a nivel discursivo una revolución; pero su accionar tuviera una fuerte lógica evolucionista, que implicó directamente la destrucción y violación, tanto física como simbólica de las poblaciones a las que proclamaba defender, es el elemento clave por el cual no se les puede llamar guerrilleros o revolucionarios, si no terroristas.

Buscar la revolución mediante la violencia y el terrorismo es un error histórico que no permite trascender los condicionamientos de la sociedad que se busca

transformar. Ante ese hecho, las nuevas generaciones proponen generar actividades creativas y festivas, como es el caso del cultivo del ska. La primera estrofa hace abierto cuestionamiento a los partidos políticos de izquierda y la segunda plantea las actividades culturales como una herramienta lúdica de conciencia que atraviesa transversalmente la sociedad.

El tema se inicia con un ska punk trepidante, que será el ritmo base de la canción. Se juega entre la tención de este ska y otro de menor velocidad al decir “¿Porqué me dijiste que querías revolución?” luego del coro se da una breve transición instrumental en un ska punk que va acelerándose progresivamente para dar paso a un solo de guitarra en skabilly, que a su vez regresa al coro estrofa del inicio.

Residuos

Los hermanos Gino y Steeve Goulden forman, junto con Carlos Sandoval “Cachito” una banda de hardcore punk, que gracias a su participación como público en las fiestas ska del bar de Bernabé, daría un giro hacia la fusión con base de ska, teniendo estructuras armónicas complejas, gran cantidad de cambios de géneros musicales sintetizados en la misma canción y una configuración instrumental con la mayor cantidad de instrumentistas posible.

Steeve Goulden, baterista y sonidista, estudió y egresó del instituto Orson Welles, optando por la ingeniería de sonido como su profesión. Además de las múltiples labores que realiza como líder, compositor y baterista de Residuos, ha realizado la reconstrucción del disco de Puramerk, la mezcla del disco de Nada ni nadie y apoyado en bajo, préstamo de equipos y sonido a Naquever.

Como influencias musicales señala a la banda mejicana Molotov como una

constante en su vida. Por épocas ha disfrutado de reinterpretaciones del ska como el skacore de los mejicanos de Sektacore y el ska punk de los vascos de Skalariak. Además señala como fuerte influencia, cuatro de las bandas ska del bar de Bernabé, Naquever, Puramerk, Nada ni nadie y Adictos al bidet.

Steeve nos precisa los elementos que aporta cada banda a su trabajo musical, “Puramerk hizo que me guste más el ska, Molotov por las líricas y las formas de cantar”. Actualmente Steeve es sonidista profesional.

Gino Goulden, hermano mayor de Steeve, es actor, egresado de la Facultad de Comunicaciones y Artes Escénicas de la PUCP, por lo cual su desempeño como vocalista está basado en el trabajo performativo, una reflexión y trabajo acerca de la presencia escénica y la comunicación con el público. Dentro de sus influencias musicales señala a Fabulosos Cadillacs y Puramerk como sus influencias en el ska. Además menciona a la Fania All Stars y Molotov. Nos comenta que trata de “valerse de la presencia escénica, soltar una voz no natural, en todo momento jugar con todas las posibilidades” Es decir, tener un trabajo actoral en lo vocal. Actualmente Gino es padre y se ha mudado a Argentina.

Carlos Sandoval, conocido como Cachito, es guitarrista fundador de Residuos. El señala una particular predilección por el ska, señalando a artistas de las tres olas del ska y del ska latino. Skatalites, Madness, Rancid, Fabulosos Cadillacs y la banda local Bareto. Su contribución se hace evidente tanto en las variadas formas de acompañar los géneros de las canciones de residuos, como en las posibilidades melódicas que se emplean en los solos y duetos de guitarras.

Pablo Begazo, conocido como Pablo Skacore es guitarrista de Residuos y más adelante lo sería de Barrio Calavera. Como instrumentista disfruta de evidenciar sus capacidades de virtuosismo y cultiva gustos musicales en esa línea. No en

vano su apodo es “el humilde”, Señala como influencias a Hendrix y Satriani, como guitarristas, Rancid, Tryo y Billion Ernies dentro del ska, así como a bandas cuyo mayor difusión fue en los noventas, como Rage Against the Machine, lo que es audible en sus maneras de acompañar rítmicamente.

Residuos

*Que pongan mis discos, yo tengo el control
 Soy dueño de las radios, de las bandas de rock
 Soy quien decide como vas a moverte
 Soy la gasolina que incinera tu mente
 Como a chanchos, los voy a alimentar
 Con pura basura se van a conformar y es manjar
 Porque lo van a disfrutar y es manjar
 Porque me van a pedir más
 Que pongan avisos en televisión
 Se busca cantante o grupo de rock
 Que solo quiera pegar en la radio
 Para ganar su primer millón
 Haré lo que quieres, me tiraré al suelo
 Me pondré mas culo, me pintare el pelo
 Color caramelo de perra en celo
 Soy un infeliz, necesito consuelo.
 Cabeza, cuello, hombros pies (muchas veces) (RESIDUOS)*

Las dinámicas de funcionamiento de los medios masivos de comunicación oficial en el Perú, hacen que la difusión de obras artísticas sea un servicio que está fuera del acceso de la mayoría de la población. El problema de la oferta de los medios está en el hecho de que se prioriza la difusión de temas musicales

que favorezcan el entretenimiento superficial, acentuando la pasividad de la población.

Dentro de las posibilidades de producción, existe la estrategia de convocar a artistas que deseen integrar agrupaciones musicales pre fabricadas, en las que una empresa, productor o agencia de medios genera un producto apto para la difusión masiva. Es una práctica recurrente el que las personas que participan de estas agrupaciones musicales, realicen modificaciones corporales para encausarse dentro de la propuesta visual que propone la agrupación. Estos suelen ser productos muy bien acabados, pero parten de un conflicto ontológico, el hecho de que sus integrantes rara vez son los compositores de las piezas musicales que interpretan.

El diálogo intertextual con la canción de la banda de pop latino Bacilos es evidente, “alguien que sólo quiera pegar en la radio para ganar su primer millón” El hecho es que los autores de esta canción, asumen la expresión artística y musical como vía de catarsis ante la cotidiana propaganda que induce al consumo de músicas con lógica de entretenimiento superficial con objetivos mercantiles.

El juego del final, en el cual se repiten partes del cuerpo, es parte de una parodia irónica en la que se evoca toscamente a las agrupaciones musicales que logran éxito comercial mediante singles con coreografías particularmente sencillas.

Musicalmente el tema está en un skacore, con una recurrente frase de vientos que se hace característica del tema. Hacia el final se realiza un juego vocal para enfatizar el momento lúdico del final, el cual en vivo es punto cumbre de las presentaciones de la banda.

La Autodestrucción

La televisión, te vende un modelo de vida

Llena de edificios, autos nuevos, tetas de mentira

Esa es la manera, en la que el mundo gira y gira

Hacia la destrucción, que ya nos tiene en la mira

Publicidad farsante, prensa manipulan

Sólo buscan tu atención al instante

No sigas su juego, no caigas de ignorante

Este planeta está muriendo por tanto contaminante

Y ahora solo trabajas para remodelarte

"Comprar, usar, botar" lo convirtieron en arte

Acabaras con la tierra, te querrás ir a Marte

Pero en el intento solo vas a asfixiarte

Por tanto producto sucio e impuro dejaste

a tus hijos sin futuro, sin un hogar suero

No creas que no hay apuro, no habrá magia ni conjuro

que nos saque del oscuro, ya se viene lo más duro

Arde tu cuerpo, arde tu mente, el planeta está más caliente

No hablemos de progreso pues quedamos mal parados

Avanzamos como un niño, con los ojos vendados

Sin cuidado, acelerados,

Como una plaga asesina que todo ha devastado

Que clase de ser vivo danzaría su ecosistema

Si no es uno que consume sin hacerse más problema

Codiciando como lema, sin pensar en otro tema

El castigo ya se siente, el cerebro se nos quema

Pensando todo el tiempo en crear necesidades

Paralelamente creando enfermedades

Físicas - mentales, las anormalidades
Son pan del cada día, ya no son novedades
Las atrocidades llegaron a consecuencia
de no probar nunca, nuestra inteligencia
La naturaleza está perdiendo la paciencia
Por la estupidez, de tu indiferencia
Arde tu cuerpo arde tu mente, el planeta está más caliente
La nature is wise brother
Pero se equivocó con el hombre al darle el poder
y no hacerle entender, qué es lo que tiene que hacer con él.
 (RESIDUOS)

La canción hace referencia a la dinámica económica por la cual los medios masivos de comunicación inducen a la población al consumo masivo de bienes que no son absolutamente indispensables para la existencia humana. El hecho es que el sistema económico que estimula al consumo, simultáneamente genera la depredación del planeta y sus recursos naturales. En ese contexto, dinámicas como el calentamiento global, son desastres provocados por la acción humana.

La canción lanza el cuestionamiento sobre el paradigma del progreso ¿Qué clase de ser vivo dañaría su ecosistema? Y a su vez hace un llamado de emergencia “abre tu cuerpo, abre tu mente, el planeta está más caliente”.

El tema inicia con una marcha en vientos evocando a las fiestas patronales de los pueblos andinos del Perú. Hay una transición afro jazz, que lleva a un hip hop con una guitarra que evoca a un son. La melodía vocal es rapeada y guía las pausas y subidas de intensidad. El coro es un skacore que da paso a la frase del inicio.

Está Poseído

*El pueblo esta poseído por unos demonios que hemos absorbido
Toda aquella pendejada no sólo está en ellos no te creas nada,
Sabemos todo lo que hacemos algunos con mas, otros con
menos.*

*Pero aquí nadie se salva de estos demonios, el karma esta en
todos*

El pueblo, esta poseído!

El pueblo esta poseído, o hay solución o estamos jodidos

*A pesar de que hemos nacido y crecido aquí nunca nos hemos
sentido tranquilos*

*No digas que somos hermanos paisanos si me tratas como un
enemigo*

El pueblo esta poseído y cuando respiro huele a podrido.

El pueblo esta poseído. (RESIDUOS)

El tema hace referencia al hecho de que las poblaciones que se ven cotidianamente afectadas por condiciones de desigualdad económica y violencia urbana, está de acuerdo con las lógicas de gestión en el gobierno por las cuales esas condiciones de crisis social y económica se mantiene.

De cierta manera hace referencia a la noción de “hegemonía” en donde la población acepta las ideas de las élites dominantes, lo cual se hace sobre todo evidente en las formas de discriminación social y racial que se aplican cotidianamente en la interacción. Ante esta situación de apatía, hace un llamamiento a la acción.

El tema empieza con un ska core, que presenta el motivo melódico del tema,

luego pasa a ska punk, manteniendo la misma estructura armónica. A su vez, ambos motivos tienen una fuga en ska core con cierta cadencia rap metal, durante el coro, para regresar a la secuencia ska core, ska punk.

Los grillos

Mientras ronca el guardián

Los grillos me cantan al verme pasar

Y el eco al caminar

Indica que vuelvo directo a mi hogar

No voy solo en verdad

Me acompañan el frío y la oscuridad

Y no solo llevo conmigo

El aliento del último vaso de ron

Llevo también. llevo también

Momentos vividos con gente que quiero

De corazón

Llevo también momentos vividos con gente que quiero

De corazón.

Y aunque perdí mis sentidos

Oigo los latidos en toda la ciudad (RESIDUOS)

La canción nos habla del recorrido de vuelta a casa, de una persona que ha libado con sus amistades hasta altas horas de la noche. Las imágenes de caminar por las calles de la ciudad, con los guardianes dormidos ante la tranquilidad de la noche y el sonido de los grillos en los jardines, parques y caminos. La evocación del recuerdo festivo en intimidad amical invade la memoria del caminante, que carga en su andar y su vestimenta personal, las evidencias de la celebración

etílica, Mientras camina, escucha sus latidos en el silencio de la ciudad.

El tema se inicia con una línea de guitarra de cumbia andina. La estrofa da paso a un acompañamiento rítmico con guitarra distorsionado. La salida de la estrofa se es una breve transición en bailanta, para regresar a la cumbia andina con rock, que acompaña la estrofa, se da un solo en esa estructura armónica, para cambiar a un ska punk, que luego cambia a un ska al estilo de Radio Bemba. Se regresa nuevamente a la cumbia inicial, luego de un puente ragga. Se regresa al ska punk, se repasa la misma armonía en punk, para dar paso a un reggae latino, con voz que evoca al bolero un bolero cantinero, como el que se escucha en las madrugadas del Centro de Lima.

Sudamérica

*Sudamérica nos vio nacer y por todos sintió el mismo placer
Como buena madre nos dio lo mejor nos lleno de calor nos pinto a
color*

*Alimento rico, sano, curativo, bien aprovechado por el indio nativo
Clima y tiempo para todos los gustos, flores, árboles, arbustos
Que pintan de verde esperanza el alma rebelde de un pueblo que
nunca descansa, Que nunca descansa...*

Del Pacífico, al atlántico, del mar caribe al mar antártico!

*Miles de años de cultura fueron destruidos por quinientos años de
tortura*

*La ignorancia pura, aun no tiene cura, y este tira y jala ya pasó
factura.*

La misma tragedia vive todo el continente,

La mayor riqueza es para el más delincuente.

Esto no lo cambia ningún presidente,

Esto lo cambia un pueblo consciente.

*Político ignorante: no sabes lo que es bueno,
cuando entras al poder bajo un juramento obsceno
Dios y La Patria, ambos son en vano porque amas al Señor
mientras odias al hermano.*

*Borremos la historia de guerras, calvarios,
Callemos los himnos no son necesarios
Limpiemos la mugre, quitemos el sarro,
Quitemos las costumbres que trajo Pizarro
Romparamos los libros, escribamos nuevos,
Raza brava que pones los huevos!*

*No hay forma de perder en este juego,
Porque las ideas son a prueba de fuego.
Dime dime dime, dime cuando dejara...
Dime dime dime, de llorar mi tierra mama
Mi tierra... tu tierra....mi tierra... nuestra tierra.*

*Llego el momento de alzar las manos,
Vamos todos juntos como hermanos!
La revolución no exige violencia,
Yo me enfrentare solo con conciencia,
Con música, arte y poesía,*

Tocando en las calles, pintando avenidas.

Hay que empezar de nuevo para poder avanzar

Hay que sembrar ideas nuevas para poder progresar

Levanta la mano en voz de protesta sudaka y ponte a gritar

Preparemos la tierra que nuestros hijos han de heredar

Sudamérica se viste sin fronteras

En esta tierra no existen banderas

Todos compartimos la misma ilusión

Luchar Trabajar

Mejor unidos que separados
Mejor aliados que divorciados
Mapuches, indios, cholos y gauchos
Cantando el mismo coro mi hermano
Todos con voces multicolor
Gritando juntos: Sudamericano soy.
Dime Dime Dime, cuanto tiempo llorará

La canción se inicia con una referencia a la lógica andina de asumir el espacio territorial como espacio sagrado. La tierra, los ecosistemas, asumidos como “madre” de la vida que la habita. Se evoca a las tecnologías agrícolas reconocidas como fundamental aporte de los pueblos pre hispánicos. Señala que buena parte de los problemas de Sud América radican en su condición post colonial, en la que se tiene la herencia de corrupción en los hábitos prácticos de las élites gobernantes.

Se destaca el hecho de que más allá de las estructuras de gobierno y sistemas partidos políticos, sólo será posibles las transformaciones sociales, si es que la población asume su participación al respecto, Se plantea trascender los problemas de la condición postcolonial, mediante la organización colectiva y la práctica artística como activismo político. A su vez, realiza un llamado a la unidad latinoamericana.

Musicalmente el tema es una murga argentina con una letra rapeada. Gino, vocalista original de Residuos y hermano del compositor de la letra, vive en Argentina, en donde tiene su familia. Así que la canción evoca al diálogo cultural a partir del vínculo familiar. Se varía la murga básica con pausas de ragga, hip hop, guitarras distorsionadas acentuando golpes, jugando entre tensión y distención mientras avanza la letra. Cierra con un rap core latino, para dar paso a un piano

y cajón, en jazz latino con un sampleo de la voz de Nicomedes Santa Cruz.

Puramerk

Erik Sánchez García, “El Chino” es responsable de la composición de temas, primera guitarra y melodías vocales de Puramerk. Disfruta de cuatro grandes vertientes musicales, el hardcore punk californiano, como NOFX y Bad Religion; el hardcore de bandas peruanas como G3 y Futuro Incierto; las melodías vocales del ragga y el reggae roots, como el caso de Morodo. Las dos primeras vertientes le influyen como guitarrista, la tercera como cantante y la cuarta es la salsa, que se hace evidente en construcciones armónico-melódicas-rítmicas y eventuales formas de improvisación vocal. Al ser zurdo, su manera de tocar guitarra implica la configuración de acordes diferentes, usando variaciones de terceras y octavas usualmente.

Gian Carlo Lazo, “el abuelo” es el guitarrista rítmico de Puramerk, que eventualmente realiza solos y es responsable de varias de las letras políticas de la banda. Su actitud escénica y comunicación con el público es recordada como uno de los elementos característicos de la agrupación. En su caso, “el abuelo” al ser un adolescente crecido en los noventas, tiene predilección por las músicas del boom alternativo, tanto las del hardcore punk melódico californiano como Bad Religion y NOFX, como por Deftones y Rage Against The Machine. Al igual que “el chino” cita como influencias a G3 y a Futuro Incierto. También recalca la escucha de Skatalites, los españoles Ska-p y los vascos Skalariak, así como los estadounidenses Good Ridance. A su vez señala el disfrute por bandas de punk, como Sex Pistols y Ramones, así como del post punk, mencionando The cure.

El abuelo, paradójicamente es compositor de elementos en las canciones, pero por su ritmo laboral y estudiantil, difícilmente logró darse el tiempo como para entrenar en su instrumento. Es un agente fundamental en banda organizacional,

compositiva y escénicamente. Pero a su vez, le resultaba difícil manejar los cambios de género a altas velocidades, sin estar ensayado.

Sergio Sánchez es hermano mayor de Erik, "el chino" y fue el encargado de ser el frontman y vocalista de la banda. Su consumo cultural es similar al del abuelo y el chino, Como adolescente crecido en los noventas, consume música "alternativa" y como partícipe de "la escena" tiene cierta predilección por las bandas hardcore locales. Pero dentro de ambas es importante destacar la influencia de Bad Religión en el estilo interpretativo y la búsqueda dentro del registro vocal grave.

El gran aporte de Sergio radica en la investigación acerca del skacore y las diversas variantes dentro de las tres olas del ska. El es quien le presenta a los demás a bandas como Mephiskáfeles y Mighty Mighty Bosstones, así como quien propone que la banda de un giro, pasando de cultivar hardcore punk melódico a hacer ska core. A su vez él estuvo pendiente de sucesos históricos fundamentales mientras las bandas comenzaban a cultivar ska, como el caso del fallecimiento de Lauren Aitken.

El problema con Sergio eran los excesos, que si bien, para el público sustentaban una fuerte presencia escénica, también impedían que la banda mantuviera un discurso totalmente coherente. Por motivos personales tuvo que retirarse de PMK:

Antonio Olivera fue baterista de La Forma y de Puramerk, hasta que viajó a México el 2007 a estudiar percusión y producción musical. El es, junto a Jorge Cavero, quienes se han dedicado a la música profesionalmente. Mientras residía en Lima era profesor de percusión para niños en los dos ámbitos educativos en los que él mismo se formó: la institución privada Arte para crecer y el colegio Los

Reyes Rojos, ambos ubicados en el distrito de Barranco.

Antonio se mantiene en una exploración sonora constante, pero podemos encontrar tres grandes vertientes entre sus principales influencias. Por un lado el hardcore punk melódico californiano, con bateristas destacados como Travis Barker; por otro lado el reggae roots a partir del conocimiento de diversas bandas y finalmente las músicas tradicionales peruanas, destacando de entre todas ellas los elementos polirítmicos de lo afro costeño.

El aporte de estos elementos musicales a su desarrollo instrumental resultan evidentes en distintos aspectos de la ejecución y composición. Por un lado su toque y ataque como baterista es trepidante, caracterizándose su uso del doble bombo usando sólo un pedal individual; por otro lado es su experiencia en el reggae lo que incentiva y posibilita el inicio de la fusión skacore y reggae punk con los que Puramerk da un paso adelante en la interpretación de géneros derivados del ska. Los elementos afro peruanos se hacen evidentes en la manera en la que él participó de los arreglos rítmicos de los temas de la agrupación a la que pertenece.

Julio Sota Paredes es el trombonista de Puramerk, en distintos momentos ha participado de Nada ni Nadie, Naquever, Residuos, entre otras bandas. Señala influencias de orígenes diversos, pero vinculadas por los elementos lúdicos entre festivos y enérgicos. Dentro del ska, señala a la principal influencia de Puramerk, Voodoo Glow Skulls, así como a los precursores de la síntesis punk-ska, The Clash y los franceses de Mano Negra. A su vez Julio, melódicamente manifiesta influencias del reggae latino, como Cultura Profética. Pero tal vez el aspecto más marcado de su ejecución está en los aprendizajes de la salsa, sobre todo la representada por La Fania All Stars, así como las carreras individuales de Willy Colón, Héctor Lavoe y Rubén Blades. En la ruta de la experimentación

menciona a Bela Fleck and the Flektones y Xentih and Company, en el rock contemporáneo norteamericano a Interpol y The Strokes; y dentro del reggae menciona al cantante judío Matisyahu.

Lo que Julio menciona como aprendizaje reconocido de todo este collage musical son “las expresiones escénicas, sonoras, de vida” Las expresiones como elemento vital, el uso constitutivo de la cultura en la vida cotidiana.

Actualmente Julio maneja un hospedaje en Cerro Azul. Estudió administración y marketing.

Oscar Paredes, trompetista de Puramerik, lo ha sido también de bandas reggae como Naya Breddah, así como de orquestas como Latin Chopper y colaborado con orquestas como Explosión Habana y Jóven Sensación, entre otras. Señala como influencias a bandas fuertes como system of a down y skindread. A las bandas californianas nofx y la principal influencia de puramerik: Voodooglowskulls, así como a exponentes de la salsa como Héctor Lavoe, Celia Cruz, La Fania All Stars, Arturo Sandoval y la orquesta de Juan Luis Guerra. Así también refiere al drum and bass y el jungle dentro de la música electrónica, como lenguajes musicales antes que con un exponente favorito. Dentro del ska latino menciona a los skacore de Sektacore, a Fabulosos Cadillacs y a los españoles de Skap. Entre las bandas peruanas menciona a Inyectores y a los mismos Puramerik. Menciona la escucha de propuestas pop como Black Eye Peas.

Qalin Riveros Vásquez ha sido camarógrafo, plomo de batería y reemplazo de batería en los ensayos a los que Antonio Olivera no podía asistir. Al partir Antonio a estudiar música en México, Qalin asumió la posición de baterista, manteniéndose en las futuras re agrupaciones de la banda. Es él quien realizó los arreglos de batería de la última camada de canciones de Puramerik. Además

es compositor, guitarrista, bajista y vocalista de las bandas punk El Año Artificial del Papa, la banda tecnocore Buh y diferentes proyectos solistas en el formato cantautor. Las influencias de Qalin son de las más diversas entre los músicos que participan de las bandas ska del bar de Bernabé.

Su primera gran influencia es la música escuchada por su madre, la musicóloga Chalena Vásquez, como el cantautor Victor Jara, el trío de canto popular peruano Los Cholos y el trompetista cubano Carlos Sarduy; la segunda gran influencia son las bandas de su hermano, Kamilo, la post hardcore Plug Plug, la funk jazz La Chicharra Paralizadora y los mismos Puramerk, puesto que la sala de ensayo se encuentra en la casa en la que residen los tres. Dentro de las muchas posibilidades musicales que se plantean en torno a esas dos vetas generacionales de insumos musicales, Qalin ha optado por elegir diversas agrupaciones musicales como referente para la creación y proseguido con búsquedas personales, como con el caso de Sumir Deodato, Natalia Lafourcade y People Proyect, Entre las bandas peruanas destaca a Metamorphosis. En el punk a Rancid, en el hardcore a Boom Boom Kid y en el ska a Manu Chao y Mano Negra. Alguna vez “el abuelo” dijo “antes nosotros influenciábamos a Qalin, ahora Qalin es una influencia”.

Qalin cita que las músicas señaladas le influyen en el uso de “las formas de decir las cosas, u las texturas de las canciones” así como un impulso a “a tener presencia escénica” así como a “las actitudes personales”, “Estéticamente en los contenidos que tiene la ropa y los folletos y las cosas”.

El caso de Kamilo, bajista de Puramerk y de 20 bandas más, resulta tan complejo como el de Qalin. Al dedicarse a la antropología, la cual de por sí incentiva el análisis cultural, la apreciación musical por mimesis o antítesis se da en la interacción continua. Él nos dice “hay géneros musicales que influyen por ser tan desagradables que uno decide investigar y hacer su propia música

para “limpiarse” de la música que se escucha en la radio”.

La escuela de Kamilo está, al igual que para Qalin, con su madre Chalena. Que como musicóloga investigando las danzas de Paucartambo, pueblo del papá de ambos, fue carguyoq de la Danza Saqra, en la que además participó su hijo. Luego en Lima, abraza la escena subterránea a partir de imágenes idealizadas de agrupaciones fundamentales como Leusemia y G3, pero se inicia como bajista entre las bandas del Agustino.

Como bajista le impactan el desarrollo instrumental de Les Claypool de Primus, y de Matt Freeman de Rancid, el diálogo con los músicos de las varias bandas en las que ha participado; bandas fundamentales para la escena como la segunda época de Leusemia y G3, así como las bandas de fusión ska El Guetto y La Sonora del Amparo Prodigioso. En su adolescencia fuerte fue el impacto de conocer propuestas latinoamericanas como Los Tetas y Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio. Comparte las influencias punk y ska de su hermano, pero se orienta un poco más hacia el ska de Skatalites. La investigación de las tres olas del ska llevó a conocer el dub y cambiar radicalmente la manera de aproximarse al instrumento. En una primera época se preocupaba por buscar el virtuosismo, para luego caer en cuenta que la única manera de llegar a él era primero cumpliendo la función del instrumento.

El Poder

Tanto esfuerzo por conseguir la democracia

y seguimos en desgracia

Los líderes murieron aquí

No sabemos a dónde ir

Mira tú realidad

No sigas a nadie más

Los políticos te quieren engañar!

El poder!!!

Nos quiere joder el poder!

Debe caer!!! (PURAMERK)

Uno de los temas más largos de Puramerik por la cantidad de pasajes instrumentales. En el contexto de composición, hace referencia a cómo luego de procesos históricos como la victoria de las rondas campesinas y la inteligencia militar y policial contra Sendero Luminoso; y posteriormente las gestas sociales, como la marcha de los cuatro suyos, para afirmarse en contra del gobierno de Alberto Fujimori, la población peruana elige a Alan García como presidente nuevamente. Es un tema que plantea una crítica política, pero afirma la posición creativa del sujeto fuera de la organización de política de partidos y plantea que, ante la decepción histórica de los líderes políticos tradicionales peruanos, no es posible seguir haciéndoles caso.

El tema inicia sólo con batería, bajo y percusión, para luego dar paso a las dos guitarras y paulatimamente a la voz, en este caso se trata de un reggae punk que gira bruscamente a un skacore durante el coro. Al finalizar se pasa a un solo de guitarra en octavas, que se da paralelamente al solo de percusión. Ese breve instante se da en clave salsacore. Luego se regresa al skacore del coro, pero en la armonía de la estrofa. Se vuelve al coro, para pasar a un solo de saxofón que no es de fácil clasificación, puesto que si bien el viento desarrolla un solo propio del jazz, las guitarras evocan al grunge o al new metal lento. Este solo cierra con una pausa de todos los instrumentos, que dejan sola a la guitarra rítmica que hace un llamado hardcore, para pasar a un skacore en dos velocidades, que llevan a acelerar el coro aún más, antes del cierre. La estructura armónica es la más simple de todo el repertorio de la banda. Los cambios de género se dan sobre las mismas notas.

El Bufón

*Dentro de unos cinco años
 Todos los payasos estarán bailando
 Todos! Con el afán de ser
 De ser! el bufón mayor
 Siempre ofrecen lo mismo
 “Salud dinero y educación”
 Solo vemos hambre, miseria y corrupción*

*Basta de lo mismo!
 Fuera políticos!
 Todos están podridos!
 Por el poder!
 Esta vez tu votarás por mi
 Porque yo soy el más apuesto
 Mi floro es hipnotizador
 No tendrás ninguna opción
 A mi me dicen Copperfield
 Porque aparezco y desaparezco muchas cosas
 Aparezco mucho pretexto!
 Desaparezco mucho dinero!
 Vota por mi (x4)
 Yo cambiaré este país
 El cambio! empieza por ti!!!
 Basta de lo mismo!
 Fuera políticos!
 Todos están podridos por el poder (PURAMERK)*

Este tema es uno de los más emblemáticos de la banda y cuenta con videoclips realizados por el público y colgados en youtube, sincronizando la canción con imágenes de noticieros o con historietas y caricaturas políticas. Hace referencia a los procesos electorales que en el Perú se dan cada cinco años. Las estrategias usadas por los candidatos suelen basarse antes que en la propuesta sistemática de proyectos de desarrollo, en el repetir refranes de campaña como “Salud, dinero y educación” con conceptos claros que el electorado desee recibir. En tanto todos los candidatos tienen discursos similares, la decisión del voto se determina por el carisma del candidato. Por ello el tema tiene dos niveles de narración, uno desde la banda que reflexiona acerca de “los payasos” en campaña electoral y otro desde el candidato que repite su “floro” o discurso. El discurso del candidato “vota por mi, yo cambiaré este país” es interrumpido por el resto de la banda que le dice al público “el cambio, empieza por ti”.

La música que acompaña la sección del tema referente a la descripción narrativa es un ska punk, el discurso del candidato se da acompañado sólo por guitarra en up beat de skapunk, acompañado por guitarra solista y la respuesta que exclama “basta de lo mismo, fuera políticos, todos están podridos por el poder” está en un ska crust que cierra con una secuencia cromática descendente, que implica “una caída” que genera cierta “tensión dramática”. La canción juega con la tensión distensión, entre el skapunk en la estrofa y el skacore vertiginoso en el coro y cierre.

PMK

Cómo puedo mirar en tu interior

Si no puedes abrir tu pobre corazón

Tan solo me queda mirar tus ojos tristes

Tristes sin pasión

Desvanecer toda esa pena en un mundo sin agua sin sol

*Vamos despierta ya por favor
 Que en esta vida hay alegría y mucha ilusión
 Quiero que sepas que vales mucho más que esta vil dimensión
 De la que quieres escapar y te encierras sola en un rincón
 Poco a poco entenderás lo que perdiste hoy
 Es la conciencia animal
 La que debes tu recuperar (PURAMERK)*

El título de la canción surge de la dinámica propia de la construcción de un repertorio en el cual las canciones tienen apodos antes que títulos oficiales. PMK es al mismo tiempo las siglas de Pura Mer-K y un acróstico de la frase Puta Madre Kamilo... ¿Cómo se va a llamar esta canción? Frase que era exclamada en cada ensayo en el que era interpretada. Esta era en un momento una canción inusual en el repertorio, pues aborda la temática de una relación de pareja que se termina. El diálogo se da entre el varón que busca la comunicación con una mujer que está deprimida y con problemas de auto estima, los cuales a su vez se reflejan en la relación. De esta manera, el vocalista, que asume el papel del varón de la relación, exclama que su pareja recupere la “conciencia animal” que implica el valorar la vida por el hecho de estar vivo, pero también puede ser interpretada como el hartazgo.

Al ser una canción “romántica” la banda se aproxima al tema desde el reggae punk. La parte reflexiva de la primera estrofa transcurre en ese género, para ir acelerándose a medida que la narración comienza a cuestionar la posición de la interlocutora ficticia. Esto lleva a un ska punk, en el cual se da un solo de vientos matizado por pausas propias del hardcore punk melódico californiano. El tema finaliza con un solo de trompeta en reggae punk.

Juan

*Desde muy temprano Juan sale a trabajar
 El es un niño de cinco años de edad
 El tiene cuatro hermanos a quienes alimentar
 Pues su padre se fue y su madre ya murió
 El sube a los micros a cantar una canción
 A vender sus caramelos de limón
 Pero las personas le voltean la cara
 El tan solo se ríe
 Su inocencia se lo permite.
 Señores pasajeros les vengo a cantar una canción
 Y a ofrecerles unos caramelos de limón
 Otro día y Juan no va a jugar
 No va a estudiar solo va a trabajar
 Con la sonrisa de siempre sube a los carros
 Para mantener a sus hermanos
 Sólo les pido una colaboración
 Para mantener a mis hermanos
 Cuanto les cuesta cuanto les vale
 Solo diez centavos! (PURAMERK)*

Una de las constantes más fuertes en el paisaje urbano limeño es la gran cantidad de niños que trabajan cantando y ofreciendo golosinas en las unidades de transporte urbano. El autor de la obra, Giancarlo Lazo, vive en la villa militar de Chorrillos en el sur de la ciudad y estudiaba en la Universidad Nacional Agraria La Molina en la serranía central, en el trayecto era una situación constante y casi desesperante la cantidad de niños que suben a los buses o combis a realizar esas formas de trabajo. La canción plantea una descripción de la vida cotidiana de un niño con un nombre común. “Juan” podría ser cualquiera de los niños

que trabajan en las calles. Cinco años, varios hermanos, todos huérfanos. No estudia, no juega, trabaja para mantener a su familia. El coro se da desde la posición de Juan y repite literalmente lo que los niños trabajadores dicen en los buses. Por tratarse de una letra vivencial, que refiere a una temática constante para cualquier habitante de Lima, es uno de los temas más solicitados por el público.

La canción se inicia con un llamado de guitarra rítmica, que da paso a un breve solo de vientos. Luego se da una pausa para realizar un breve llamado hardcore. Continúa la estrofa en ska punk durante los dos primeros compases, luego se da la misma estructura armónica pero en skacore. Los vientos se mantienen igual, las guitarras y el bajo son los que varían. Se pasa al coro en hardcore. Luego se repite la estructura armónica realizada hasta ese punto, pero en esta oportunidad la estrofa se realizará totalmente en skacore y el coro final tendrá una pausa, donde sólo se queda la guitarra antes del coro final, momento emotivo del tema.

Inconciencia

Las armas no dejan de gritar

Pido misericordia por favor

Perdón por ser así

La inconciencia respira en mi mente perversa

Se quiere adueñar

Las heridas sangran y no dejan de llorar

Lamento ser parte de esta humanidad

Humanidad artificial.

Hombres de verde

Invaden pueblos

Y matan a un hermano más (PURAMERK)

El proceso de violencia política en el Perú es un tema tabú en la sociedad peruana. No se entabla el diálogo como para poder entender plenamente qué fue lo que pasó y excepto por la aparición del tema por parte de sectores polarizados de la opinión pública, buena parte de la población urbana limeña contemporánea, desconoce acerca de los procesos del enfrentamiento entre el Estado Peruano y Sendero Luminoso. El hecho es que ambas posiciones usaron la violencia y el terror contra la población que proclamaban defender. Se afirman diversas formas de apatía, ignorancia e inconciencia acerca de los procesos políticos en correlación con las acciones bélicas, que ejercen diversos colectivos humanos.

Este tema se compone durante el contexto de acciones bélicas de Estados Unidos sobre Medio Oriente y la referencia a “armas” y “hombres de verde” deben ser asumidas como referencia a ambos procesos.

La narración del tema se da en distintos niveles de abstracción, por un lado criticando a la violencia bélica en la humanidad en general y luego cuestionando la posición que cada persona tiene en su propia sociedad y cuánto reproduce las nociones de indiferencia ante la violencia o de infravalorar a otras personas. Referido concretamente a las acciones bélicas ante poblaciones campesinas o indígenas.

El tema se inicia con un ska punk con fuerte presencia de vientos. Se da una pausa con un llamado de guitarra en skacore. Continúa la estrofa a esa velocidad, con la melodía vocal y de vientos plenamente trenzada. La velocidad baja brevemente para realizar un coro skapunk. Los vientos acentúan la línea melódica a medida que la tensión dramática de la narración aumenta. Se da una pausa que da paso a un hardcore crust, que cierra con una frase de vientos sin bajar la velocidad.

Hasta ese punto hemos observado los procesos de constitución de las obras musicales, pero a su vez es indispensable observar cuáles son las otras informaciones asociadas a la práctica musical y a la difusión del trabajo de las agrupaciones humanas que las realizan, en tanto son constituyentes del fenómeno. Es decir, el trabajo de difusión de una banda o colectivo en sí mismas más allá de las obras específicas que estén produciendo.



ANEXO N° 6

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



Riders y salas de ensayo

Tesis para optar el Título de Licenciado en Antropología que presenta:

Camilo Riveros Vásquez

Diciembre del 2012

2 parantes para platillos adicionales

1 amplificador para Bajo Ampeg SVT o Gallien Krueger 800 RB con gabinetes de 4x 10" y 1 x 15"

2 amplificadores para guitarra, de preferencia Fender Twin o Marshall JCM 900 y/o 800 con sus respectivos gabinetes Marshall de 4 x12",

1 Amplificador para teclados JC 120 Roland.

Sistema de sala

1 Consola de 24 x4 x 2

1 Manguera de Audio de 24 x 4

1 Rack de proceso con las siguientes características:

- 2 Ecuadores de 31 bandas 1/3 de octava
- 4 canales de compresión
- 2 Multiefectos digitales
- Aphex Aural Exciter
- Crossover según las vías del sistema

1 Sistema de amplificación de acuerdo a la capacidad del recinto.

Sistema de monitoreo en escenario

1 Consola de 24 x 8 como mínimo con sistema de CUE

5 ecualizadores de 31 bandas 1/3 de octava

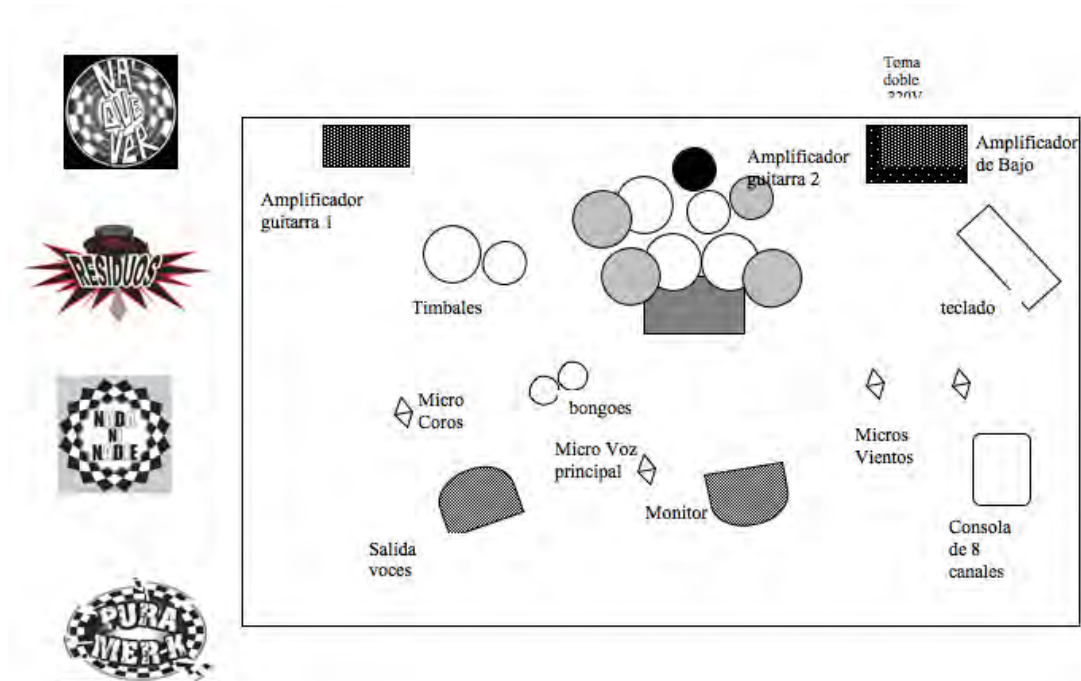
2 canales de compresión

5 monitores de piso tipo cuña (dos vías, biamplificados)

2 sistemas de monitores para batería (Drumfills)

Nota: A fin de garantizar la calidad de la presentación el estado de estos equipos o sus equivalentes siempre será revisado y aprobado previamente por el Stage Manager o representante del grupo.

CANAL	INSTRUMENTO	MICRÓFONO	INSERTO/ Efecto
1	Bombo	D112; BETA 52; SM91	Compresor + Gate
2	Tarola	SM 57; MD 441	Compresor + Gate
3	Hi Hat	SM 81	
4	Tom 1	SM 98	Gate
5	Tom 2	SM 98	Gate
6	Tom 3	SM 98	Gate
7	Over Head Izquierdo	SM 81	
8	Over Head Derecho	SM 81	
9	Bajo	Caja Directa (Línea)	Compresor
10	Bajo	D112; Beta 52	Compresor
11	Guitarra 1	SM 57	Compresor
12	Guitarra 2	SM 57	Compresor
13	Trompeta	SM 57	
14	Trombón	SM 57	
15	Saxofones	SM 57	Compresor
16	Voz Guitarra 1 (Líder)	SM 58	
17	Voz Bajo	SM 58	
18	Timbales	SM 57	
19	Cajón	SM 57	
20	Retorno de efectos		Gate
21	Retorno de efectos		Compresor
22	Retorno de efectos		Reverb/Delay
23	Retorno de efectos		Aural Exciter



Listado de Canales

canal	instrumento	micro
1	VOZ	Senheiser
2	coros	Shure 606
3	Vientos (trombón y trompeta)	Shure 606
4	Vientos saxofón – percusiones	Lane
5	teclado	Línea
6	Percusión	

Espectro de Amplificadores empleados

Para bajo Amplificador Peavey TKO 115, con parlante de 16 pulgadas

Para guitarra Amplificador MARshal GS15 con parlante de 12 pulgadas.

Para la otra guitarra, amplificador Peavey Studio Chorus, dos parlantes de 12 pulgadas.



Disposición del cuarto

