

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



**Necio Records Como Configurador De Una Escena Psicodélico-Experimental**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADO EN MÚSICA**

**AUTOR**

Juan Ernesto Camba Félix

**ASESOR:**

Fred Werner Rohner Stornaiuolo

Lima, 2020

## RESUMEN

En la presente investigación se desarrolla la propuesta de cómo el sello independiente Necio Records se ha convertido, en los últimos cinco años, en agente articulador de una escena de rock independiente en la ciudad de Lima, donde la psicodelia -en sus aspectos estéticos, musicales, visuales y performativos- es un elemento esencial de las bandas que edita y promueve. Por esto mismo, el objetivo principal será entender el proceso en el cual un sello musical basado en la autogestión puede ser articulador de una escena, al demostrar el influjo del mismo como eje integrador de proyectos y bandas antes disgregados. Esta articulación se interpretará a partir de una cronología de antecedentes musicales independientes relativos a la psicodelia y la experimentación; la revisión comentada de textos sobre la teoría de las escenas y del análisis de una selección de grabaciones editadas por Necio Records, a través de la cual se rastrearán aspectos más esencialistas, como los estéticos y discursivos. Así mismo, se demuestra la relación de las actividades del sello como foco de resonancia de una escena psicodélica de dimensiones translocales en donde son esenciales las estrategias de redes de articulación virtual. La investigación, que está también fundamentada por el testimonio de diversos actores involucrados, propone un aporte a la visibilización de un universo mayor de propuestas musicales de carácter experimental, autogestionadas, en los márgenes del *mainstream* limeño.

**PALABRAS CLAVE:** rock psicodélico, sellos independientes, música experimental, autogestión, escenas musicales

## **ABSTRACT**

This research develops the proposal of how the independent label Necio Records has become, in the last five years, the articulating agent of an independent rock scene in the city of Lima, where psychedelia -in its aesthetic, musical aspects, visual and performative- it is an essential element of the bands that it publishes and promotes. For this reason, the main objective will be to understand the process in which a musical label based on self-management can be the articulator of a scene, by demonstrating its influence as an integrating axis of projects and bands previously disaggregated. This articulation will be interpreted from a chronology of independent musical backgrounds related to psychedelia and experimentation; the commented review of texts on the theory of scenes and the analysis of a selection of recordings edited by Necio Records, through which more essentialist aspects, such as aesthetic and discursive, will be traced. Likewise, the relation of the activities of the label is demonstrated as a resonance focus of a psychedelic scene of translocal dimensions where virtual articulation network strategies are essential. The research, which is also based on the testimony of various actors involved, proposes a contribution to the visibility of a larger universe of experimental musical proposals, self-managed, on the margins of the Lima mainstream.

**KEY WORDS:** psychedelic rock, independent labels, experimental music, self-management, music scenes

## **INDICE**

Resumen, ii

Abstract, iii

Índice, iv

Introducción, 1

Estado de la Cuestión, 5

Metodología, 9

Marco Teórico, 11

### **CAPÍTULO I: Antecedentes de la Escena, 19**

1.1. Proyectos Precedentes que Influyeron en la Escena, 21

1.2. Historial de las Bandas Antes de Firmar por Necio Records, 39

### **CAPÍTULO II: El desarrollo de la escena a partir del surgimiento de Necio Records, 47**

2.1. Etapa Previa e Inicios del Proyecto (2011 – 2014), 48

2.2. Incursión y Consolidación en la Escena Local (2014 – 2016), 60

2.3. Necio Records en la Escena Translocal (2016 – 2019), 66

### **CAPÍTULO III: Aspectos integradores de las actividades de Necio Records, 75**

3.1. Aspectos Integradores Extrínsecos: Redes de Articulación Local, Translocal y Virtual, 77

3.2. Aspectos Integradores Intrínsecos: Características Estéticas y Discursivas, 91

Conclusiones, 115

Referencias Bibliográficas, 118

## INTRODUCCIÓN

En el siglo veintiuno la ciudad de Lima congrega en su seno una extensa diversidad de manifestaciones musicales. A grandes rasgos, se podría trazar una muy sucinta historia de estas expresiones musicales en la capital, iniciada por un período indistinguiblemente criollo, un segundo estadio en donde, debido a las primeras migraciones del campo a la ciudad, convive lo criollo con lo andino y, por último, el período actual, determinado por una progresiva diversificación musical iniciada en la década de los años 80 (Mendívil, p.42, 2015).

Es a partir de este período en el que encontramos en la ciudad, algunas delimitaciones geográficas para ciertos géneros musicales, gracias al constante dinamismo, asentamiento o repliegue de diversas colectividades. Según Julio Mendívil, la etnomusicología urbana “parte de que las ciudades del mundo industrial también, constituyen un territorio, en el cual grupos de individuos, construyen espacios simbólicos para producir identidades concretas” (p.21, 2015).

Si bien es cierto, existe una casi tradicional correspondencia entre géneros musicales y puntos de la ciudad específicos, también es cierto que hay otras expresiones caracterizadas por ser ocasionales, en las cuales vislumbramos un cruzamiento de movilidades, espacios ganados por prácticas musicales tal vez fugaces (2015). A diferencia de géneros como la cumbia, el huayno, la música criolla o la salsa, algunas expresiones de carácter urbano-contemporáneas de raíz extranjera poseen más bien la Lima de hoy aquella configuración difusa y relativamente impermanente.

Este es el caso de las actuales manifestaciones de música alternativa y/o experimental\* que tienen relación, en específico con nuestro caso, con la estética del rock y la psicodelia. Si bien, se podría hablar de una escena musical que puede remontarse tanto en sus orígenes como en su espíritu colectivo de producción al punk o la movida subterránea de los años 80, su discurso estético y principios creativos son sumamente contrastantes, heterogéneos y quizás aún más musicalmente en los extramuros.

Sin embargo, son los gritos legítimos de una serie de individuos que buscan cuestionar los parámetros estéticos convencionales. Si el llamado rock subterráneo estuvo más bien estimulado por un discurso hostil y rebelde frente a un contexto sociopolítico específico, canalizado por formas convencionales del rock; hoy las propuestas más marginales del rock *underground*<sup>1</sup> local toman el camino inverso: la creatividad y la experimentación musical como vía de libertad, resistencia y afirmación de identidad.

En los años recientes ha habido un interesante movimiento de actos musicales de espaldas a las melodías de consumo masivo, que se vienen dando principalmente en Lima, como resonancia no solo de un fenómeno internacional de mayor arraigo, sino también como la búsqueda creativa de un importante número de músicos peruanos que optan por la exploración -a veces radical- de lo sonoro, principalmente partiendo desde -o destruyendo- la energía e instrumentación del rock.

La música alternativa de corte experimental en Lima ha ido asentándose poco a poco en un marco mayor de propuestas y escenas de la música independiente hechas en el Perú, gracias tanto a la urgencia creativa de los músicos como a la demanda de un público por coparticipar en una escena particular, materializándose en un cuerpo vivo donde ejercer sus identidades. Por estas razones, ha surgido un relevante número, aunque reducido aún, de agentes propulsores como entidades, gestores, sellos, críticos y melómanos, con el fin de articular este constante dinamismo creativo en los extramuros de la música oficial del presente peruano.

En el caso señalado de los sellos, cabe destacar su importancia en la visibilización a través de la producción y promoción de proyectos musicales afines a estas perspectivas experimentales,

---

<sup>1</sup> El uso que estoy dando al término *underground* puede ser arbitrario. No obstante lo hago con el fin de diferenciarlo del llamado *rock subterráneo* que ya se ha establecido para un fenómeno musical asociado al punk rock local en un contexto histórico y social específico. El rock *underground* en este caso es un término mucho más general para designar propuestas de rock independiente que dialogan estéticamente con innovaciones estilísticas foráneas y que se encuentran, por supuesto, al margen del llamado *mainstream*.

innovadoras y no convencionales, configurando tanto un catálogo de producciones como ejerciendo una acción transversal dentro de la escena.

Es este el caso del sello Necio Records, que acaba de cumplir cinco años de actividad. El sello se dedica a editar material y promover agrupaciones principalmente peruanas, además de un número en crecimiento de bandas extranjeras, lo que le ha permitido generar redes internacionales con otros focos de escenas afines. El elemento esencial que comparten estéticamente los proyectos editados es el de proponer, bajo diversas perspectivas, música sustancialmente psicodélica.

En esta investigación se rastreará la actividad de Necio Records como agente articulador de un conjunto de propuestas musicales ligadas al rock psicodélico y la experimentación, lo que ha devenido en la configuración de una escena particular dentro del espectro de músicas experimentales y del rock independiente en Lima.

A través de ella, se podrá aportar una mirada dirigida hacia un nivel de mayor dimensión de un fenómeno musical de relativa expansión en el Perú, que nos lleve a interpretar qué significa actualmente dedicar esfuerzos hacia una música de estas características no populares. Esto, en un país que, en el mejor de los casos, es más bien indiferente al arte y que nos lleva por ello a preguntarnos sobre qué es lo que estaría determinando la concurrencia de estas identidades en una ciudad tan diversa y caótica como Lima.

En este punto, me gustaría exponer algunas razones o motivaciones de tipo personal que me vinculan al problema de la investigación. En el año 2014, empecé a formar parte de la banda Búho Ermitaño, la cual ya tenía cierta actividad dentro de lo que en ese entonces oí llamar como “la escena” o “*la escena under*”.

Aquel año, en el mes de marzo, se organizó un concierto en la Casa Ida -centro, por aquel entonces, conocido por albergar diversas apuestas de experimentación musical y visual- y fui testigo por vez primera de aquella escena y de los movimientos iniciales de lo que llegaría a ser

Necio Records. Arturo Quispe Velarde, actual director del sello, participó en esa oportunidad con uno de sus proyectos, y desde aquel momento he estado relativamente al tanto de cómo la iniciativa de fundar un sello, con el fin elemental de promover su propia música, se ha llegado a extender para convertirse en un importante articulador de la escena, hoy más visible.

Este fenómeno me ha llevado a relacionar ciertas problemáticas a partir de mis propios intereses como músico. Antes de integrarme como baterista a Búho Ermitaño, varias de mis inclinaciones musicales se vieron reflejadas posteriormente en la línea de lo que Necio Records es hoy: un componente relevante para la escena actual. Como músico ejecutante he estado mucho más centrado en aspectos puramente musicales, técnicos o compositivos, mas no en lo que respecta a iniciativas emprendedoras en el campo de la gestión y la producción. Es así que el caso de Necio Records se presentó para mí -y espero que la presente investigación lo justifique y lo clarifique para el lector- como un ejemplo de interés, entre varios esfuerzos independientes de los recientes años, para visibilizar y articular perspectivas musicales disgregadas, de carácter no comercial y creativamente autónomas.

En la actualidad podemos apreciar una serie de manifestaciones en la capital, en las que convergen estas posturas radicales del rock con aquellas que limitan hacia la experimentación, el ruidismo y la improvisación libre. Aún en una etapa de esfuerzos aislados e intermitentes, es justamente por esta condición de marginalidad ante un medio tan diverso y omnívoro como Lima -además de una amplia e indiscutible preferencia capitalina por dos o tres géneros dominantes<sup>22</sup>- que la configuración de una escena de las características ya mencionadas apunta, necesariamente, a la participación conjunta de agentes articuladores.

En este caso específico, la creación de un sello como eje congregante y difusor, desde el cual las bandas puedan mostrar como tarjeta de presentación su propio material editado en formato

---

<sup>22</sup> Según la encuesta GFK del año 2017, la salsa, la cumbia y el huayno ocupan las tres primeras preferencias en el gusto de los limeños.



físico. Además de ser promocionadas para una periódica actividad de conciertos en vivo dentro de la escena local, con consecuencias significativas en una escena regional, en el contexto de la globalización digital.

Vale decir, por último, que la investigación se propone demostrar lo esencialmente importante que es para una escena la generación de redes en donde puedan reunirse y potenciarse estos esfuerzos aislados, y simultáneamente reivindicar, a través del estudio de este caso, un fenómeno musical que posee todo el derecho de ser visibilizado, como una fuente alternativa de expresión de una comunidad de artistas que construyen, a su modo, un discurso y un espacio dentro de la gran capital.

### **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Para poder abordar de manera sistemática el presente tema de investigación, se revisaron en primer lugar los textos *Music Scenes* (Peterson y Bennett, 2004) y *Cultural Scenes* (Straw, 2005), de los cuales se desprenden conceptos teóricos del estudio de las escenas musicales, que serán explicados más adelante en el marco teórico. Por lo tanto, se revisarán en este apartado textos que, en mayor o menor medida, están relacionados con las escenas musicales independientes - y en específico a las experimentales o psicodélicas- desde estudios de caso hacia otros más derivados de la contextualización.

De la lectura del texto *La Cultura Como Sitio de Contradicción. Una aproximación crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires* (Quiña, 2012) podemos interpretar la labor de sellos como Necio Records al rescatar los valores que definen intrínsecamente las prácticas musicales independientes: libertad, originalidad y autenticidad (2012) en el proceso de creación, grabación, producción y promoción de las actividades de las bandas.

En este ámbito existe una indiferenciación entre el rol del músico y gestor, al ser en la mayoría de casos, los propios artistas los dirigentes de los sellos, asegurando la autonomía de los

proyectos asociados, sin intermediarios y que, a nivel de prensa, aquella autonomía encuentra sus canales de difusión gracias a la proliferación de blogs y foros musicales en internet, donde se atiende esta demanda de lo independiente (Quiña, 2012).

Es importante resaltar también la vigencia del disco como un elemento difusivo y de credencial -editado y gestionado por los propios músicos- en pos de la circulación de su arte en la mayor diversidad de mercados (2012). De hecho, no solamente el disco, sino que hoy existe una recuperación a nivel mundial del vinilo y las cintas de casete como medios fonográficos para el mercado de estas músicas.

Camilo Riveros en *Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima: La masificación de la escena subterránea* (2009) describe las particularidades de *la escena* en Lima, en la que la desigualdad imperante de los últimos treinta años, aunado a las crisis políticas, provocaron que individuos de estrato social diverso diseñaran sus propias estrategias de creación artística y promovieran colectividades en función a procesos múltiples de organización y coexistencia de escenas en un medio más bien indiferente al arte como es el Perú (Riveros, 2009).

De este modo, la heterogeneidad de actos que configuran *la escena* en Lima se erigió como una forma de resistencia cultural y postura crítica a los parámetros oficiales de la sociedad limeña. Según lo expuesto en el texto, después de la explosión *subte* de los años 80 y la posterior masificación de lo alternativo en los 90, estaríamos en un estadio actual de fragmentación.

Esta atomización tiene su inicio a finales de la primera década del 2000, donde coexiste una escena “oficial” de bandas consolidadas comercialmente, otras entre la masificación y la autogestión, y un tercer grupo de mayor diversidad y complejidad por la aparición de escenas alternativas que recuperan ciertos aspectos de lo subterráneo pero con perspectivas dialogantes de lo local con lo global. Específicamente aquí ubicaremos a Necio Records y los actos asociados al rock experimental, como ejemplos de autogestión y permanente configuración.

Wilder Gonzáles Agreda en *Otro mundo en el mundo* (2010) refiere que la música experimental como escena -en la que se encontraban propuestas vanguardistas del rock- se va construyendo a mediados de los 90 gracias al “abaratamiento y democratización del acceso a las tecnologías del sonido como al mayor acceso de información acerca de estas músicas que son prácticamente ignoradas por la prensa oficial” (p.2, 2010).

En su texto podemos encontrar también las interdependencias dadas entre necesidades creativas frente a factores económico-sociales condicionantes -a través de la manipulación y reciclaje de sus objetos sonoros- y que se ve reflejado en una postura de resistencia política y estética contra un *establishment* estandarizador, en una permanente búsqueda de libertad dentro de una metrópoli en la que subyace un complejo pasado histórico, espiritual y religioso.

En el artículo *El despertar de la nueva psicodelia en Latinoamérica*, Luis Alvarado (2016) expone un fenómeno musical global que ha calado en la región, donde el Perú es un foco de resonancia en pleno desarrollo. En contraste con la psicodelia de la cultura hippie de los años 60 -enmarcada en una serie de revoluciones y cambios concomitantes- la nueva psicodelia surgió de circuitos independientes hacia finales del siglo XX.

En este contexto, sus puntos de referencia suelen ser más bien estéticos que políticos y sociales. Por ello, Alvarado propone, en afán sintetizador, dos bandas como ejes estéticos de esta nueva ola psicodélica: Spacemen 3 (de raigambre psicodélica, *post punk*, *garaje* y *shoegaze*) y Acid Mothers Temple (de orientación *krautrock*, *drone*, *free jazz*, *experimental* y *stoner*), bandas y sub-géneros que son parte del abanico de influencias en el catálogo de Necio Records.

Bajo estas nuevas perspectivas, la presente psicodelia ha trascendido ya los márgenes del rock propiamente dicho. Por esto mismo, en *Pelear contra todo: Sobre los festivales de música experimental en Latinoamérica* (Alvarado, 2016) se describe la amplia variedad estética de los diversos actos congregados, en los que muchas veces son difusos los límites, no obstante unirlos un espíritu común de exploración y de amplias posibilidades sónicas (2016).

Como veremos en el desarrollo posterior de la investigación, al enfocarnos en los festivales organizados por Necio Records, comprobaremos este gran espectro de perspectivas estéticas unidas bajo elementos comunes de exploración y psicodelia, además, de ser consolidados por redes de cooperación para visibilizar la realidad de un fenómeno musical distanciado de los intereses del mercado.

En *Soñar con Máquinas: Una aproximación a la música electrónica en el Perú* (Alvarado, 2015) se describen varias de las condiciones que aún caracterizan a la escena experimental actual: precariedad de recursos, ausencia institucional y escasa formación. Estas condiciones parecen ser consustanciales a la relación entre creatividad musical y resistencia cultural, y que es ilustrada en el empleo de la tecnología por los artistas en los años 80: “laboratorios reducidos a 2 o 3 herramientas básicas por un lado y radicalización del ruido por el otro” (p.337, 2015).

Aún no se podría hablar de una escena de música (rock) experimental per sé, si bien el autor describe algunos primeros acercamientos entre lo experimental y lo tradicional/popular (como en el caso de músicos como Manongo Mujica y Douglas Tarnawiecki o las incursiones experimentales de músicos *subte*); y, por otra parte, el artículo, pese a estar más enfocado en la música electrónica, permite observar la permeabilidad característica de los actos creativos ligados a lo experimental, su carácter híbrido y de configuración permanente con otras escenas.

Un caso de estudio es lo que se propone en *Prácticas Sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires* (Juárez y Lamilla, 2018) en el que a partir de la gestión del agente, productor y melómano Claudio Koremblit, se desarrolló una escena de música experimental en la capital argentina. Su gran mérito, que tuvo como hito aquel ciclo, fue conectar la esfera disgregada de los proyectos creativos con la de los medios masivos y las instituciones.

Gracias a Koremblit, quien ha sido el gestor articulador de estas energías dispersas de la experimentación musical, se reivindicaron estéticas marginadas y desatendidas. Así, el puente

que construye entre los medios oficiales y las músicas marginales de vanguardia, puede verse también como la visibilización de un conjunto de prácticas artísticas que, a través de la profundización sobre la dimensión del sonido y sus posibilidades expresivas, le plantan cara a un pensamiento musical hegemónico (2018).

Otro caso de estudio lo ejemplifica el texto *¿Qué es un clúster? Geografías y prácticas de la escena de música experimental en Santiago, Chile* de Manuel Tironi Rodó (2010) sobre la escena de música experimental de la capital chilena. Como en esta ciudad, las dinámicas de *la escena limeña* van configurando constantemente el espacio: el de ejecución (conciertos) no calza con el de producción (ensayos, grabación) y los individuos se manejan en varios proyectos a la vez. Así mismo, la escena más bien se sintetiza en un “estar ahí” virtual, un punto donde se concentran o transitan las distintas variables musicales del sello, locales y translocales.

## **METODOLOGÍA**

La presente investigación se limitará geográficamente a la ciudad de Lima. Me centraré en un período que abarcará aproximadamente cinco años previos a la creación del sello hasta los inicios y desarrollo del mismo durante los últimos cinco años, por lo que el enfoque temporal será longitudinal. De manera general, las fuentes primarias a usarse en el análisis y la interpretación será la selección de algunos audios del catálogo del sello, vía *streaming* o en formato CD, por los cuales se contrastará las influencias estéticas y los puntos de encuentro -o divergencia- entre los diversos proyectos.

Como complemento a este tipo de análisis servirá la revisión de letras y material gráfico de soporte -portadas y *flyers*- para la interpretación de un discurso visual y simbólico que se ve reflejado en lo musical. Será útil, además, la asistencia a un cierto número de conciertos organizados por el sello como fuente de datos sobre las dinámicas de orden social e infraestructural de la escena.

Se trabajarán con las revisiones ya consignadas -o posibles- de los textos del estado de la cuestión, pero además, será significativa la compilación de entrevistas y reseñas previas acerca del sello para la extracción de datos, con el fin de usar ideas clave -o carencia de las mismas- en la elaboración de guías para las entrevistas y los análisis musicales.

Las entrevistas por supuesto, serán personalizadas en cada caso, los cuales podrán distinguirse en tres grupos: agentes relacionados directamente al sello (gestores y músicos), consumidores o fans y actores relativos al sello (otros gestores, ilustradores, bloggers, etc.). El objetivo es obtener una perspectiva profunda y recoger e interpretar elementos más allá de lo musical, siendo de aporte relevante a la propuesta de investigación y su justificación, a saber: estilos de vida, preferencias religiosas, políticas o inclinaciones filosóficas/estéticas, visión del mundo y contradicciones.

En este sentido, el diseño de la investigación estará delineado por un diseño mixto de investigación documental y de campo, con el fin de contrastar y elaborar una continua retroalimentación de lo observado y lo adquirido teórica y empíricamente. El carácter de su desarrollo, por supuesto, será esencialmente cualitativo y estará basado en los siguientes objetivos.

Un primer paso será identificar las influencias, características musicales, similitudes y contrastes, tipos de mezcla o edición e instrumentación entre las bandas del sello basándose en la escucha analítica de una selección de pistas vía *bandcamp*, desde la página de Necio Records. De la misma manera se realizará un proceso similar con las bandas referentes de los sub-géneros a los cuales se adscriben los proyectos de la selección.

Los aspectos del hecho sonoro analizados previamente, además de la compilación de entrevistas y notas de prensa previas, serán de importancia para las entrevistas personalizadas a los creadores del sello, con el fin de explicar las motivaciones, orígenes y perspectivas del mismo, así como también a los músicos de las bandas del catálogo, para conocer sus opiniones y

perspectivas dentro de la escena y su historial previo y posterior al contacto con el sello. Las entrevistas serán clasificadas en fichas.

Posteriormente, se identificará e interpretará los elementos discursivos del aspecto gráfico, basándonos en el análisis semiótico de las fuentes gráficas -gracias a una compilación de los mismos que sirven de soporte visual a la música que edita el sello como portadas de álbumes, flyers, banners de conciertos, proyecciones multimedia, etc.- y a las entrevistas realizadas a los diseñadores, músicos y productores del sello.

De manera paralela será esencial la concurrencia a conciertos, festivales o ferias de discos en los que esté relacionado el sello, con el fin de deducir o describir tipologías de los seguidores/consumidores de las bandas del catálogo y las propias dinámicas de la escena. Un aspecto relevante será identificar qué otras escenas o comunidades (musicales o no) concurren con la actividad de Necio Records y qué dinámicas sociales e identitarias se van generando en estos espacios por diversos grupos. Se realizarán apuntes, registro fotográfico, audiovisual y entrevistas grupales a los concurrentes.

Por último, se describirán y analizarán los espacios y locales -dónde performan, ensayan y graban las bandas- qué tipo de logística e infraestructura caracterizan sus actividades. Para ello se realizará una contabilización de datos de los lugares como los propios conciertos, festivales, salas de ensayo, estudios y casas culturales, nombres brindados por los propios actores.

## **MARCO TEÓRICO**

### **Teoría de las Escenas: Conceptualizaciones y aspectos concretos**

Con el fin de fundamentar los objetivos y los resultados de la investigación, he resaltado una serie de referencias conceptuales desde donde puedan partir las interpretaciones, diálogos y constataciones de los hechos por la matriz de investigación. Un punto neurálgico es el que

deviene del estudio de la teoría de las escenas tras la revisión del texto de Will Straw (2005) y el de Richard Peterson y Andy Bennett (2004)

En primer lugar, el término *escena* pasó de ser una referencia elusiva para el ámbito académico –pese a ser continuamente utilizado en el día a día de la cultura urbana – a una suerte de noción descrita como la capacidad de las ciudades de retener sus particularidades en una época marcada por el fluir de la cultura global y el apoyo de modelos de desarrollo cultural que amenazan con uniformizarlo todo (Straw, 2005).

Partiendo de esta noción, las escenas se plantean como un objeto de investigación que designan un conjunto de actividades sociales y culturales, en el que no son específicos los límites que la circundan (2005): grafican un territorio bajo nuevos aspectos, en los cuales la actividad no puede afirmarse en coordenadas específicas.

Es así que el concepto mismo de escena trasciende la noción inicial, en tanto que su observación detenida nos ofrece un excedente de información y un número de variables que superan una lectura superficial, donde múltiples significaciones concurren de manera dinámica. Y es esto último lo que se plantea a una investigación sobre el particular: reconocer aquellos aspectos elusivos y subyacentes, a la vez que se determina su rol productivo y funcional en la vida de la ciudad (2005).

En este sentido nos encontramos con que, por ejemplo, las escenas pueden servir como espacios de aprendizaje para los sujetos artísticos y para los individuos de la actividad concurrente en sus dinámicas, al proveerlos de herramientas y recursos exclusivos no otorgados por las instituciones académicas (2005).

Este aprendizaje se revela paralelamente en una constante nutrición y configuración de la escena por la producción y el consumo de los actos musicales (en este caso, refiriéndose específicamente a las escenas musicales), generando dinámicas de socialización estrechas y



sentidos de identidad colectiva, desembocando, en el mejor de los casos, en políticas culturales y económicas (bares, festivales, incentivos estatales y/o privados, etc.).

Straw también ejemplifica cómo, a partir de las transformaciones sociales y culturales de un lugar, han surgido escenas que sin aquellas condiciones no hubieran podido generarse de otro modo. Este puede ser el caso de las escenas más independientes, cercanas a la marginalidad, donde el exceso de población y los límites para acceder a estudios y empleos formales o estables derivan en excedentes que son aprovechados a través de la creación de escenas como procesamiento de energías al margen del *establishment*.

En el texto *Music Scenes* (Peterson y Benett, 2004) se parte de una definición de escena contrastándola con la industria musical, como los contextos donde grupos de productores, músicos y fans se distinguen de otros colectivos al compartir gustos musicales comunes, configurados por una interdependencia creativa, opuestos al carácter vertical de un pequeño grupo de individuos en pos de grandes audiencias de la gran industria (2004). Según estos autores, dos son los aspectos elementales que comparten las escenas:

- a) la concurrencia de varias identidades que puedan compartirse de escena a escena, donde, en este aspecto, el sentido de comunidad trasciende las tipologías determinadas, surgiendo intersecciones; y
- b) el aspecto *Do It Yourself* (DIY) donde pequeños colectivos, seguidores convertidos en emprendedores y labor voluntaria nutren la propia “industria” de la escena según sus propios parámetros, reflejándose, incluso, en la música producida (2004).

Debido a estas características mencionadas, Peterson y Benett (2004) describen tres tipos de escenas:

- 1) escenas locales**, donde encontramos coexistencia de escenas y paralelismos de las mismas con los cambios económicos y transformaciones socioculturales, que derivan en diferentes narrativas sobre lo local,

- 2) **escenas translocales**, donde se generan redes colectivas por su similitud de intereses y gustos entre escenas de lugares distantes, potenciadas por innovaciones estilísticas que solo encuentran pares más allá de sus límites geográficos; y
- 3) **escenas virtuales**, que, a diferencia de las anteriores, generan una colectividad alrededor del mundo gracias, exclusivamente, a la internet

### **Música Independiente: Hacia una desambiguación**

Llegado a este punto, es necesario poner la mirada sobre lo que se denomina *música independiente*. En el estudio de caso sobre las prácticas musicales independientes en Buenos Aires (Quiña, 2012) Guillermo Martín Quiña inicia su artículo describiendo la escena de música independiente como toda actividad cultural autogestionada de pequeña escala “diferenciada del mercado históricamente concentrado de las músicas, caracterizado por grandes recitales, publicidad privada, fines de lucro, empresas multinacionales y producción masiva de discos” (2012).

No obstante, ofrece una lectura mayor de *lo independiente* no solo basada en prácticas y sus actores sociales, sino en sus propios conflictos y tensiones en el marco de una totalidad social y los discursos ambiguos sobre lo hegemónico. En este sentido, plantea tres grandes tipos ideales que caracterizan la apreciación de lo independiente:

- 1) como pequeña industrial cultural con potencialidades hacia un desarrollo mayor en base a diversas estrategias, funcionando como proceso previo al éxito comercial;
- 2) como un ejercicio creativo musicalmente autónomo, autosuficiente e indiferente a los parámetros de la forma mercancía; y
- 3) como la particularidad de trabajar careciendo de grandes capitales, en condiciones más bien precarias y bajo un espíritu artesanal, amical y colectivo, de amor al arte y sin fines de lucro (Quiña, 2012).

## Sobre el concepto de *red* como eje dinámico en las escenas

Con el fin de conocer los mecanismos y las formas en cómo operan interna y externamente las escenas, podemos citar una sólida descripción al concepto de red:

“Pertener a una red significa trabajar con otros, formando parte de un proceso donde se intercambia información, se generan nuevos conocimientos, se potencian las experiencias, se intercambian recursos, se hacen prácticas integradas y se construyen modelos replicables para otros proyectos” (citado en Juárez y Lamilla, 2018)

Esta cita interpreta la labor de los agentes de las escenas más independientes en cuanto a la visión de sus objetivos, al reivindicar estéticas marginales y desatendidas. Asimismo implica la articulación de un número variado de profesionales, músicos y artistas antes dispersos que concretan, gracias a la acción transformadora de las redes, la potencialidad de los proyectos creativos y alternativos desarticulados previamente.

No obstante, también podemos recurrir al concepto de *gel* en contraste al de red (Rodó, 2010), al denotar, el primero, una menor rigidez y reflejar la constante permeabilidad y configuración de un espacio que no es definido por la territorialidad y que da cuenta de agentes o elementos dentro de una escena, que se acoplan y desacoplan sin perder unidad y consistencia (como se citó en Rodó, 2010)

### ***Psych*: un término problemático**

Desde un terreno propiamente más musical o estético, se hace necesario el planteamiento del presente concepto, muy asociado a la escena. *Psych*<sup>3</sup> es actualmente un término de uso muy extendido -dentro de las dinámicas globalizadas de la psicodelia actual - para etiquetar una amplísima y disímil gama de propuestas musicales psicodélicas (o presuntamente psicodélicas)<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Abreviación derivada de *psychedelic*.

<sup>4</sup> Bajo un sentido utilitario y de síntesis, *psych* ha ido reemplazando al usual término de “psychedelic rock” o “psychedelic music” debido a la gran cantidad de subgéneros y perspectivas ligados a

que, no obstante, para el crítico John Doran (2014) representa una ambigüedad que debe ser discutida en base a qué es genuinamente hacer música psicodélica en nuestros días.

Para Doran, el término *psych* representaría más bien la epigonía de un gran número de propuestas musicales que remodelan ciertos elementos musicales de bandas paradigmáticas de la psicodelia clásica o tradicional –véanse los grandes nombres de las décadas 60 y 70- pero que no necesariamente son psicodélicas en cuanto a la potencia de sus efectos en el oyente actual.

En resonancia con lo dicho por Simon Reynolds en que “no se puede repetir el modo dionisiaco de una música anterior en el presente y esperar que tenga el mismo poder o significado” (Reynolds, 2017), Doran afirma que la psicodelia que ha sido paulatinamente absorbida por el *mainstream* de la industria musical pierde, inevitablemente, sus propios efectos psicodélicos<sup>5</sup>. Y por ello señala críticamente hacia aquella consustancialidad dependiente del uso de sustancias –u otros artefactos externos- con la música (etiquetada como) *psych*, para compensar su insuficiencia psicodélica en lo sonoro.

Lo dicho por John Doran abre una necesaria interrogante sobre lo *psych* en la actual catalogación de bandas contemporáneas de psicodelia y pondera más bien la esencia psicodélica como un fenómeno exclusivamente justificado por el hecho sonoro -trascendiendo etiquetas y estereotipos- donde la predisposición del oyente sea recompensada por un espacio musical verdaderamente exploratorio y creativo.

---

sonoridades psicodélicas en el siglo XXI: desde el propio rock, pasando por la música electrónica, hasta el free jazz o el *folk*.

<sup>5</sup> Un ejemplo posible es cómo la gran novedad y disrupción que significó *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band* (The Beatles, 1967) hoy suele tomarse como un álbum pop de fácil escucha.

## El ruido y lo experimental como discurso estético y político

Un punto imprescindible para comprender las exploraciones sonoras de los proyectos musicales de la escena es el que aborda la concepción cultural y estética del ruido<sup>6</sup>. Un primer acercamiento nos lleva a reflexionar sobre cómo el ruido puede tener un uso político, de instrumentación del poder (Attali, 2004); y a su vez, ser subversivo: está tanto en la racionalización de las estéticas y es también un refugio de los residuos de irracionalidad.

Según Attali (2004) la organización de sonidos es una herramienta para la creación y consolidación de una comunidad, pero también para la manipulación y el control por parte de estados totalitarios o de democracias que jerarquizan el libre mercado, invisibilizando, con políticas económicas, el grito autónomo del ruido subversivo: un ruido organizado que cuestiona el monólogo del poder de la música de entretenimiento a gran escala.

Básicamente, desde una perspectiva más elemental, el ruido es considerado para la cultura occidental como una señal indeseable en un contexto particular, disruptivo e impertinente dentro de un sistema de señales adecuadas. Sin embargo, la perspectiva estética del ruido como un hecho deliberado y creativo sentó un nuevo e irreversible paradigma para la música en los albores del siglo XX hasta nuestros días: desde el futurismo maquinista de Luigi Russolo, pasando por el modernismo musical de Edgar Varése y John Cage, hasta llegar a las bandas de post-punk industrial más extremas, como trinchera de resistencia cultural a la cultura *mainstream* del pop (Russo y Warner, 2004).

Por otro lado, Simon Reynolds desmitifica en *Noise* (2004) aquella imagen subversiva del ruido. En primer lugar, es interesante realizar la conjugación de conceptos entre el *ruido* y el *horror*, al interpretar el extremismo al cual, hacia los años 90, llegaron muchos actos del *ruidismo*. Como

---

<sup>6</sup> Existe una desambiguación en cuanto al término ruido: etimológicamente, por un lado, como toda señal indeseada; y, en otro, como género musical o uso estético. En este segundo caso, sería más correcto el uso del inglés *noise* o *ruidismo* en castellano.

extremo de la manipulación del estado de conciencia de la psicodelia, el autor los denomina como “los poderes psicodélicos del horror”. (Reynolds, 2018)

Su reflexión sobre el ruido lo lleva a afirmar como una “fascinación, la antítesis de significado” (Reynolds, 2004), una conmoción violenta en la cual solo podemos responder con el grito ante la ausencia total de sentido. Entonces propone algunas directrices en pos de una renovación menos deshumanizada del ruido: el influjo de las ideas collage del *hip-hop*, el uso de capas propuestas por otros instrumentos electrónicos, las amplias posibilidades de la voz, los estados alterados que propone la *neo-psicodelia*, en donde el *yo* no sea anulado por la violencia del ruido sino absorbido por una gran dimensión espacial.

Sin embargo, en estos últimos puntos surge una problemática final sobre la resistencia cultural de los proyectos de música experimental y psicodélica: esta extraña forma de afirmación de la libertad, de olvido de uno mismo, esta ambigua voluntad contestataria donde se intercambian la autonomía creativa con el subyugo del radicalismo o el descontrol; la contemplación e innovación sobre el fenómeno sonoro por sobre las estructuras convencionales -patrones presuntamente estandarizantes del *establishment*- con el trance producido por los estados alterados de conciencia, donde las sustancias psicoactivas y un guiño al ocultismo tienen inequívoca presencia<sup>7</sup>.

Sean cualesquiera el número de ambivalencias conviviendo en las dinámicas y los significantes de la escena, estaríamos ante un síntoma de escape o rechazo de los parámetros de la civilización moderna contemporánea, que podría extenderse hacia un trabajo de mayores dimensiones pero que trataremos abordar e indagar sucintamente hacia el final de esta investigación.

---

<sup>7</sup> Véase el punto anterior sobre el término *psych* para encontrar resonancias sobre esta problemática.

## CAPÍTULO I: ANTECEDENTES DE LA ESCENA

En este primero capítulo nos dedicaremos a explorar los antecedentes más directos de la escena que nos compete, es decir, actos musicales enraizados en las variantes psicodélicas y experimentales de la música independiente de Lima. Estas variantes, como lo hemos referido en la introducción de esta investigación, son las que de manera específica Necio Records ha abordado y configurado a través de sus actividades en los cinco años que lleva creado.

Estos antecedentes serán vistos desde dos apartados distintos. El primero explicará desde una perspectiva cronológica, no sin cierta flexibilidad, sobre la sucesión de los hechos, proyectos musicales, agentes articuladores, circuitos o eventos que hayan significado un aporte al devenir de la escena hasta nuestros días.

En primer lugar describiremos los proyectos que, enmarcados en la movida subterránea<sup>8</sup> y el período de la década de 1980, destacaron por la independencia y diferenciación de sus propuestas dentro y fuera del rock subterráneo. Sucesivamente, como segundo punto, haremos una revisión del colectivo Crisálida Sónica, de mediados de la década de 1990, como un primer antecedente -aunque breve- de una articulación de proyectos con fines artísticos comunes.

Un tercer punto lo dedicaremos al apogeo de los sellos independientes que surgieron hacia la mitad de la década del 2000, enfocándonos en aquellos emprendimientos pioneros en la psicodelia, la experimentación y afines. Discutiremos sobre la importancia de estos sellos en la visibilización y fomento del eclecticismo musical que bullía en los márgenes de la industria musical peruana.

En este contexto, nos detendremos especialmente en el sello Buh Records y en su director Luis Alvarado, como agente articulador decisivo y directo en el desarrollo de la escena de músicas experimentales de Lima. Finalmente cerrando este primer apartado, interpretaremos la

---

<sup>8</sup> En el Perú, fue una etapa contra-cultural y musical caracterizada principalmente por la estética punk y el contexto de la crisis política y subversiva de la década de 1980.

relevancia de otros agentes relacionados a la escena, como instituciones, blogs y espacios, fecundadores también de sus dinámicas.

El segundo apartado examinará la actividad, situación y formas de interacción de los proyectos musicales antes de su contacto con Necio Records. Asimismo, describiremos los paralelismos existentes con las dinámicas y agentes de la escena desarrolladas en el apartado anterior y que tuvieron una influencia directa o indirecta con el acontecer específico de los proyectos investigados.

Para este efecto, he investigado tres proyectos que actualmente han editado por lo menos un álbum bajo el sello y que, de manera diferenciada, el tipo de relación y contacto con aquél se ha dado en distintos tiempos. Sumado a esto, la elección de estos tres proyectos se fundamenta en el interesante contraste que existe entre sus propuestas musicales, propuestas que, no obstante, se encuentran unidas por una perspectiva particular de la psicodelia y la experimentación.

El primer proyecto se enfocará en The Terrorist Collective (TTC), banda liderada por Israel Tenor. Describiremos su camino artístico desde la germinación del proyecto en Italia y su posterior relación con la escena local como miembro del ensamble Rapa Nui, pasando por ser cofundador de Necio Records, y las diferentes reelaboraciones estéticas de TTC: desde el punk-jazz, transitando por el drone-experimental<sup>9</sup>, hacia una presente etapa que referencia al *noise*, el *math-rock*<sup>10</sup> y la música progresiva.

En segunda instancia, nos abocaremos a la banda El Jefazo. El trío de bajo, batería y guitarra es quizás una de los proyectos más representativos y reconocidos del sello y de la escena, con una

---

<sup>9</sup> Estilo de música minimalista en el que casi no hay variación armónica y más bien un prolongado sostenimiento de notas largas y repetidas en el tiempo.

<sup>10</sup> Subgénero del rock progresivo, nacido a finales de los 80 en Japón y Estados Unidos. Se caracteriza por la complejidad de sus métricas rítmicas y estructuras no convencionales.



propuesta orientada al *stoner rock*<sup>11</sup> de claros matices psicodélicos. La banda ha generado una aceptación notoria en el circuito y ha sido reseñada internacionalmente. Para esta sección nos hemos basado en una entrevista realizada al músico Carlos French, quien ya ha transitado en la escena con proyectos de índole experimental.

Finalmente, veremos el caso de la banda de música experimental Artaud. El proyecto nacido en Trujillo está basado en la improvisación libre y es liderado por el ilustrador y guitarrista Erick Baltodano. Artaud ha significado una reivindicación de la variante experimental de los primeros tiempos del sello. Comprobaremos, gracias a la entrevista que nos concediera Baltodano, la influencia que han tenido varios de los agentes descritos del primer apartado como estímulo para visiones musicales como las que propone Artaud.

Aunados por la psicodelia y el eclecticismo de la experimentación, estos proyectos reflejan tres momentos distintos de la actividad de Necio Records en sus cinco años de actividad. El análisis de los datos brindados por los entrevistados también nos servirá de indagación sobre los discursos y reflexiones musicales o extramusicales que relacionan a las bandas, el sello y la escena a un nivel macro. Esta exploración será trabajada en capítulos subsiguientes.

### **1.1. Proyectos Precedentes que Influyeron en la Escena**

Antes de aproximarnos a los antecedentes más específicos de la escena de la cual nos estamos ocupando, me parece relevante recurrir primero al texto de Camilo Riveros (2009) sobre las escenas alternativas en Lima. En este texto, el autor esboza una historia de *la escena* -término empleado como universal para referirse a toda la movida musical limeña- desde los años 80 hacia finales de la primera década del 2000, y que nos permitirá también tener un mayor contexto teórico sobre las continuidades -o discontinuidades- en las cuales la escena psicodélica y experimental no ha sido la excepción.

---

<sup>11</sup> Dentro de los sub-géneros de rock pesado, aquél que se distingue por el encuentro entre las sonoridades del heavy metal y el rock psicodélico o ácido.

Riveros describe las particularidades de *la escena* en Lima, en la que la desigualdad imperante de los últimos treinta años, aunada a las crisis políticas, provocaron que individuos de estrato social diverso diseñaran sus propias estrategias de creación artística y promovieran colectividades en función a procesos múltiples de organización y exposición simultáneas de escenas, en un medio más bien indiferente al arte como es el Perú (2009). De este modo, la heterogeneidad de actos que configuran *la escena* en Lima se erigió como una forma de resistencia cultural y postura crítica a los parámetros oficiales de la sociedad limeña.

De esta manera, estaríamos actualmente en una etapa de fragmentación y diversificación - superados ya el rock subterráneo de los años 80 y la masificación de lo *alternativo* de la década siguiente- empezado a mediados de la primera década del 2000. Ya hemos expresado más arriba que en esta etapa conviven tres grupos de escenas: una oficial de bandas consolidadas, otra a medio camino entre lo independiente y la masificación y una más compleja por la amplia diversidad de escenas alternativas que dialogan localmente con lo global, caracterizadas por una permanente configuración, relativa marginalidad y autogestión.

Para poder trazar una aproximación cronológica de la escena actual de músicas experimentales en Lima será necesario remontarnos hacia finales de los años ochenta y principios de los noventa, en el convulso contexto del rock subterráneo. En este período de años se destaca un pequeño número de propuestas diferenciadas por su sonoridad, las cuales revelan los primeros esfuerzos por hacer una música que se desprendiera de las formas musicales y discursos políticos preponderantes de la movida subterránea<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Me parece relevante mencionar aquí la razón por la que no estoy considerando los proyectos de música experimental que emprendieron casi simultáneamente por aquellos años, artistas como Manongo Mujica, Douglas Tarnawiecki, Miguel Flores, Arturo Ruiz del Pozo, Luis David Aguilar y Omar Aramayo. Si bien podrían considerarse parte importante de una historia de la música experimental en el Perú, como un novedoso encuentro entre la música académica de vanguardia y las músicas tradicionales, su impronta tiene nula o poca relación con la escena en la que nos estamos abocando, limitándose a escondidas grabaciones en estudio. Actualmente, el sello Buh Records ha recuperado esta creativa etapa musical con una edición pertinente de 4 discos bajo la serie "Sonidos Esenciales".

Este período primigenio -al que podemos referirnos como *protoescena*- se va revelando en las postrimerías y rezagos de aquella movida, dentro y fuera de la misma, en donde se pueden rastrear una serie de actos en los cuales podemos destacar dos vertientes (Alvarado, 2006). Por un lado, una que bebe de los sonidos industriales, el *techno* y la electrónica (Feudales, Paisaje Electrónico, Disidentes, T de Cobre) o del *new wave* y el *post punk* más sombrío y etéreo (Salón Dadá/Col Corazón) y, por otro lado, proyectos que optaban por el *grindnoise*, *noisecore*<sup>13</sup> o el ruidismo extremo (Atrofia Cerebral, Audición Irritable, Distorsión Equilibrada).

En este sentido podemos interpretar ya las primeras muestras de autonomía creativa y libertad artística de un cierto número de proyectos limeños que no comulgan totalmente con los postulados subterráneos y menos aún con la uniformización del pop y el rock de la época. Ya a inicios de la década de 1990, podemos encontrar el trabajo pionero de influencias *shoegaze* del dúo Silvania, que posteriormente radicaría en España, y de la banda de *space rock* Hipnoascención.

Esta última tiene hoy un significado importante para los conocedores de la escena, al ser uno de los proyectos asociados al rock más vanguardistas de aquellos primeros años. Hipnoascención estaría vinculado luego al disuelto colectivo Crisálida Sónica (1995) del cual surgieron varios nombres reconocibles en la escena actual y que describiremos a continuación. Como movimiento, Crisálida Sónica es quizás el primer antecedente de una colectividad articulada bajo propósitos artísticos y musicales comunes: una búsqueda creativa autónoma y disidente de las

---

<sup>13</sup> Estilos musicales derivados del hardcore/punk caracterizados por gritos y letras inaudibles preferentemente sobre temas políticos, sociales u obscenos. Las grabaciones son de poquísima duración y están dominados por una estética agresiva, rápida, extremadamente disonante y experimentalmente ruidista.

formas imperantes, canalizada por las sonoridades británicas del *shoegaze*<sup>14</sup>, el post-rock, la *neopsicodelia*, el *ambient*, la electrónica, el *space rock* y el *krautrock* alemán<sup>15</sup>.

Analizando el desarrollo y la significancia de este colectivo en su contexto, González Agreda (2010) -quien fuera uno de sus miembros- nos refiere que la música experimental como escena, se va construyendo a mediados de la década de 1990 gracias al “abaratamiento y democratización del acceso a las tecnologías del sonido como al mayor acceso de información acerca de estas músicas que son prácticamente ignoradas por la prensa oficial” (p.2, 2010).

Dentro del escenario de la dictadura de Alberto Fujimori y las políticas neoliberales, el autor resalta la necesidad creativa de los músicos -o *no músicos*<sup>16</sup>- frente a las urgencias económicas y de accesibilidad en la compensación mediante reciclaje, la manipulación y creación de objetos sonoros; prácticas que se extienden a la misma composición o estética musical. Una situación que refleja la compleja realidad peruana de aquellos tiempos, y que es palpable también en las formas de interacción a las que recurrían estos músicos donde, a falta de recursos, acogida -y la aún lejana expansión de la internet- los volantes, afiches y fanzines<sup>17</sup> sirvieron como mecanismos de publicidad.

Esta idiosincrasia, no obstante, se ve confrontada con un medio musical alternativo de mayor notoriedad que apostaba más por el formato canción de géneros como el *hardcore punk*, el *dark wave* o el *grunge*, por no mencionar la hegemonía de géneros de influencia folklórica urbana y ritmos afrocaribeños (Gonzales, 2018). Es así que aquellos jóvenes, motivados por un ímpetu mayor por la exploración sonora, se encontraron con un medio indiferente, totalmente ubicados

---

<sup>14</sup> O *shoegazing*. Es un estilo de rock/pop alternativo nacido a finales de la década de 1980 en el Reino Unido. Se caracteriza por un amplio uso de efectos de pedal y retroalimentación en las guitarras que envuelven el espacio acústico, regidos por una atmósfera melódica, espacial y melancólica. El término hace referencia a la mirada casi permanente de los músicos hacia los pedales y su poco contacto visual con el público.

<sup>15</sup> Término con el que se designó a una serie de grupos en la Alemania de post-guerra, caracterizados por la psicodelia, la experimentación y la electrónica.

<sup>16</sup> Término acuñado por el músico inglés Brian Eno para designar a artistas que componen en base a máquinas y software, más no mediante la ejecución de instrumentos convencionales.

<sup>17</sup> Publicaciones periódicas hechas con bajo presupuesto sobre temática cultural alternativa.

en los márgenes del acontecer musical oficial. Una imagen recurrente que grafica la marginalidad e inestabilidad de los años del colectivo fue la de un público asistente muy reducido, casi limitado a las amistades y otra, la fugacidad de los múltiples proyectos que se desarrollaban.

Sin embargo la efímera vida del colectivo sirvió como preludio a los posteriores proyectos creativos de sus miembros, los cuales han desarrollado una importante carrera musical y una impronta innegable en la escena actual (Pereyra, 2009). En un conocido compilado, lanzado en formato de cassette -y que hoy se puede ubicar en diversas plataformas digitales- titulado *Compilado I* (1997), se ofrece, distribuido en 16 pistas, un panorama de lo que fue Crisálida Sónica a través de cuatro de sus proyectos asociados: Espira, Catervas, Fractal/Avalonia e Hipnoascención

Transitando en un inicio bajo similares perspectivas musicales y discursivas, las corrientes estéticas de sus miembros se fueron bifurcando por un lado hacia los senderos del rock y otro más bien hacia la experimentación sonora. De esta manera, de la disolución de Espira, nacerían, entre otros proyectos, Qóndor (hoy Culto al Qóndor), La Ira de Dios o Serpentina Satélite, nombres actualmente reconocidos dentro de lo que se suele llamar *space rock* y psicodelia.

Estas bandas derivadas han estado involucradas no hace mucho con Necio Records respecto a ediciones y conciertos, de la misma forma que Hipnoascención, quienes prontamente lanzarían a través del mismo sello un álbum en formato de vinilo. Catervas, en un inicio representantes de una vertiente de post-rock y *noise*, ahora es una reconocida banda local de *indie* y *dream pop*<sup>18</sup>, que no olvida sus raíces *shoegaze*. Catervas es también una banda que ha publicado bajo el sello independiente Cuaderno Roto, el cual conformó una asociación durante un breve período con Necio Records.

---

<sup>18</sup> Subgénero relacionado al *shoegaze* y el *new wave*, de mayor accesibilidad lírica y una estética más suave, envolvente y menos distorsionada.

Mientras que por el lado de la experimentación sonora y el *ambient*, son numerosos los proyectos que Wilder Gonzáles Agreda (Fractal, Avalonia) y Christian Galarreta (Diosmehaviolado, Evamuss) han emprendido tanto en conjunto como individualmente. El primero publica su música bajo la dirección de su sello SuperSpace Records y el segundo promueve proyectos de arte sonoro y música experimental a través de Aloardí Records. Estos sellos más bien orientados a la música electrónica, no dejan de referenciar musicalmente sus raíces en Crisálida Sónica. Los dos, en alguna oportunidad han participado de conciertos organizados por Necio Records.

Como podemos observar, las huellas que imprimió el Colectivo desde su incursión en la escena independiente aún pueden vislumbrarse, no desde un aspecto mediático sino más bien por los caminos que fue abriendo para futuros proyectos más consolidados. Sin lugar a dudas, la estela de cariz psicodélico, espacial y experimental que imprimió a la escena fecundó una línea, hoy quizás no reivindicada totalmente, por la cual transitaron bajo nuevas condiciones los actos sucesivos de los siguientes años. Mención aparte merecen destacarse algunos nombres paralelos a la actividad del colectivo ya mencionado. Resplandor, banda orientada a la escuela *shoegaze*, que siguió el camino de los subterráneos Salón Dadá, Col Corazón y los experimentados Sylvania. Wilmer Ruiz, quien fuera integrante del dúo Fractal, formaría parte de Resplandor, proyecto que no ha dejado de cosechar éxitos afuera y presentarse con nombres de la talla de Slowdive<sup>19</sup>, una de las bandas emblema del *shoegaze* británico.

Hacia el año 1995, una banda dotada de un eclecticismo sin precedentes en el rock peruano, lanza su álbum debut: El Aire, con un psicodélico post-punk desde la órbita del rock alternativo se ha convertido en la actualidad en una banda de culto que, gracias a esa diversidad de influencias, ha compartido, por un lado, escenarios con bandas populares como Mar de Copas<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Junto a My Bloody Valentine, una de las bandas más representativas del shoegaze y el dream pop.

<sup>20</sup> Mar de Copas es una de las bandas más escuchadas del rock peruano, asociada a un panorama comercial y de sonoridades accesibles.

y, por otro, ser parte en el 2018 del cartel de bandas en vivo del quinto aniversario de Necio Records.

Insumisión, fue un proyecto de *techno* y *hardcore* industrial que debutó también en 1995. Liderado por el fenecido Leo Bacteria, el proyecto transitó por el *noise* más extremo y los *beats* de la electrónica con producciones como *Adefesio* (1999) y *Perú Pueblo Imbécil* (2003), exacerbados por un discurso decadente y descarnadamente crítico con la sociedad.

Conversando con Camilo Uriarte -guitarrista de varios proyectos de la escena y actualmente productor musical- sobre los primeros años de la década del 2000, indagamos que la escena se encuentra aún en una etapa muy dispersa, con actos muy aislados que parecieran no conectarse por ningún lado y sin agentes reconocibles que las articulen (Uriarte, C., comunicación personal, 9 de setiembre del 2019). Es así que empiezan a surgir los primeros sellos independientes con el fin de editar y visibilizar las propuestas que estuviesen al margen de la escena oficial de la música alternativa de Lima.

Recordemos que según Camilo Riveros (2009), estamos en estos años en una etapa de masificación de lo alternativo -ya superada la movida subterránea- en un país más abierto a los procesos globales de la cultura y la economía, con la recuperación de la democracia y en el apogeo del uso masivo del internet. De esta manera, los primeros esfuerzos que surgieron en la década del 2000, significaron una consecuencia de los procesos socioeconómicos que se estaban viviendo en el país y de los cambios generacionales y culturales de los músicos. Esta masificación y diversificación de las estéticas musicales encontró en los primeros sellos independientes, los canales para divulgar un cúmulo de nuevas propuestas que ya navegaban relativamente anónimas en el internet o se dejaban ver en algunas presentaciones de corte muy *underground*.

Cuaderno Roto es un sello que nace en primer lugar como productora de conciertos en el año 2003, para luego editar y publicar física y virtualmente en el 2005. Además de ser actualmente el sello de la ya mencionada banda Catervas, su catálogo posee un amplio registro de tendencias

que van desde el *noise*, el hardcore, el punk hasta lo experimental, la psicodelia y el rock progresivo, entre otros. Como parece ser una característica común de varios sellos independientes, Cuaderno Roto nace con la motivación inicial de publicar los propios trabajos musicales de sus fundadores, Alejandro Lamas y Camilo Uriarte.

De una etapa inicial orientada al garaje rock, punk y el hardcore, la música editada por el sello encontró luego intersecciones con la escena psicodélica y experimental, principalmente por la orientación estética de Uriarte\*\*. Dos de las bandas de este último -La Molicie y Macondo- han tenido cierta actividad en la escena y una posterior relación directa entre su sello con Necio Records, al coeditar dos álbumes: *¿Me Percibes, Animal?* (2015) de El Cerebro de Gregor Samsa y *Cholo Visceral II* (2016) de Cholo Visceral.

Posiblemente uno de los puntos más altos y aportes del sello para los antecedentes de la escena fue el concierto titulado “El Frenético Sonido del Alpinchismo” (2008) en el local Salón Imperial del Centro de Lima. Un concierto que tuvo las características de un festival musical de corte *underground* por el extenso cartel de proyectos presentados: El Aire, Fiorella 16, Santa Cachucha, Ojos Sin Rostro, La Resistance, Cerebro de Marcos, \_Bas, Serpentina Satélite, El Hombre Misterioso, Apolo, Cristo Demoledor, Macondo, Disonancia y Mi Amado Hombre.



EL  
**FRENÉTICO**  
**SONIDO**  
 DEL  
**ALPINCHISMO**  
 FESTIVAL CUADERNO ROTO

HORA: 6PM  
 (HORA EXACTA)

**ENTRADA LIBRE**

**FECHA: VIERNES 23 DE ENERO**

<b>EL AIRE</b>	<b>SERPENTINA SATELITE</b>	
<b>FIGURELLA 16</b>	<b>EL HOMBRE MISTERIOSO</b>	
<b>SANTA CACHUCHA</b>	<b>APOLO</b>	
<b>OJOS SIN ROSTRO</b>	<b>CRISTO DEMOLEADOR</b>	<b>CHELA: 5 SOLES</b>
<b>LA RÉSISTANCE</b>	<b>MACONDO</b>	
<b>CEREBRO DE MARCUS</b>	<b>DISONANCIA</b>	

Flyer del concierto (2008)

Otro sello que nace en el año 2003 fue SuperSpace Records, dirigido por Wilder Gonzales Agreda, con el fin de lanzar material de Avalonia, uno de sus proyectos personales desde los tiempos de Crisálida Sónica. Tras la disolución del colectivo, el sello se ha convertido en uno de los mayores promotores de los proyectos que continuaron después de Crisálida, no sólo como editor de discos orientados al *ambient*, la electrónica, el *shoegaze* y el post-rock sino también bajo la forma de un blog: *Perú Avantgarde* es una bitácora virtual constantemente alimentada por su autor, en la cual se intercalan publicaciones que giran desde crónicas de la escena, crítica musical hasta entrevistas y reflexiones.

Entre las ediciones de SuperSpace Records -además de los numerosos proyectos de Gonzales- podemos encontrar a los ya conocidos Hipnoascención, Christian Galarreta, Leche Plus (banda de la década del 2000 que bebió directamente de los sonidos del colectivo) o el novel músico ayacuchano Brageiki y una serie de compilaciones -entre ellas el esencial *Compilado I* de Crisálida Sónica- en las cuales participan también músicos de otros países de Latinoamérica.

Si bien en el catálogo y en el blog podemos hallar referencia de algunos actos en vivo, principalmente en los distritos de Los Olivos e Independencia -de hecho, una de las particularidades de este sello y la actividad de sus artistas son las de pertenecer a una pequeña pero activa escena en el cono norte de Lima- no estaríamos ante una articulación *per sé* del sello como gestor en tanto a la organización periódica de conciertos.

El 2004 fue un año bastante significativo para los inicios de la escena al coincidir en su nacimiento tres sellos relevantes que contextualizan lo que sería la música independiente del medio. En este año, Giancarlo Samamé funda el sello Dorog Records con el fin de publicar las distintas ideas musicales que tenía en mente -relacionadas a la psicodelia, la electrónica y el post-rock- a través de la invención de varios grupos.

Este proyecto de ficción, como lo fue en su inicio, fue convirtiéndose en una empresa real. Así lo relata en una entrevista: “comencé a investigar, pedir música —no había Facebook, no había redes sociales, todo era por correo—. En esa época estaba la onda de la *netlabel*<sup>21</sup>, sellos discográficos que ponían música libre para descargar, regalaban su producción musical amparados por las *creative commons*. Ahora eso suena normal, pero en esa época era algo muy innovador” (citado en Fernández, 2019).

De esta manera, la música empezaba a *viralizarse* y los nombres de los proyectos a hacerse conocidos. Gracias a este proceso, Dorog Records no tardó en realizar sus propios conciertos de manera continua, lo cual a su vez le granjeó un nombre de interés para la incursión de nuevas propuestas. Si bien, la orientación mayor del sello podría sintetizarse actualmente en el *indie* electrónico, no pueden pasar desapercibidos los siguientes nombres de su catálogo: Wilder González Agreda, Christian Galarreta, Pastizal y Transparente (proyectos relacionados a Crisálida Sónica) e Hipnoascención.

---

<sup>21</sup> Sellos online o sellos discográficos que distribuyen música en formatos digitales por internet.

Con una breve existencia, Internerds Recors (sic) tuvo un papel seminal respecto a la escena independiente. La *netlabel* se funda también en el año 2004 por el diseñador y músico Iván Esquivel con el objetivo de dar a conocer un cierto número de proyectos disímiles orientados al *indie*, el pop electrónico, el post-rock, el *noise* y la psicodelia, en un rango de calidad que iba desde grabaciones en estudio, temas en vivo y demos de estética *lo-fi*<sup>22</sup>.

A través de los intereses y actividades personales de Esquivel -quien se dedicaba a colgar audios en formato mp3 en su página web, recolectar información, relacionándose con músicos a través de correos electrónicos y la asistencia de conciertos- el sello publica el compilado *Mixtape!* (octubre, 2004) para luego organizar, gracias a esta exposición, sus propios conciertos.

Dicho compilado, distribuido en un paquete de tres discos, se erigió como uno de los primeros momentos de visibilidad de la escena *indie* en Lima, en los cuales, más allá de novedosas propuestas de pop y electrónica, podemos encontrar actos experimentales y psicodélicos como Qóndor, Liquidarlo Celuloide, The Elecric Butterflies, Leche Plus, Serpentina Satélite, Christian Galarreta y Paruro.

No obstante, meses antes de la salida de *Mixtape!*, hizo su aparición el compilado *Vamos a ser felices* (junio, 2004), el cual significó el lanzamiento también del hoy reconocido sello Buh Records. El compilado, que salió a la venta como anexo por la compra de la revista *Autobús*, inspiró ciertamente a Esquivel a lanzar el suyo posteriormente. Efectivamente, la muestra sonora que se agrupa en el mismo cuenta con un rango de propuestas que van desde el pop más extraño y *lo-fi*, el indie rock, pasando por la psicodelia, el *noise* y la música experimental.

Según Luis Alvarado -director de Buh Records y de la extinta revista- aquel compilado representa la visión ecléctica del sello, fundamentalmente interesada en propuestas arriesgadas y

---

<sup>22</sup> Es extendido el uso de la estética *lo-fi* en la música *underground*. Esto es: grabaciones de baja fidelidad, con el fin de lograr un sonido más "auténtico" y menos producido. En los años que mencionamos, debido a la etapa embrionaria y autogestionada de los proyectos, la estética *lo-fi*, más que una decisión deliberada, era un resultado condicionado por la falta de recursos de toda índole.

desafiantes para el oyente<sup>23</sup>, lo cual se puede colegir en la vasta serie de ediciones que al día de hoy se encuentran en su catálogo<sup>24</sup>. Es importante detenernos en Buh Records, porque si bien el eclecticismo es una de las visiones de Alvarado, no es difícil no asociar al sello con la escena experimental que ha ayudado a fomentar y configurar en Lima. La música experimental como esencia creativa y propositiva atraviesa las actividades de Buh Records durante sus quince años de existencia y se ha convertido en un satélite reconocible para la música experimental de Latinoamérica.

En los inicios del sello, Luis Alvarado dirigía la revista/fanzine *Autobús* dedicándose a difundir música alternativa e independiente del Perú y el mundo. A su vez, esta publicación tuvo una correlación virtual, un blog bajo el mismo nombre en el cual Alvarado publicaba regularmente: notas de prensa, comentarios sobre la escena, difusión de conciertos y reflexiones. En una era de internet, aún sin el desarrollo de las redes sociales, la comunidad virtual de la escena se articulaba mediante los blogs, los foros de internet y *archive.org* o *myspace* como los *streaming* más difundidos.

Pero la mayor repercusión de Buh Records se dio a partir de las primeras ferias de sellos independientes curadas por Alvarado. Lima entonces ya empezaba a vivir una efervescencia en variedad de productores discográficos independientes y *netlabels* alrededor del año 2010. Gracias a su relación con la Fundación Telefónica, su trabajo se torna más institucional, asume un papel como curador y gestor de estas ferias y de otras actividades relacionadas a la escena como conciertos, conferencias, entre otros. Aquél significó un punto de inflexión en la escena independiente al poder articular una gran cantidad de sellos en un solo marco de actividades, en las que, además, se presentaban diversas agrupaciones con propuestas novedosas que giraban en torno al *indie* y lo experimental.

---

<sup>23</sup> De hecho, el característico y onomatopéyico *buh* fantasmal alude a una música que asuste o perturbe.

<sup>24</sup> Para más información visitar: <https://buhrecords.bandcamp.com/>

Esta conjunción de responsabilidades y emprendimientos facilitó una retroalimentación entre las actividades de Alvarado como gestor escénico y su sello, en pos de su visibilización como marca. Los Buh Fest, recitales organizados por Alvarado, se convirtieron en focos recurrentes para las propuestas de música local de vanguardia, y se puede decir que son los referentes más directos para la escena -en tanto ser así mismo articulador de una comunidad- en la que actualmente se inscribe y configura Necio Records, además de ser citado por los involucrados en mis investigaciones.

Estos conciertos organizados bajo el sello fueron la consecuencia de muchos de los recitales - más pequeños y menos institucionalizados- que realizara Alvarado en los tiempos de la revista *Autobús*, previos al 2010. La cartera de agrupaciones que ofrece el festival Buh Fest es una combinación de los proyectos del catálogo del sello con otros proyectos independientes del gusto de su gestor, en la que no faltan tampoco agrupaciones internacionales de perspectivas electrónicas, indie, psicodélicas o experimentales; aunque en este último caso, es el Festival Integraciones, organizado a través de Fundación Telefónica, el que se concentre más en la conjunción de propuestas más específicamente experimentales locales y foráneas.

Entre muchas de las propuestas que han pasado por los Buh Fest están Liquidarlo Celuloide (quienes participaron del aniversario de Necio Records en el 2018), Teté Leguía (músico recurrente en la escena que ha aparecido en el disco *Cábala* de Artaud por Necio Records), Cuadrado Negro, Virgen Sideral (estos dos con un álbum respectivo también bajo NR), Aldo Castillejos y Miguel Ángel Burga (músicos de Culto al Cóndor, Serpentina Satélite, La Ira de Dios), El Aire, Jardín o Rapa Nui (proyecto de marca Necio Records).

Una de las particularidades que Luis Alvarado imprimía en algunos de aquellos conciertos fue el de proponer un ensamble de músicos con el fin de ofrecer un set de improvisación libre. Por supuesto, los sonidos originados en el momento reflejaban las orientaciones estéticas de sus participantes en un contexto novedoso y arriesgado, desde la experimentación electrónica y el

*noise* hacia territorios que colindaban con el free jazz y el rock experimental. Estos actos se convirtieron en una gran oportunidad para el público y los propios músicos de vivir una experiencia desafiante y escasamente vista en la escena independiente.

Más adelante, Luis Alvarado llegó a organizar un par de festivales exclusivamente dedicados a la improvisación libre bajo el nombre de *Degenerado*, en los que se convocaron a varios músicos de renombre de las escenas locales de música experimental y del jazz. De la misma forma, Necio Records replicó en sus primeros años este formato de conciertos en los que incluía el *Jam Final* y, por otro lado, Teté Leguía organizó a su vez un ciclo de recitales de improvisación libre llamado *Minutos para el fin* hacia el año 2016.

Los festivales bajo el nombre de los sellos fueron y siguen siendo una excelente oportunidad para fomentar la relación entre los músicos y, por ende, la gestión y nacimiento de nuevos proyectos. En un medio donde coexisten una gran cantidad de géneros de esencia disímil, el circuito experimental en Lima ha sido el reflejo de un eclecticismo que difícilmente se da en zonas del mundo en los que la música *underground* tiene una tradición más consolidada (Alvarado, 2016).

Así, se da el caso en el que en una noche de conciertos puedan participar músicos que están referenciados en géneros como el hardcore, la psicodelia, el noise, el jazz, la electrónica o la música académica y convergen en una escena bastante abierta, en un principio pensada como elitista o especializada. En una entrevista, Alvarado sostiene que el Perú, y en general en el resto de Latinoamérica, el circuito experimental es “joven, abierto y fresco, pero también más precario comparado con otros lugares de más tradición” y que, sin embargo, estas condiciones generan en la gente “entusiasmo permanente. Acá todo es muy fresco, hasta inocente” (citado en Domínguez, 2016).

Otro eje fundamental en el que Alvarado ha sido un agente articulador de esta escena es su programa radial *Cazar Truenos*, transmitido desde inicios del 2012 hasta el 2017 por Radio

Filarmonía. Desde este programa, Alvarado se dedicaría a lo que en un principio hacía con *Autobús*, con la gran ventaja que supone la amplia cobertura de la transmisión radial. Cazar Truenos combinaba la exposición de música novedosa -desde la música académica contemporánea hasta el free jazz, la improvisación libre, la nueva psicodelia, la música electrónica, el rock experimental, radio arte y poesía sonora- con entrevistas, información de conciertos y nuevos lanzamientos que se producían en la escena de Latinoamérica.

Efectivamente, tras lo expuesto brevemente en el caso de Buh Records y la actividad de Luis Alvarado es inevitable reconocer su relevante papel respecto a las dinámicas de la escena de los últimos diez años. Ya sea como curador de las ferias de discos y sellos independientes -en los que Necio Records, participara continuamente- o como gestor cultural, investigador, promotor, periodista y la dirección de *Cazar Truenos*, la actividad de Alvarado ha tenido un influjo manifiesto al ir conjugando y visibilizando poco a poco proyectos dispersos y marginales de la escena independiente.

Si bien, la gestación de los sellos alrededor del 2004 sigue siendo un punto de inflexión esencial en el devenir de la escena, no se puede dejar de lado las otras alternativas que tuvieron tanto músicos como público interesado para ir generando, conscientes o no, una comunidad en los tiempos previos al impacto de las redes sociales y las plataformas de música por *streaming*.

Como ya hemos mencionado, los blogs -aunque escasos y efímeros- fueron un medio virtual donde ejercer la crítica, la reflexión y el intercambio. Además de Luis Alvarado con *Autobús*, el crítico musical *underground* John Pereyra -bajo el alias de "Hakim de Merv"- ha tenido una actividad bastante prolífica en cuanto a la difusión y la reflexión sobre la escena desde tiempos de *Crisálida Sónica*. Ya sea en el fanzine pionero *Caleta* (1995-2002), pasando por *Sub* (1997-2001), *Prozac/Interzona* (1998-1999) y *69* (2003-2009), hasta fundar su propia publicación titulada *Freak Out!* (2004 – 2009).

Luego de continuar su actividad en la red, colaborando con reseñas y comentarios en varios blogs como *El Hexágono Carmesí* y desde su cuenta de Facebook, en la actualidad, Pereyra prosigue su ejercicio crítico en el blog *Apostillas desde la Disidencia* que, como su nombre expresa, se dedica a ofrecernos un panorama de las sonoridades más marginales del rock contemporáneo.

Según Camilo Uriarte (comunicación personal, 9 de setiembre del 2019), alrededor de los años previos al 2010, hubo otros puntos de convergencia de la escena a los cuales podemos llamar informales y secundarios, pero que ejercieron su propio rol particular. Uno de estos puntos generadores de interrelaciones en la difusa y aún naciente escena independiente fue el foro virtual *Floro 69*. En esta comunidad virtual, los usuarios -algunos de ellos incluso llegarían a ser músicos o gestores como el caso de Iván Esquivel- compartían, debatían y generaban encuentros -o desencuentros, según el caso- a partir de las publicaciones e intercambio de ideas, información y gustos así como nuevos lanzamientos musicales y conciertos.

Otro punto convergente fueron las Galerías Brasil y en especial la tienda *Agh Music* -un lugar obligado para la gente de la escena, según Uriarte (2019)- en el que se vendía material relacionado al post-rock, el *noise*, la psicodelia, el *shoegaze*, entre otros. De hecho, varios de los encuentros pactados a través de *Floro 69* tendrían como destino a *Agh Music*.

Por otro lado, La Casa Ida fue un centro cultural y *medialab*<sup>25</sup> que existió entre los años 2006 y 2014. Como centro de investigación, exhibición y lugar de conciertos llegó a ser una plataforma importante para las artes tecnológicas, visuales, sonoras e interdisciplinarias, así como para la música experimental. Ubicado en la avenida La Colmena del Centro de Lima, acogió varios de los actos musicales relacionados con miembros de Crisálida Sónica (Wilder Gonzáles, Hipnoascención, Transparente, Leche Plus) y otros, en las postrimerías de su existencia, como El

---

<sup>25</sup> Laboratorio multimedia. Espacios de formación e intercambio de conocimientos a través de nuevas tecnologías.



Aire, Rapa Nui, Virgen Sideral, Cholo Visceral, Búho Ermitaño, Tabla Espacial y Merci Baboon, entre otros nombres destacados en los tiempos previos a Necio Records.

Posiblemente las últimas veladas de La Casa Ida, sean los primeros esfuerzos por articular proyectos de trayectoria -como los mencionados ex-miembros de Crisálida o artistas con perspectivas más ruidistas- con nuevas propuestas de sonoridades sicodélicas y experimentales arraigadas en el rock como los últimos descritos.

Usualmente las conexiones entre estas tendencias estuvieron desligadas en los años anteriores, salvo un antecedente interesante en el 2005. Sucedió en un concierto titulado *Auditorio Festival: Psicodelia, Electrónica y Ruidismo*, del cual, desafortunadamente, sólo se conoce el numeroso *line up*, y breves crónicas sobre la accidentada fecha aparecidas en los blogs de Luis Alvarado y de Wilder Gonzáles Agreda.



Flyer del concierto (2005)

La actividad de La Casa Ida coincidió también con una época muy recordada y valorada del Centro Cultural España (CCE). Aquellos años, la apertura artística de los gestores del centro ubicado en Santa Beatriz, permitió una serie de incursiones más institucionalizadas de diversos actos experimentales y electrónicos. Por supuesto, la garantía que ofrecía el CCE como institución formal, además del acceso gratuito a sus recitales, facilitaba la exposición de propuestas artísticas *underground* a un público más amplio, diverso y neófito.

Como hemos podido comprobar, son varios los agentes que desde distinto ángulo tuvieron un rol importante en pos de la difusión de diversas variantes de la experimentación y la psicodelia en la historia reciente de la música independiente local. Ya sean los emprendimientos aislados de bandas o colectivos como en el caso de Crisálida Sónica, las articulaciones generadas por los sellos independientes y *netlabels*, la visión de gestores como Luis Alvarado, o la apertura artística de instituciones formales como Fundación Telefónica y el Centro Cultural España<sup>26</sup>, entre otros, las energías invertidas y relativamente dispersas de estos agentes devinieron en un actual estado más consolidado y visible de una escena en configuración permanente.

Abarcando un período que rige entre los primeros años de la década de 1990 hasta los primeros años de la segunda década del presente siglo, hemos indagado sobre los antecedentes más directos que fueron sembrando el campo para que sellos como Necio Records articularan a su vez, dinámicas y nuevas propuestas contemporáneas. En el siguiente apartado exploraremos algunas de estas propuestas y sus propios antecedentes específicos antes de entrar en contacto con el sello que actualmente dirige de Arturo Quispe<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Es de destacar también el trabajo del investigador musical y artista sonoro José Ignacio López-Ramírez con su ecléctico sello Discos Invisibles, y de tender, con su labor, puentes entre la música electrónica, experimental y el pop con el ámbito académico de estas y otras instituciones.

<sup>27</sup> Arturo Alonso Quispe Velarde -guitarrista, baterista, compositor y diseñador gráfico- es actualmente el único director de Necio Records. Como se verá más adelante, el sello pasaría por una etapa previa de cambios en su personal hasta quedar exclusivamente a cargo de Quispe.

## 1.2. Historial de las Bandas Antes de Firmar por Necio Records

Otro tipo de antecedentes necesarios a desarrollar son los que presentan la actividad previa de los proyectos musicales antes de ser contactados y editados por Necio Records. Esto es, vincular algunos aspectos en común de su historial como músicos de la escena, en sus formas de interacción y autogestión hasta los cambios esenciales que ocurriesen luego de entrar en contacto con el sello.

En mis entrevistas tuve la oportunidad de conocer tres proyectos del catálogo de Necio Records, los cuales se diferencian no sólo en la estética y el discurso musical de manera significativa, sino también en los tiempos en que entraron en relación con Arturo Quispe Velarde. The Terrorist Collective, El Jefazo y Artaud son estas tres bandas que reflejan un eclecticismo articulado por su impronta de psicodelia y experimentación arraigada en el rock.

The Terrorist Collective (TTC) es un proyecto liderado por Israel Tenor, miembro también del extinto ensamble de improvisación libre Rapa Nui<sup>28</sup>. La historia de TTC data de los años en que Tenor realizaba estudios de arte en Italia por el año 2005. Junto a un compañero fundan el dúo *Terrorist*, nombre elegido provocativamente en el contexto de paranoia social y xenofobia que vivía Europa en los años posteriores al atentado del 11 de setiembre del 2001.

El dúo de bajo y batería se propuso una estética donde el hardcore/punk se encontraba con el jazz<sup>29</sup>, y realizan sus primeras presentaciones en la escena alternativa de la ciudad de Florencia: micro libre en casas *okupas*<sup>30</sup> en las cuales compartían escenario con propuestas muy variadas que iban desde el folk, el pop y recitales poéticos. A su regreso al Perú en el 2008, Tenor deja el bajo eléctrico para emprender el estudio autodidacta de la guitarra. Retoma el proyecto

---

<sup>28</sup> Fue un proyecto iniciado por Tenor en la batería y Arturo Quispe en la guitarra y efectos.

<sup>29</sup> Para un mayor análisis sobre los aspectos estéticos de las bandas, revisar el tercer capítulo

<sup>30</sup> Como parte del movimiento del mismo nombre, inmuebles en abandono usurpados y usados para fines políticos, culturales, sociales, etc.

Terrorist, bajo el nuevo nombre de The Terrorist Collective, con el fin de ser, en adelante, un colectivo de improvisación que vaya rotando a los músicos para cada nueva producción.

Sin embargo, el primer producto musical que graba TTC es Tenor como solista experimentando con pedales, distorsiones y *pitch shifters*<sup>31</sup> desde la guitarra eléctrica. Música experimental, ruidísimo, *noise*, *ambient* son algunos rótulos que podemos inferir de esta etapa solitaria del proyecto y que vislumbran también ciertos aspectos musicales y asociativos de los posteriores años.

Simultáneamente emprende la banda de indie psicodélico Merci Baboon, ubicada en el cono norte de Lima. La banda tiene cierta actividad en el circuito independiente aproximadamente entre los años 2010 y 2012, y esto le sirve a Israel Tenor para relacionarse y conocer la escena. La Flor Records<sup>32</sup> fue importante para este grupo al ser parte, en varias ocasiones, del *line-up* de las bandas que se presentaran en vivo en sus conciertos. No obstante, el único álbum lanzado hasta el momento por Merci Baboon ha sido bajo la edición de Cuaderno Roto en el año 2013.

Si bien el proyecto Merci Baboon le proporciona a Tenor un conocimiento y experiencia en las interrelaciones de la escena, la actividad y atención que dedicara a The Terrorist Collective se redujo considerablemente. Sin embargo para el año 2012 ocurren una serie de eventos importantes. Manejando la cuenta de *bandcamp* de Merci Baboon, conoce virtualmente a Arturo Quispe -quien ya había formado la banda Cholo Visceral- y deciden encontrarse en un concierto de Liquidarlo Celuloide, banda emblema de Buh Records.

La relación entre Tenor y Quispe se hace más cercana al crear juntos el ensamble Rapa Nui, dedicado a la improvisación libre, el free jazz y el *noise* rock. El dúo se complementa con invitados en algunas ocasiones y realizan presentaciones en el domicilio de Quispe, el instituto

---

<sup>31</sup> Pedal de efectos que consiste en hacer sonar dos notas, la que es ejecutada y otra modificada por el modulador.

<sup>32</sup> Sello orientado mayormente a la estética *indie*. Tenor trabaría amistad con Ele –integrante del sello- quien posteriormente se incorporaría como bajista en TTC.

Edith Sachs y en La Casa Ida, que albergaba una gran variedad de propuestas musicales vanguardistas.

También en el 2012 logra sacar un *split*<sup>33</sup> en formato cassette, con fines promocionales de composiciones de TTC y Merci Baboon, aprovechando la actividad de éste último. Los tres tracks de TTC que se escuchan en *Combo Cassette Pack*, fueron piezas reelaboradas para un formato de trío -dos bajos y una batería- de composiciones hechas de su época en Italia. Esta formación tiene su debut bajo el auspicio de La Flor Records, sin embargo su duración es breve debido a problemas personales entre los miembros.

La orientación de improvisación abierta que le permitía Rapa Nui, compensaba en Tenor la idea original de TTC de ser aquél el colectivo de improvisación libre que proyectó. De esta manera, la nueva perspectiva que continuaría Tenor para TTC estaría basada en formas más estructuradas bajo la influencia de referentes más progresivos, sicodélicos y del *math rock*.

Tras un infructuoso contacto con Buh Records para la edición de su primer LP y luego de un intercambio de ideas con Arturo sobre sus propios reveses para encontrar algún sello que los editara, deciden fundar Necio Records para dar a conocer sus respectivas bandas. De hecho en las primeras publicaciones del sello estuvieron presentes Rapa Nui, TTC y Spatial Moods (banda de space rock en la que Quispe tocaba el saxofón).

Por otro lado, El Jefazo es actualmente una de las bandas más representativas que el sello promociona y edita. Formada a fines del 2014, es un proyecto instrumental de *stoner rock* de fuerte impronta sicodélica. Carlos French -bajista del trío que es complementado con Bruno Sánchez en la guitarra y Renán Monzón en la batería- no es un nombre extraño en la escena experimental. Hacia los primeros años en los que el sello Buh Records organizara sus recitales, French fue parte del ensamble Tanuki Metal -con una música totalmente alejada del *stoner* y

---

<sup>33</sup> En la industria musical, un *split* es la denominación de un álbum de cualquier formato que incluye piezas de dos artistas o agrupaciones. Mayormente usado como una alternativa para fines promocionales.

más bien orientada al *noise rock*, la improvisación libre, la electrónica y la performance dadaísta-junto a Teté Leguía, Pedro Fukuda, entre otros.

Sin embargo mucho después, el nacimiento de El Jefazo se dará en un contexto donde casi simultáneamente vieron la luz otras bandas de estética y propuesta similar como Satánicos Marihuanos y Ancestro, dos proyectos que actualmente han editado también discos con Necio Records. Según French, la banda se inicia en un momento musical donde las referencias de mayor trayectoria y cercanía eran La Ira de Dios, proyecto de space-punk de Miguel Ángel Burga, y Reino Ermitaño, enraizado en el *doom*<sup>34</sup> y el rock pesado sicodélico.

Para aquellos años augurales, French sostiene que ninguno de los músicos o bandas con las que tenía mayor asociación tenían la certeza de pertenecer a una escena en particular (French, C., comunicación personal, 12 de setiembre del 2019). Situación que contrasta con el presente de una banda que de compartir escenario con proyectos musicales de poca familiaridad estilística -como los *indie* Moldes o el ensamble de cumbia/rock Olaya Sound System- hoy se establece como uno de los nombres más solicitados de la escena de rock *underground* en sus variantes pesada y sicodélica.

Tóxico Records fue el primer sello que hizo un primer acercamiento hacia El Jefazo, invitándolos al festival *Lima Doom*, que congrega a bandas de propuestas enfocadas en variantes del rock pesado. Esta situación permite a la banda tener un mayor acercamiento a una escena que los indentificase con mejor precisión. Como hemos visto previamente, los festivales organizados por los sellos marcan una línea importante en pos de la articulación de propuestas dispersas que manejan una serie mínima de elementos estéticos en común. Esos requisitos estéticos, tácitos o no, permiten también una serie de intersecciones e hibridaciones -ya sea con otros sellos o escenas- y tiene como consecuencia nuevos vínculos con otras bandas.

---

<sup>34</sup> Subgénero del heavy metal caracterizado por un tempo lento y estética oscura y pesada.

Para aquellos años, Cholo Visceral -banda oficial de Arturo Quispe que además había participado en el festival *Lima Doom II* (2013)- ya tenía una presencia no poco importante en la escena independiente. French y Quispe entablan amistad al compartir escenario sus dos bandas en el extinto local El Círculo Bar de Barranco (lugar muy recurrente para la escena por el año 2014). De esta manera se permitió el encuentro y el desarrollo posterior de una agenda bilateral, en donde hoy El Jefazo ha encontrado cada vez mayor posicionamiento dentro de la escena, reflejándose en la creciente receptividad a su propuesta musical.

El tercer y último ejemplo que quiero describir es el del proyecto Artaud. La idea de Artaud se fue consolidando a lo largo de una serie de eventos que el guitarrista y diseñador gráfico Erick Baltodano vivió desde los años de estadía en su ciudad natal Trujillo hasta establecerse en Lima. Entre el 2010 y 2012, bajo la inspiración de la banda japonesa *Lez Rallyzes Denudes*<sup>35</sup>, forma junto a otro músico el proyecto de post-punk y *noise*, Bondage.

Bondage, se basaba en una base prolongada de teclado y batería en la que el ruido etéreo de la guitarra envolvía todo el espacio. Desafortunadamente, Bondage trata de sobrevivir en una escena trujillana que, según palabras de Baltodano, era casi nula o que, en el mejor de los casos, sólo reflejaba de manera cambiante y dependiente la tendencia musical del momento.

Hacia el año 2012, cuando el ya referido programa radial Cazar Truenos se estaba convirtiendo en un nuevo eje comunicativo entre la escena y un público orientado a músicas experimentales y sonidos contemporáneos, Baltodano - asiduo oyente del programa de Alvarado- decide enviar material de Bondage a las *fan page* relacionadas al sitio que el programa ofrecía en la red social Facebook.

Entre estas y otras formas en que Baltodano busca hacer conocer Bondage principalmente en Lima -en la cual ya se estaba forjando una escena con agentes más reconocibles- terminan

---

<sup>35</sup> Banda de noise y rock sicodélico fundada en 1967 en Japón.

siendo invitados para participar y abrir un concierto de La Ira de Dios en la capital. Este fue el primer y único concierto que Bondage realizaría en Lima, ya que a su regreso a Trujillo y por problemas personales decide abandonar la banda para fundar con su hermano un nuevo proyecto: Artaud.

Artaud nace también bajo la influencia de la música de *Lez Rallyzes Denudes*, junto a su hermano Boris Baltodano, hoy bajista de la banda de *stoner rock* de tintes progresivos, Ancestro. La idea conceptual de Artaud es la de hacer una música que permita entrar en nuevos estados de conciencia, armonía y experiencias sensoriales únicas, una psicodelia en blanco y negro como refiere Erick Baltodano (comunicación personal, 18 de setiembre del 2019), que se acerque más al uso de luz y sombras que al paradigma del arco iris lisérgico.

La situación no es mucho mejor que en los tiempos de Bondage, pero logran realizar algunas presentaciones compartiendo escenario con bandas punk y pop. En alguna oportunidad convergen en un espectáculo que combinaba música y proyección de visuales con la banda trujillana de post-rock Le Merde Patrol para la Alianza Francesa.

Tras algunas dificultades por encontrar baterista para Artaud y cierta actividad en Trujillo -entre 5 o 6 presentaciones- graban, gracias a la incorporación de Jorge Ramírez a la batería, el demo titulado *Triángulo* en marzo del 2013. Ramírez para entonces ya era baterista de la conocida banda limeña de post-hardcore Cocaína -existente entre el 2008 y 2016- y entabló amistad con Baltodano en sus idas y vueltas entre Trujillo y Lima.

Para diciembre de ese mismo año, graban un nuevo demo titulado *El Nuevo Evangelio de Artaud*, esta vez con Rhoman Urquizo en la batería. Baltodano casi simultáneamente se establece luego en Lima debido a su actividad como ilustrador y empieza a ser parte de Cocaína, banda de Ramírez. La estadía en Lima significó dos cosas para el proyecto Artaud: en primer lugar su inevitable e indefinida suspensión por las condiciones de lugar y las nuevas actividades que



ejercía, pero también la transformación de la idea original del proyecto, al permitir a Baltodano experimentar de cerca las dinámicas de la escena independiente en la capital.

La variada oferta de propuestas creativas que se exponían en la ciudad como en los conciertos de Buh Records, el tener la oportunidad de ver en vivo a bandas referentes como Liquidarlo Celuloide, La Ira de Dios o La Garúa, o ser espectador de los *jam* finales que organizaba también Alvarado le proporcionaron a Baltodano una nueva información e inspiración que renovara la motivación por el proyecto.

Para el año 2016, el músico bajista Teté Leguía gestionó un programa de conciertos que reunía a varios nombres de la escena con el único fin de promover la improvisación libre de diversas perspectivas estéticas: el jazz, rock, *noise*, electrónica, académica, etc. *Minutos Para El Fin* fue un período importante en el cual Baltodano participó activamente tanto como músico y presentador y, a la vez, fortaleció aún más sus relaciones con nuevos músicos para el resurgimiento de la nueva versión de Artaud.

Su salida de Cocaína le permite concentrarse más en su propia música, de modo que el primer paso fue invitar a músicos de la escena a participar en sesiones grabadas de improvisación libre con un mínimo de indicaciones. La primera de estas sesiones -grabadas en *Eco Estudio* de Camilo Uriarte- se realizó con Teté Leguía, Martín Escalante, Israel Tenor y el propio Erick Baltodano, además de *overdubbings*<sup>36</sup> de sintetizadores por parte de Juan Francisco Ortega, ex – integrante de Cocaína.

Lo que sería posteriormente *Cábala* (2018), álbum debut del reformado Artaud, llevó a Baltodano a proponer su edición tanto a Buh Records como a Necio Records. La mayor visibilización de este último en los recientes años lo convirtió en una alternativa al sello de

---

<sup>36</sup> Técnica de grabación musical consistente en superponer capas de audio sobre una capa existente.

Alvarado -quien ya había diversificado más su orientación estética- para las propuestas de música experimental y psicodélica.

Tras conocerse por gustar recíprocamente de sus bandas, Arturo Quispe, quien estaba muy interesado en Artaud, y Baltodano, inician un contacto que llevaría a éste decidirse por Necio Records. La decisión del guitarrista por optar trabajar con un sello, según sus propias palabras, fue la de poder permitir el encargo de todo el trabajo de edición y promoción del disco hacia un agente especializado y visible -un trabajo que sobrepasaría las posibilidades de un solo individuo- donde se asumen las garantías de los canales que posee para estos fines (comunicación personal, 2019).

Como hemos podido indagar, The Terrorist Collective, El Jefazo y Artaud responden a tres momentos y estéticas distintas en la aún breve historia de Necio Records. TTC, es un proyecto que ha estado desde los albores del sello -sin olvidar su contraparte más experimental Rapa Nui- al ser Tenor uno de los cofundadores y permanecer en el mismo durante dos años. Sin embargo, su salida no impidió que su banda sea editada luego por Arturo Quispe y le permitiese girar por Argentina y Chile, alcanzando una aceptable acogida. No obstante seguir en la búsqueda de un nicho que les permitiese una mayor exposición, la banda es un reflejo de la permanente transformación musical de varios proyectos de música psicodélico-experimental de la escena.

El caso de El Jefazo es, en contraste con TTC, la de una carrera en constante ascenso y una de las cartas más seguras del sello. Su contacto por el mismo desde el 2016 ha significado un punto de inflexión en donde los dos, tanto Necio Records como El Jefazo, han visto sus nombres posicionarse como reconocibles ya en la escena. Quizás por apelar a una mayor contundencia sonora y más efectiva, reduciendo los márgenes de experimentación, los haya hecho más accesibles a un mayor público. No obstante, las raíces psicodélicas dejan vislumbrar aquel sonido hipnótico y desafiante que los acerca a otras propuestas más oscuras.

Quizás estas propuestas más oscuras sean representadas por Artaud. En un período en el cual el sello ha estado apostando por la estética quizás más efectiva del stoner rock, Artaud ha sido un saludable contraste mostrado por Necio Records en sus últimos años. Similar al caso de TTC, la música de Artaud ha tenido más relevancia en el extranjero a partir de las reseñas que les han hecho páginas dedicadas al jazz contemporáneo como *Jazz Right Now* o a la música contemporánea como *The Wire* y, más bien, de escasa exposición en la escena limeña. Aún así, la música de Artaud no deja de tender lazos, aunque subrepticios en la primera escucha, con las propuestas de TTC y El Jefazo: perspectivas muy particulares de la psicodelia y una actitud experimental hacia la música en mayor o menor escala.

## **CAPÍTULO II: EL DESARROLLO DE UNA ESCENA PSICODÉLICO-EXPERIMENTAL A PARTIR DE NECIO RECORDS**

En el presente capítulo examinaremos de manera cronológica el desarrollo de Necio Records y su paulatina consolidación como eje articulador de una escena local de rock psicodélico con algunas intersecciones en la música experimental. Hecha ya una aproximación sobre los antecedentes de la escena actual -aquellos que tienen como referencia a actos musicales de perspectivas similares o relativas a nuestro caso- ubicados entre fines de la década de 1980 y la primera década del presente siglo, nos colocaremos esta vez en la etapa seminal del proyecto Necio Records.

De esta manera, el capítulo se dividirá en tres etapas distinguibles. La primera -entre los años 2011 y 2014- abarcará el período inmediatamente previo a la creación del sello, describiendo el contexto, las condiciones y razones que llevaron a Arturo Quispe Velarde y compañía a esta determinación, para luego enlazarlo con las primeras actividades e inicio de las funciones de Necio Records.

La siguiente etapa -entre 2014 y 2016- describirá un período de esforzada y problemática incursión en la escena local, en la cual el sello irá tejiendo redes junto a otros articuladores de la escena independiente local con los cuales comparte ciertos aspectos de marginalidad, de autonomía estética y discursiva. Se van generando lazos en pos de la visibilización conjunta de nuevas propuestas musicales y de nuevos nichos para engendrar dinámicas en una escena.

Y finalmente, examinaremos un período posterior -entre 2016 y 2019- de consolidación de Necio Records como agente articulador de la escena local hacia una de carácter translocal. Esta etapa se verá marcada por las primeras giras de las bandas representativas del sello y la consiguiente experiencia que nutrió su visión como eje participativo en una red de intercambios regionales.

Este giro en las actividades del sello se verá ejemplificado por sólidas y nuevas estrategias -como la edición de vinilos, la realización de giras o la organización de ferias y festivales- y que serán interpretadas y demostradas bajo el influjo de la teoría de las escenas y las implicaciones de lo independiente en el actual contexto.

### **2.1. Etapa Previa e Inicios del Proyecto (2011 – 2014)**

Para inicios de la segunda década del presente siglo la escena independiente ya vive una interesante diversificación de propuestas musicales y estéticas que reinterpretan localmente tendencias globales. Este fenómeno sin precedentes se irá gestando alrededor de la segunda mitad de la década del 2000, gracias a 1) la facilidad e inmediatez que el acceso a internet permitía a los artistas nutrirse de aquellas tendencias e intercambiar información entre pares; 2) el abaratamiento de tecnologías de producción y grabación así como también de instrumentos musicales y proliferación de salas de ensayo; y 3) al surgimiento de sellos independientes autogestionados que fungieron como articuladores de un creciente abanico de bandas y artistas en las afueras del circuito comercial.

La escena musical a la que nos abocamos -aquel espectro en donde las propuestas experimentales y las psicodélicas se entrecruzan- no fue ajena a estos cambios, si bien es cierto

su visibilización respecto a otras escenas como el *emo*, el *hardcore/punk*, metal o la fusión, fuera bastante menor. Para el cambio de década, los sellos independientes y *netlabels* tuvieron un papel esencial en la formación de una escena aún dispersa y poco concentrada. Los Buh Fest, festivales organizados por Luis Alvarado, a través del sello Buh Records desde el año 2010, ejercieron una impronta de carácter institucionalizado, en donde se suman también las actividades de Alvarado a través de Fundación Telefónica y la feria de sellos independientes.

En este contexto, el estudiante de diseño gráfico Arturo Quispe inicia junto a otros amigos la banda Cholo Visceral (antes *Visceral Sound* y *Cholo Visceral Prog*) entre los años 2010 y 2011. Es importante mencionar a la primera banda de Quispe Velarde durante el desarrollo de este capítulo, al ser ésta un elemento activo, dos años después de fundado Necio Records, que sirve como esencial catalizador de las actividades del sello en sus inicios.

Cholo Visceral nace de la curiosidad exploratoria de sus miembros por realizar un rock de vanguardia fuerte, vertiginoso y lisérgico que se alimentaba de las influencias de bandas con perspectivas experimentales dentro del macro género del rock progresivo: King Crimson, Mahavishnu Orchestra y, en especial, The Mars Volta<sup>37</sup>.

The Mars Volta significó un caso extraño en la industria del rock y el *mainstream* para aquella nueva generación de potenciales músicos, adolescentes en la década del 2000. Dotados de una estética renovadora del rock clásico y progresivo que hacía, por un lado, ecos a Pink Floyd, Santana, King Crimson o Led Zeppelin, también impactó por su clara influencia del punk, el *hardcore* y las ambiciones de lo experimental. Uno de aquellos momentos cumbre que recordará la generación de Arturo Quispe, será la presentación de The Mars Volta en la celebración de los premios MTV del año 2003.

---

<sup>37</sup> Bandas icónicas del rock progresivo de la década de 1970, con influencias de la música experimental, la psicodelia y el jazz. The Mars Volta, por otro lado, significó para el nuevo milenio una reivindicación de aquellas sonoridades con la frescura del rock contemporáneo.

Así, estamos ante una generación de músicos que creció aún bajo la influencia de medios masivos como MTV y la música por radio FM -en este sentido sería *Doble 9*, la estación más significativa por su oferta de música alternativa- en el contexto de la aún naciente proliferación de medios por internet.

Simultáneamente para Israel Tenor, cofundador de NR, entre sus últimos años de estancia como estudiante de arte en Italia y su regreso a Lima en el 2008, la música progresiva de bandas como The Mars Volta -en donde el rock clásico se permeaba de la psicodelia y la experimentación contemporáneas- tuvieron también certero impacto.

Tenor, por su lado, regresa al Perú con una historia distinta a la de Quispe. A diferencia de éste último -más influido por el *metal*- sus años en Italia son moldeados musicalmente por el jazz de Charles Mingus y Max Roach y por el punk más desenfrenado. En aquél ámbito de estudios de artes visuales en Florencia, Tenor ya había fundado junto a un compañero el proyecto *Terrorist* (que luego devendría en The Terrorist Collective) con clara influencia del grupo canadiense de *jazz-hardcore*, *Nomeansno*.

Aproximadamente entre los años 2010 y 2012, Arturo Quispe e Israel Tenor, comienzan tal vez de manera errática, sus respectivas incursiones en la escena limeña. Tenor, afincado en el cono norte de Lima, no lo hace a través de The Terrorist Collective sino más bien con la banda de post-punk y psicodelia *Merci Baboon*. Con ellos, participa en buen número de presentaciones en vivo principalmente en el Cono Norte y el Centro de Lima junto a proyectos de disímiles tendencias estéticas dentro de la escena independiente: desde el punk, hardcore, el rock'n'roll, la música experimental e indie pop.

Dentro de este último género entabla relaciones con La Flor Records, sello independiente dedicado al indie, el pop-punk, emo y post-rock. *Merci Baboon* es invitado a varios conciertos organizados por este sello, no obstante no edita con ellos su primer LP, trabajo que más bien asumiría Cuaderno Roto. A pesar de que la actividad con *Merci Baboon* tiene el costo de

descuidar su principal proyecto (TTC) -y esto posiblemente se deba a la accesibilidad de la música del primero hacia un mayor público- le permite a Tenor conocer las dinámicas de la escena de aquellos primeros años de la presente década.

Cholo Visceral, por otro lado, dedica sus esfuerzos en tratar de tocar en donde le sea posible: desde abrir a bandas *tributo*<sup>38</sup> hasta participar en conciertos de metal. Los inicios fueron difíciles para Arturo Quispe y su proyecto al no ser prácticamente llamados para tocar en conciertos. El primer emprendimiento de autogestión de Quispe, entonces, fue realizar él mismo sus propios recitales en su casa, a los que llamó *Progrestono*. A la falta de una escena, donde compartir identidades musicales y gustos afines, la solución que inevitablemente se presentaba era el DIY (*Do It Yourself*: Hazlo tú mismo).

Aquél concepto de recitales caseros, según palabras del propio Quispe, fueron inspirados por una serie de conciertos temáticos que se organizaban en un domicilio, conocido como los *Funhouse* (comunicación personal, 2019). El concepto se basaba simplemente en armar una fiesta donde tocaran bandas independientes y poco conocidas en un ambiente de reunión celebratoria y de diversión. Otro espacio de inspiración para Quispe ha sido la aún vigente Casa del Auxilio, ubicada en el Centro de Lima. Una casona antigua con diversos ambientes para la realización de conciertos y ferias relacionadas al circuito independiente y alternativo.

Regresando a las actividades de Cholo Visceral, los *Progrestono* significaron un punto de partida importante para el grupo. La escena se iría construyendo en base a nuevas amistades que se consolidaran en espacios pequeños y las redes subyacentes que se van hilvanando a través de gustos, fines comunes y el *boca a boca* encuentran sus puntos de apoyo en una especie de comunidad musical naciente.

---

<sup>38</sup> Agrupaciones dedicadas exclusivamente a tocar versiones o repertorio de bandas conocidas o consagradas.

Pero la construcción de esta nueva comunidad no sería efectiva sin la facilidad de intercambio virtual que generaran las redes sociales. Para este período, el papel que ejerció la red social *Facebook* con el fin de establecer relaciones e intercambio de música fue fundamental. Para los nuevos participantes de *la escena*, Facebook fue el canal principal con el que entraron en contacto, por un lado, con los proyectos, músicos y articuladores antecesores mencionados en el primer capítulo; y por otro, con jóvenes músicos deseosos de encontrar pares para sus exploraciones musicales.

En un sentido general, las redes sociales siguen siendo el motor por el cual las escenas, sus actores y gestores entablan relaciones y cruce de información. Supusieron un avance significativo a la labor que en su momento tuvieron los blogs, foros y el correo electrónico hasta la primera década del 2000. Y en el caso específico del circuito de música experimental y sicodélico -más bien pequeño y en los propios márgenes de la música independiente- coadyuvaron a un mayor encuentro de -aunque en varios casos conflictivo- distintos focos disgregados en el territorio de Lima.

Hacia el año 2012, las plataformas Facebook y Bandcamp (y menor medida, *Soundcloud*) funcionaron como una especie de sistema integral, un eje sinérgico por donde los músicos de la escena de la segunda década del presente siglo entablan conocimiento. Cada proyecto, gestor o solista poseía cuentas paralelas en una y otra. Esto explica que, como reflexiona Holly Kruse (2010), el internet ha probado ser una herramienta extremadamente importante para la derivación de encuentros personales de potenciales participantes de una escena y, por consiguiente, fortalecer un sentido de identidad local bajo estos nuevos nexos.

En este contexto, Israel Tenor y Arturo Quispe entablan relación al agregarse como contactos entre los perfiles de Merci Baboon y Cholo Visceral. Toman la decisión de conocerse personalmente asistiendo a un concierto de la banda de rock experimental Liquidarlo Celuloide -banda emblema de Buh Records- en el Centro Cultural España.



En este sentido y como también afirma Kruse (2010) -haciendo un matiz sobre la separación de escenas virtuales y locales hechas por Bennett and Peterson (2004)- las escenas *on-line* y *off-line*, no están realmente separadas. De hecho, y lo podemos apreciar a lo largo de este texto, van de la mano en constante retroalimentación -más adelante veremos incluso este fenómeno a un mayor nivel- al permitir entrar en contacto de manera inmediata, músicos de distintas zonas de la capital con intereses musicales afines.

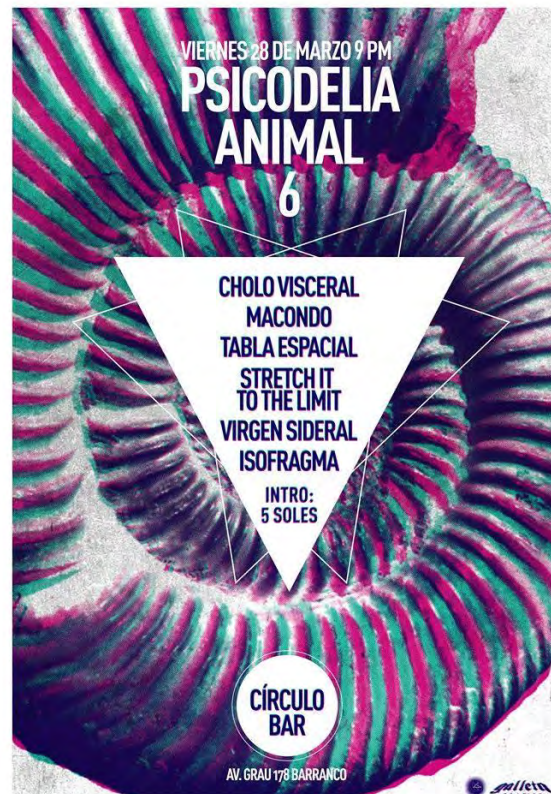
Al tener una relación de amistad, Quispe y Tenor deciden formar un proyecto paralelo a sus bandas principales. *Rapa Nui* sería el nacimiento musical de esta asociación que tenía como propuesta base la improvisación libre, la música experimental, la psicodelia y el *noise*. Para aquel año 2012, Rapa Nui significó la apertura de nuevas puertas. En un contexto donde los focos más visibles de la movida experimental eran La Casa Ida, el espacio ofrecido por El Centro Cultural España y, en especial, los Buh Fest de Buh Records, Quispe y Tenor consiguen realizar algunas presentaciones y generar nuevas redes.

Sin embargo, las presentaciones aún seguían siendo esporádicas para los proyectos de Tenor y Quispe. El dúo tenía ya material para ser editado y publicado, por lo cual se abocaron infructuosamente a la tarea de buscar sellos afines que distribuyeran y promocionaran su música. Cholo Visceral había participado en los *Lima Prog Fest* -festival de rock progresivo organizado por el sello Sonidos Latentes- y The Terrorist Collective/Merci Baboon en conciertos de La Flor Records; y a pesar de ello, las propuestas de estas bandas no pasaron, para los gestores mencionados, de ser bandas invitadas para un cierto número de presentaciones.

En esta etapa, gracias a los lazos generados por las redes sociales y los intereses compartidos de las nuevas bandas de la escena, nace el ciclo de conciertos *Psicodelia Animal*, idea inicial del músico Camilo Uriarte (Cuaderno Roto). *Psicodelia Animal* se basaba en la coorganización y presentación de tres bandas: Macondo, proyecto de rock progresivo psicodélico con influencias

del *shoegaze* y el post-rock; Tabla Espacial, banda de metal progresivo con impronta psicodélica y punk; y Cholo Visceral.

Con una primera versión a finales del 2012, los Psicodelia Animal proponían un nicho novedoso para la escena independiente. Bandas de estéticas contemporáneas que eran o muy *rockeras* para ser experimentales o muy experimentales para ser progresivo-rockeras (entendiendo como progresivo un paradigma sonoro que remite a bandas como Yes, Genesis, Jethro Tull o Pink Floyd). El término medio lo devela el propio nombre de la propuesta: la psicodelia como estética transversal de sus miembros.



Flyer del Psicodelia Animal #6 (2014). A las tres bandas organizadoras se le sumó Stretch It to The Limit (música progresiva), Virgen Sideral (space-rock) e Isofragma (música experimental)

Los conciertos de Psicodelia Animal no sólo funcionaron como un trabajo conjunto y auto-gestionado para la visibilización de las bandas mencionadas sino como articulador de otras nuevas de tendencias psicodélicas (Búho Ermitaño, The Dead-End Alley Band) y generando puentes con proyectos de mayor trayectoria (Liquidarlo Celuloide, El Mundo de Pecval).

De esta manera, comparable quizás con los conciertos organizados por Luis Alvarado a través de Buh Records -aunque sin el notorio eclecticismo de los Buh Fest- los conciertos como Psicodelia Animal representan uno de varios esfuerzos por tratar de articular la escena, aún errática y disgregada, y de insertarse en ella por parte de estos noveles músicos más orientados al formato del rock alternativo contemporáneo.

Iniciado el 2013, las cuentas *bandcamp* de Cholo Visceral, TTC y Rapa Nui ya estaban disponibles en la red, con material exclusivamente para su difusión virtual. Pero la intensa búsqueda de un sello ideal que se interesara en publicar y distribuir físicamente los trabajos de la asociación Quispe-Tenor aún no lograba mejores resultados. Afortunadamente para mayo del mismo año, Cholo Visceral logra la edición de su disco debut -en cantidad limitada- a través de Tóxico Producciones. Este sello, que a su vez es una productora de conciertos aún vigente, se caracterizaría más por su gestión en la escena alternativa de rock pesado, *doom* y metal de la capital. La adición de este hecho juega en favor de una mayor actividad de la banda y en el aprendizaje de Quispe.

Pero este aprendizaje también le revela los límites de control del material producido sumado a las experiencias y dificultades ya vividas para hacerse un espacio en la escena -no solo en cuanto a Cholo Visceral, sino a sus proyectos paralelos- e incuban en Quispe la posibilidad de nuevas alternativas a largo plazo. De esta manera, surge la necesidad de fundar un sello propio que, según palabras de Arturo Quispe (2019), nace de la carencia, de una situación crítica que obliga a ciertos componentes a crear sus propias formas y redes, a auto-publicarse siguiendo la tradición del DIY.

Hay que recalcar que plataformas digitales de música como *bandcamp* o *soundcloud*, si bien es cierto para el contexto, permiten a los nuevos músicos subir inmediatamente su música y difundirla sin ningún costo, la edición material de un disco sigue siendo de vital importancia para las bandas independientes. Como sostiene Guillermo Martín Quiña (2012), el disco editado de

manera independiente se convierte en una suerte de credencial para el músico, quien pone todo su empeño en la circulación de esta esencial herramienta para hacerse conocer.

Por su lado, Tenor ya proyectaba la idea de fundar un sello independiente desde su experiencia en Italia. El detonante para llevarla a cabo sería también las dificultades para editar las primeras grabaciones de The Terrorist Collective. Su otro proyecto, Merci Baboon, llegaría no obstante, a interesar a Cuaderno Roto, sello de Camilo Uriarte.

La idea de fundar Necio Records finalmente se consolida a mediados del 2013. A Quispe y Tenor, se le suma como socio, Joao Orozco, baterista en aquél momento de Cholo Visceral, quien contaba con un estudio de grabación. El significado del nombre lo expresa Quispe a continuación: “estábamos entercados. Así que el significado vendría a ser: un terco tonto, al extremo, como una mula que persigue su camino hasta el final” (comunicación personal, 5 de setiembre del 2019).

El nombre de un sello tiende a ser una síntesis de la identidad de sus propósitos y visiones -como en el caso de Buh Records: una música que asuste, atolondre- pero también de su propia génesis o su experiencia vital: *necio*, que en la jerga peruana, significa también terco, obstinado u obcecado, es una palabra que contiene en su esencia un manifiesto, una declaración de principios. Parecen decir: hay una música que necesita ser escuchada, aunque las condiciones no sean alentadoras; y esa necesidad palpita en los músicos independientes con estéticas y propuestas arriesgadas, marginales e impopulares; y que para poder llegar a ser escuchados deberán recurrir a su *necedad*, su obstinación.

Del punto de inflexión que significó el establecimiento de Necio Records como paraguas para las bandas de sus fundadores, también se manifestó otra particularidad identitaria. El sello -que en un primer período se presenta solamente como una *netlabel* con una cuenta en *bandcamp* y gestionada como página web desde otra a través de *Facebook*- presentará como primer

lanzamiento virtual y, posteriormente físico, el álbum *Rigel Kentaur* (2013) de Rapa Nui. Hecho sintomático al ser el proyecto musical del dúo Quispe-Tenor.

El álbum que -confeccionado en su formato físico de manera artesanal<sup>39</sup>- consta de 2 piezas de larga duración, es la primera expresión del sello como manifiesto musical para la escena independiente. En éste podemos vislumbrar una síntesis de la naturaleza estética, desafiante y arriesgada por la cual transitarían las producciones que se propondría editar el sello: pasajes de rock pesado, oscura psicodelia, libre improvisación, música experimental, *noise* y *drone*. Posiblemente un punto intermedio entre los dos proyectos personales de sus miembros: Cholo Visceral y The Terrorist Collective.

En aquel mismo mes de junio de la publicación de *Rigel Kentaur*, la sociedad de Necio Records decide organizar su primer concierto y presenta públicamente la marca en uno de los más importantes espacios de la escena: La Casa Ida. El primer *Necio Records Fest* contaría con la participación de Cholo Visceral, Merci Baboon, Tabla Espacial, Búho Ermitaño y la experimentada banda El Aire.



Necio Records Fest (flyer del concierto diseñado por Israel Tenor)

<sup>39</sup> Se usó el formato económico CD-R, copiados desde las computadoras de sus miembros y el arte, serían dibujos a color realizados por Arturo Quispe.

Como hemos mencionado con anterioridad, La Casa Ida fue un espacio cultural abocado al encuentro entre la tecnología y las artes interdisciplinarias; y, respecto a la escena, tuvo una mayor conexión con músicos relacionados con el colectivo Crisálida Sónica. Hipnoascención, Antena, Wilder Gonzáles y Transparente -por mencionar algunos de ellos- realizaban periódicas presentaciones en este lugar, por ende la tendencia estética del espacio se decantaba por las vertientes más electrónicas y espaciales del circuito experimental/sicodélico.

Es así que la realización del Necio Records Fest -que musicalmente representaría una nueva versión más *rockera* de la escena- supuso un interesante encuentro entre focos disgregados de la movida. Similar al Psicodelia Animal, los Necio Fest se fueron diferenciando luego de su más cercano antecesor por, primero, no presentar siempre a las tres mismas bandas organizadoras (Tabla Espacial, Macondo, Cholo Visceral) y más bien tratar de renovar cada concierto el *line-up* y, segundo, por suscitar otro tipo de atención al utilizar el nombre del sello como gestor de las actividades y ser éstas, a su vez, visibilizadoras de la marca.

Casi en simultáneo, Cholo Visceral realiza el concierto lanzamiento de su disco debut bajo la organización de Psicodelia Animal, en La Noche de Barranco<sup>40</sup>. Durante el tiempo que duraron los Psicodelia Animal, hasta el año 2014, las actividades tanto de aquella como las que próximamente se ejecutaran desde Necio Records, estuvieron de alguna manera articuladas respecto a la psicodelia. Es necesario hacer esta aclaración ya que, a partir de la edición física del debut de Cholo Visceral, la banda empieza también a hacerse un nombre en la escena de música *stoner* y *doom* que canalizaba el sello Tóxico Producciones.<sup>41</sup>

Este interesante contexto revela también una de las características propuestas por la teoría de las escenas, en las cuales, muchas veces los límites entre ellas se tornan difusos y equívocos-

---

<sup>40</sup> Bar cultural recurrente en el distrito de Barranco, de la ciudad de Lima. Ha sido uno de los locales para música en vivo más renombrado de la capital por su variable oferta de propuestas musicales.

<sup>41</sup> De hecho, el proyecto de Quispe Velarde, es invitado al Lima Doom Festival II –organizado por Tóxico Records-, compartiendo escenario con bandas que tenían poco a nada que ver con la escena experimental/sicodélica.

lejos de ser bloques distinguibles- planteando un reto a la investigación (Pettersson y Bennet, 2004). En nuestro específico caso podríamos hablar tal vez de identidades que se van formando entre escenas aparentemente disímiles, y que sus puntos de encuentro será el compartir una condición de marginalidad dentro de la industria musical general aunada a ciertas variables estéticas subyacentes.

Cholo Visceral, como hemos apuntado más arriba, proponía una sonoridad relativamente nueva para la escena. Entre el rock pesado y la experimentación, entre la psicodelia y los riffs oscuros, la banda se permitió tender esos puentes entre la escena *stoner* y la sicodélica. Este fenómeno se materializaría años después a través de los gustos de Arturo Quispe como único director de Necio Records.

El disco debut de Cholo Visceral les permite tener un objeto concreto que sirviera de vehículo para reflejar una imagen profesional y de crecimiento en la banda. Hay una vuelta de tuerca respecto a aquella previa etapa de indiferencia por parte de la pequeña industria de la escena. Los réditos no se hacen esperar y el álbum aparece en varias reseñas, entrevistas y algún compilado.

Pero un mayor punto de desarrollo de la carrera de Cholo Visceral y, particularmente, de Arturo Quispe como principiante editor de su propio sello fue el lanzamiento del álbum en formato vinilo a través del sello griego G.O.D. Records (Garden of Dreams). Este punto les permite llamar aún más la atención, no sólo de la escena local sino a generar contactos en el extranjero.

De hecho, no se puede dejar de puntualizar el esencial papel que tiene la red social *Facebook*, al buscar alternativas para una comunidad musical que trasciende los límites geográficos: la inmediatez y accesibilidad de la herramienta virtual facilita con un solo mensaje y un solo *click* el envío de propuestas artísticas a decenas de sellos alrededor del mundo.

## 2.2. Incursión y Consolidación en la Escena Local (2014 -2016)

El año 2014 vendría a representar un paso adelante para las actividades del naciente sello. Por un lado, gracias a la edición física del debut de Cholo Visceral, la banda es llamada para compartir en varios conciertos -una seguidilla de fechas empezada desde mediados del año anterior- repartidos en distintos focos de la escena independiente: desde la psicodelia, el progresivo, pasando por la escena doom/stoner hasta incluso en la de punk-rock/hardcore. Esta incursión permite a Arturo Quispe articular la actividad de Cholo Visceral con Necio Records. El paso es lógico, al ser Quispe quien maneja las cuentas *on-line* de los dos.

También es un año de más ediciones para el sello. Al *Rigel Kentaur* se le suman los lanzamientos de los proyectos *ruidista* y experimental Cuadrado Negro y Perpetuo Transcurrir de las Cosas; la edición en cassette de *Intercosmopolitan Sex* de The Terrorist Collective y el debut de la banda de *space-rock* Spatial Moods.

Las nuevas ediciones colocan ante el nuevo público las intenciones estéticas del sello. Cualitativamente, esta primera etapa refleja el espíritu claramente sicodélico y experimental de sus fundadores. Cuantitativamente permite al sello hacerse un espacio como feriante en los conciertos de la escena. Este nuevo contexto permite a Quispe casi simultáneamente articular su labor como músico, por un lado y, por otro, su papel como director de Necio Records.

Las asociaciones que forjara con sellos como Tóxico Records, al ser editor del primer álbum de Cholo Visceral, y Cuaderno Roto -con quienes coproducirían dos álbumes posteriormente- y con la tienda especializada en música independiente *El Anexxo*, permite al sello pertenecer e interactuar en las dinámicas de la escena independiente.

Un punto de relevancia llegaría en julio de aquel año, al ser invitados a participar en la Feria de Discos Independientes y Autoediciones organizado por la Fundación Telefónica. En aquella oportunidad comparte stand con Cuaderno Roto y el sello Anti-Rudo, dedicado a una escena más bien de *emo* y hardcore melódico.



Como refiere Guillermo Martín Quiña (2012) es necesario atender, en el contexto de las dinámicas de lo independiente, el papel que tienen los intermediarios culturales como gestores que tienden puentes entre la autogestión y la profesionalización o la mercantilización de la cultura (p.38). En este caso, el rol que ha tenido la Fundación Telefónica como eje institucional que permeara las dinámicas de la escena, es destacable. Las ferias de sellos, curadas por Luis Alvarado, han tenido un papel fundamental en las formas en cómo la escena independiente local ha generado lazos entre emprendedores, músicos, críticos y público.

Para este año, los Psicodelia Animal y los Necio Fest seguirán siendo relevantes focos de exposición para las presentaciones en vivo de los proyectos de Quispe y Tenor. Aunque se comprueba una diferencia fundamental respecto al año precedente: ya no es solamente la performance de ir a presenciar música en vivo sino la de “hacer escena” (Quispe, 2019) reflejándose esta visión en la mini-feria de discos que se incluía en cada fecha.

Los Necio Fest por otro lado, añaden un nuevo aspecto: se convierten en fechas de lanzamiento en vivo de las nuevas ediciones. Estas características que podríamos llamar temáticas, generan un foco renovado a la propuesta de Arturo Quispe como gestor y propulsor de una nueva vertiente de la escena.

Para los meses finales del año 2014, suceden dos acontecimientos relevantes para el crecimiento del sello. En primer lugar, la sociedad con Cuaderno Roto pasa de compartir stands como feriantes, a materializarse en la coproducción del disco *Me Percibes, ¿Animal?* (2015) de los huancaínos El Cerebro de Gregorio Samsa. El disco fue presentado en dos fechas consecutivas y tuvo una nominación a mejor artista descentralizado por el portal *GeneraRock*.

En segundo lugar, en noviembre, Cholo Visceral organiza un concierto pro-fondos para su viaje a Chile. El renombrado festival de música *Woodstacko Rock*, los invita a participar en su edición de verano del año 2015. El episodio de este viaje, significaría una experiencia enriquecedora

para Quispe al entablar relaciones con focos de la escena latinoamericana y generar nuevas redes y posibilidades para Necio Records.

Tal como reflexionara Guillermo Martín Quiña (2012) al proponer que una acepción de lo independiente en la música “lo entiende desde la particularidad que supone trabajar sin grandes capitales, en condiciones precarias” y que “se trata de un trabajo artístico artesanal, atravesado por relaciones de amistad y compañerismo antes que contractuales y signado por el amor al arte antes que a la búsqueda de ganancia.” (p.39), el devenir de Necio Records se abrió gracias a este espíritu subyacente que fuera descubierto y tallado con pequeños pero significativos pasos.

El año 2015 tendría como característica principal la gira de Cholo Visceral a Chile con motivo del Woodstacko Rock, festival de gran envergadura que congrega distintas bandas tanto emergentes como experimentadas del *underground* sureño. Esta realización significó el primer paso para la internacionalización del proyecto principal de Quispe así como un aprendizaje con posteriores efectos al interactuar con una escena mejor configurada y notable como la chilena.

También es un año donde Necio Records encuentra cada vez más oportunidades de exponer su incipiente catálogo a un mayor número de públicos. Las ferias le permiten entrar como marca en las dinámicas de una pequeña industria que manifiesta una gran diversidad de apuestas y actores. La experiencia del año anterior en la Feria de Sellos y Discos Independientes se ve replicada en dos oportunidades, al ser invitados nuevamente para las ediciones de abril y agosto. Como ya se ha mencionado, esta feria organizada y situada en la Fundación Telefónica pertenece a un ámbito institucionalizado, donde existe un eje visible como intermediario cultural a mayor escala.

Sin embargo, la experiencia de Necio Records en las ferias también recorrió círculos independientes a menor escala y con el espíritu afín de la auto-gestión. Además, de las “mini-ferias” usuales de los conciertos relacionados a la escena, no cejan en tender redes con ferias de otra naturaleza. Ahí están los ejemplos de la Expoferia de Fanzines y Arte Independiente o la

feria Emergentes, en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Algunas de estas ferias no sólo contaban con la participación de sellos o distribuidores de material musical, sino también de artistas gráficos, fanzines, venta de poemarios y otra clase de *merchandising* alternativo.

Este punto tiene un significado relevante respecto a un contexto de escenas co-existentes, que construyen narrativas propias de lo local, no sólo exclusivamente desde la música: otras formas culturales con las cuales compartir ciertos aspectos, como el discurso DIY, la resistencia cultural y una visión del mundo alternativa a la hegemónica. (Peterson and Bennett, p.7, 2004)

Otra estrategia en la que apuesta Necio Records con mejor énfasis desde el 2015 es la idea de generarse un espacio en la translocalidad de la escena. Ciertamente, la participación de Cholo Visceral en el Chile Woodstacko Rock le da la oportunidad a Quispe y Necio Records de entrever una nueva línea de acción. Tal como lo refieren Petterson y Bennett (2004) las escenas más autoconscientes en la creación de un tipo particular de música, no tardan en interactuar con otras similares en lugares distantes, a través de grabaciones, bandas, oyentes y fanzines (p.8, 2004).

El proceso de translocalidad de la escena por parte del sello se da a dos niveles: uno a nivel nacional y más esporádico y otro a nivel regional, más bien permanente. En el primer caso, serían dos experiencias las que motivaran su suceso: la edición del disco de El Cerebro de Gregorio Samsa de Huancayo a fines del año anterior y la mini gira al sur del país -como parte del viaje a Chile- en enero del 2015.

Una de las consecuencias de estas experiencias fue la invitación al *Festival Psicoestratósfera Vol. I* realizado en el Teatro Municipal de Huamanga, Ayacucho. El mencionado festival fue el encuentro de proyectos musicales psicodélicos de Lima (Cholo Visceral, Búho Ermitaño, Paraíso Flotante) con otros de la sierra central (El Cerebro de Gregorio Samsa, Parkinson y Brageiki). El festival se complementó con dos fechas más en conciertos compartidos con bandas locales.

Por otro lado, Necio Records genera relaciones con dos bandas más del interior del país: Peter Pedro (Arequipa) y Kali-luga (Ica), las dos practicantes de rock experimental y post-rock. Aunque este caso se limitaría a promocionarlas para sus conciertos compartidos en Lima, y no llegarían, como con El Cerebro De Gregorio Samsa, a la publicación de material físico.

No obstante, es necesario aludir a la existencia de aspectos informales positivos en la escena independiente y más aún las de mayor condición de marginalidad. No regidos bajo un interés comercial como en la gran industria -o, incluso también, como en sectores independientes que poseen un nicho marcado de mayor potencialidad empresarial y contractual- las escenas más pequeñas, como la que estaría configurando Necio Records, se rigen principalmente por lazos de amistad e intereses estéticos comunes. Sus relaciones, por lo tanto, no se limitan al de editor-cliente y se da, por ende, un espíritu de camaradería y apoyo donde el lazo esencial es el gusto e interés por la música de uno u otro.

Este fenómeno se genera, en el caso del sello, a un segundo nivel. A nivel regional, y provistos de la experiencia en Chile, el sello pone el acento en exteriorizar sus intereses en algunos actores de la escena latinoamericana como Don Fernando, Dumo y Full Cosmic Sound (Chile) o Knei (Argentina). *Bandcamp* sirve como intercambio y monitoreo de proyectos independientes conectados con los gustos de Quispe, y Facebook como canal de expresión pública de esas redes gestionadas de manera interna. Al compartir virtualmente la música de sus nuevas asociaciones, la intención de Necio Records es generar la visibilización de una escena translocal para el público peruano, y de hacerse, a su vez, de un nombre sugerido para la escena psicodélica/experimental del resto de Latinoamérica.

Esta situación los lleva a crear el *Festival Cochebomba* en el último tercio del año. La idea de este festival significaría un paso adelante en las intenciones articuladoras del sello. Ya no era solamente la visibilización y performance de un grupo de bandas con estéticas comunes (como

los Psicodelia Animal y los Necio Fest) sino un concepto de mayores dimensiones que trasciendan la idea primigenia de concierto. Así lo resume la descripción del evento en Facebook:

Necio Records [Necio Records]. (2015, Noviembre 20) Este festival nace para poder presentar nuestro catálogo de bandas que hemos editado y editaremos en el transcurso del tiempo, además de contar con bandas invitadas. También servirá de plataforma para que bandas que visiten nuestro país tengan un espacio para plasmar su música. [Entrada en Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/events/1076229015728722/>

Así, se puede colegir la nueva visión del sello a través del concepto de festival: una oportunidad para formalizar más la marca Necio Records con la participación de bandas del catálogo, bandas cercanas a la propuesta del sello y la presentación de aquellas otras provenientes del interior del país y otros países de Latinoamérica. Para esta oportunidad se presentaron, a parte de Cholo Visceral y The Terrorist Collective, Nocturno (banda de la escena *doom*), Transparente (proyecto de space-rock relativo a Crisálida Sónica), El Jefazo (trío de stoner rock psicodélico) y Kali-lugá (banda iqueña experimental de *math-rock*).

Simultáneamente el dúo Quispe-Tenor concentrará fuerzas en la organización de tres conciertos pro-fondos -en los cuales participaría una gran diversidad de grupos de la escena- con motivo de la gira llamada "Terror Visceral" realizada en el verano del siguiente año al sur del Perú, al Chile Woodstacko Rock 2016 y a diversas localidades de Argentina. Una gira más amplia que la que recorriera solitariamente Cholo Visceral con anterioridad.

Para este momento son ya varios los lazos que ha generado el sello y de distinta naturaleza. Se suman ilustradores y artistas visuales, no sólo ofreciendo su trabajo en las miniferias de estos conciertos sino también colaborando con las proyecciones visuales durante las performances en vivo y el diseño de ciertos decorados; también, fotógrafos y reporteros independientes como *Ruido Films*, documentando las sucesivas actividades de la escena.

Esta concurrencia de actores que orbitan alrededor de la escena musical, va revelando la permeabilidad de la misma, el flujo e intercambio de identidades. No necesariamente como una “subcultura” de caracteres definitivos sino precisamente como una escena -un espacio abierto- donde se potencien las dinámicas alternativas de emprendimiento económico, narrativas de lo local y nuevas expresiones artísticas (Peterson y Bennett, 2004).

Dentro de este período de incursión en la escena local, continuarían las colaboraciones entre sellos, como la presentación conjunta de *Eco Paradigma* (2014), álbum de Rapa Nui, entre Necio Records y Cuaderno Roto; o la del álbum debut en formato banda de The Terrorist Collective, *Intercouse Ritual* (2015) en coedición con La Flor Records.

Este flujo de interrelaciones sería el campo de cultivo para los festivales y ediciones que a partir del 2016, Necio Records organizaría como marca. El trayecto anual recorrido desde el primer Woodstacko hasta el sucesivo del año posterior mostraría al sello lo que puntualizan Peterson y Bennet (2004) que “el festival musical es un eje especial de la escena translocal. Si bien la mayoría de estas escenas implican la interconexión de varias escenas locales, los festivales reúnen a individuos dispersos en ocasiones determinadas.” (p. 9). De esta manera, los festivales y las giras –potenciadas por las herramientas de generación virtual de redes- se convertirían en el salto de Necio Records hacia la participación y visibilización de la marca a un nivel translocal.

### **2.3. Necio Records en la Escena Translocal**

El año 2016 sería, para Necio Records, el de la consolidación de las redes translocales de la escena. Al regreso de la exitosa gira “*Terror Visceral*”, el sello pasa a una nueva etapa, signada primero por la salida de Tenor. La situación obliga a Quispe a ser el único director y gestor de las actividades del sello y le permite que se convierta, en sus propias palabras, en “una suerte de panorama de sus gustos musicales” (Quispe, 2019).

Pero es necesario, someter los mentados gustos musicales de su director y llevarlos al análisis de un contexto musical global, para explicar e iluminar los derroteros de Necio Records como

foco de una escena que trasciende los límites, no solo nacionales, sino regionales. Quizá no tan casualmente, en aquel año, Luis Alvarado escribe para el portal *Vice* un relevante artículo sobre la nueva psicodelia en Latinoamérica (2016), contexto al cual aludiremos.

Es preciso hacer una reflexión a partir del interesante aporte de Alvarado para explicar la línea que siguiera Necio Records. En primer lugar, estamos en un contexto en el que la psicodelia ha tenido un impacto creciente en la industria musical, visiblemente en el *mainstream* por parte de bandas como Tame Impala, MGMT o Animal Collective, por nombrar algunas. Y sumado a esto una industria de la *neo-psicodelia* que se sintetiza en grandes festivales como el *Levitation Fest* o el *Liverpool Psych Fest*, los cuales abarcan todo un acto de bandas consagradas, populares y del *underground* (Alvarado, 2016).

Una punta del iceberg donde subyace un espectro amplísimo de propuestas que cabalgan entre lo comercial y lo más distanciado de su centro. El fenómeno de esta nueva psicodelia sería planteado críticamente en el 2014 por John Doran, para *The Quietus*<sup>42</sup> y corresponde a la dicotomía que el término *psych* provee en nuestros días: por un lado, refiriéndose a la renovación de un producto cultural o estilo de música que remite a la década de 1960 y, por otro, más bien difuso y conceptualizador, que propone o lleva al oyente a estados alterados de conciencia, a los efectos que la música produce en la psique (2016).

Lo último es explicable en el siguiente sentido: la psicodelia para la época presente ha rebasado totalmente el dominio del rock para diversificarse o, más bien, manifestarse en otras propuestas estéticas como el *noise*, la electrónica, la libre improvisación o el free-jazz. Esta actitud experimental de la psicodelia, coloca a Necio Records como un foco incipiente de la escena latinoamericana.

---

<sup>42</sup> Web británica especializada en la cultura pop y el rock.

Como hemos señalado, el 2016, es un año de inflexión para el sello. A lo largo del mismo, se editan bajo la dirección de Quispe, material de proyectos chilenos como Don Fernando y Dumo (dos proyectos orientados al noise-rock, el rock experimental y el *stoner*) o A Full Cosmic Sound (psicodelia, experimental); dos discos de free-jazz por parte de Paul Flagerty y Andrew Baker Trio; y además, abre un nuevo canal de interrelaciones, como el de ser distribuidor de artistas de sellos internacionales afines, además del contrato con el sello discográfico alemán *Tonzoren* para la edición y distribución en vinilo del segundo álbum de Cholo Visceral.

La organización de giras también es un nuevo componente en el crecimiento del sello. Quispe asume una nueva función como gestor y promotor tanto de bandas de su catálogo como de aquellas con las que, sin ser parte del sello, entabla amistad e intereses mutuos. Así, realiza para el Perú, la gira de Rrayen (Argentina), un proyecto de música electrónica-experimental que comparte escenario con los nacionales Paruro y Coca Negra; la del proyecto de noise-rock experimental Don Fernando (Chile); y, una larga gira a mediados de año de la banda Nubosidad Parcial (Chile), practicantes de un space-rock alternativo. Esta es una de las formas con las que Necio Records fortalece también sus lazos con la escena de Chile y Argentina, de las cuales aprendió considerablemente.

De la mano de las estrategias translocales que miran hacia el exterior del país, Necio Records no descuida las que tienen que ver con el interior del territorio. En el 2016 se dan cuatro acontecimientos relevantes a nivel interno. La segunda edición del *Festival Cochebomba*, en la que participarían la banda de blues-rock psicodélico The Silver Mornings, Cholo Visceral, el punk-rock de Radio Garage, Nubosidad Parcial y un nuevo proyecto que significaría un punto de quiebre estético para el sello: El Jefazo.

Posteriormente seguiría el *Festival Psicoestratósfera II* en Ayacucho, con Nubosidad Parcial, bandas de la ciudad, de Huancayo y de Lima como The Terroriste Collective; y el *Festival Somos un Desierto Vol. II* en Trujillo, organizado junto a la banda local de stoner rock, Ancestro.



Estuvieron para esta oportunidad los chilenos de Dumo, Cholo Visceral, Entre Asteroides y Cabaret Sade.

Finalmente a fines de octubre, se realizaría en Lima, la primera *Feria Turbulenta* cogestionada con La Flor Records. El lugar sería la *Casa Bagre*, del centro Lima, actualmente un lugar usual para diversas manifestaciones culturales independientes del medio. Este es, posiblemente, el primer festival/feria presentando al sello como visible articulador de un gran número de agentes de la escena. Estuvieron participando alrededor de 16 sellos independientes, 17 editores gráficos, entre fanzines e ilustradores, proyecciones visuales, y proyectos musicales en vivo que irían desde el post-rock, el rock'n'roll, la música electrónica-experimental, la libre improvisación, el *noise*, stoner rock, entre otros.

Las estrategias de edición y consolidación de propuestas para la escena local tendrían un nuevo cariz con tres lanzamientos: el segundo álbum de Cholo Visceral, *Cholo Visceral Vol.II*, coeditado con Tóxico Records y, en especial, las ediciones de las bandas de estética stoner-rock y psicodelia El Jefazo -debut homónimo, editado junto a Inti Records y Tóxico Records- y de la banda trujillana, Ancestro con *El Regreso de los Brujos*.

Estos tres lanzamientos serían aprovechados por el sello al ingresar a un ámbito de la psicodelia y de la escena local orientada al rock pesado. La popularidad alimentada por las estrategias de la marca a un nivel regional, gracias a las giras organizadas, las ferias y festivales compartidos que se vieron reflejados en sendas reseñas de webs especializadas, se vio acrecentada por la apuesta de estas bandas que tuvieron un impacto más directo y potente con el público limeño.

Este giro estético del sello significó entonces poner a la vanguardia de sus actividades, las propuestas relativas de una psicodelia de carácter pesado. A El Jefazo y Ancestro se les uniría en el 2017 el lanzamiento del debut de Satánicos Marihuanos, otra banda que explora el stoner rock con altos grados de lisergia. Pero el acento en estas bandas representó, más que un mero asentamiento en un nuevo nicho, una estrategia para una mayor exposición del sello y su

apertura a un público interesado en la performance cinética y enérgica del rock en vivo sin dejar de aventurarse en sonoridades más experimentales de la psicodelia.

Es palpable en este punto que Necio Records reintegre a su primera aproximación psicodélica y experimental, las virtudes y paradigmas del rock -a través del *stoner*- en su estado más elemental e histórico: el formato de banda -guitarra, bajo y batería- desplegándose como un cuerpo único de energía agresivamente performático y rebelde. Esta defensa que hace Joe Carducci del aspecto artesanal del rock se opone a los postulados y procesos de músicos como Brian Eno y su influjo en el *post-rock* y las formas experimentales de música popular de nuestros días: la virtualidad de la música como tratamiento en el estudio de grabación; una mirada más textural y paisajista de la composición total (Reynolds, 2018).

Bandas como El Jefazo, Ancestro o Satánicos Marihuanos ponen a Necio Records como un generador de conciertos donde no sólo el carácter exploratorio y sonoro sea atendido sino también aquellas catarsis de frenesí rítmico y decibeles altos arraigadas en el rock más directo. De esta manera nace el *Circuito Undercaos* en febrero del 2017, un festival de carácter interdisciplinario que acogió en tres fechas distintas propuestas musicales y artísticas de la escena independiente. La primera fecha, titulada *Espectros* se basó en proyectos musicales derivados de la psicodelia, el *noise*, *ambient* y la improvisación libre, ambientados con intervenciones artísticas durante las performances.

Como segunda fecha se realizó la *Feria Turbulenta #2* -también junto a La Flor Records- que congregó nuevamente a diversos sellos, fanzines, artistas plásticos y video artistas, todo ello ambientado con la música de bandas independientes. Y por último, el *Festival Undercaos*, como tercera fecha de cierre del circuito, orientado al videoarte, el ruido y la psicodelia. Este acto final significó el nacimiento del *Festival Undercaos* como el festival emblema de Necio Records para los siguientes años.

Consolidado el nombre y la orientación multidisciplinar del festival, se organizó una segunda edición para el mes de junio, la cual, musicalmente, presentó bandas de porte psicodélico y rock pesado. No obstante, Necio Records no dejó de seguir generando relaciones con bandas de las escenas chilena y argentina.



Flyer del concierto por el 4to aniversario de Necio Records

En este sentido, se realizó en dos oportunidades el *Festival Sur-terráneos* que tuvo como fin presentar -junto a bandas de la escena local, principalmente del catálogo- a las bandas argentinas Comeculebras y Tick Toper en mayo y agosto respectivamente. A los lanzamientos de bandas nacionales -Satánicos Marihuanos, Virgen Sideral, The Dead End Alley Band, entre otros- se le suman los internacionales de bandas argentinas como Knei e IAH.

Pero los dos grandes saltos discográficos que realiza Necio Records para este año son las ediciones de dos bandas emblemáticas del rock experimental y la psicodelia a nivel internacional. Una es la de los australianos King Gizzard & The Lizard Wizard (*POLYGONDWANALAND*, 2017) y la siguiente corresponde a los japoneses Acid Mothers Temple

(*Either The Fragmented Body Or The Reconstituted Soul*, 2017); los dos en versiones de disco compacto.

La estrategia en este sentido es dotar a la marca de una mayor referencia internacional a partir de los lanzamientos de este tipo de bandas, con todo lo que ellas implican en la escena internacional. Una suerte de carnada, de intención concomitante, para un público que, disperso por las redes virtuales, pueda redirigir su atención al resto del catálogo del sello. Esta impronta y repercusión de Necio Records -es preciso añadir la exposición en prensa que tuvo en diarios locales o el programa que le dedicara Luis Alvarado a través de Cazar Truenos- se reflejó en la celebración en diciembre de los 4 años del sello convocando en dos fechas a alrededor de veinte bandas.

El 2018 vería la tercera edición del *Festival Undercaos*, proyectándose como uno de los festivales de psicodelia y géneros afines, más importantes de la región. Es un año también de relevantes lanzamientos. A nivel local, destaca la reedición de la banda de culto de space y punk rock, La Ira de Dios (*Hacia el Sol Rojo*, 2018); el debut de una de las cartas más visibles del sello actualmente, Rito Verdugo (*Cosmos*, 2018) practicantes de un rock pesado psicodélico con reminiscencias del *garage* rock; del experimentalismo y vanguardia psicodélica de Artaud (*Cábala*, 2018) y el asalto sonoro de The Terrorist Collective (*Wonderful Disasters*, 2018). Estos cuatro lanzamientos revelarían ángulos estéticos más sólidos de la psicodelia que Necio Records apuntala en el mercado regional.

A nivel internacional aparecen los álbumes de los argentinos Familia de Lobos (*Familia de Lobos*, 2018) de orientaciones folk y *drone*; y la de los chilenos The Slow Voyage (*Time Lapse*, 2018) decantados en un space rock con influencias *shoegaze*; y también la del solista IHÄ (*Estructuras de Aire, Colonias de Soplo*, 2018) como un bienvenido matiz de música *ambient* minimalista.

Quizás el punto más alto y que tendría mayor repercusión para el sello, sería la exitosa organización del concierto de la aclamada banda estadounidense representante del stoner

psicodélico, Earthless. De una forma similar a los lanzamientos de los discos de King Gizzard and The Lizard Wizard y de Acid Mothers Temple, el concierto en mención puso a Necio Records como un nuevo agente para la realización de conciertos de nombres grandes del rock independiente.

El aniversario por los 5 años del sello tampoco fue excepción: 28 bandas en tres escenarios durante casi todo un día, acompañado por una feria de sellos, editoriales y fanzines, realizado en la Asociación Guadalupana del Centro de Lima. Congregó esta vez a bandas de Argentina, Chile y República Dominicana acentuando el papel integrador e internacionalista del sello. Posteriormente el acontecimiento recibió una senda reseña por parte del portal chileno *Sonidos Ocultos*.

Finalmente, el año 2019 fue uno en el que Necio Records redujo el número de sus actividades, con un afán más sintetizador de sus propósitos. Tras tres años fructíferos en los que vieron a la luz diversos lanzamientos, organizaciones de festivales, ferias y giras, y asociaciones diversas que fueron consolidando la marca a una mayor latitud, las estrategias del sello se resumieron en tres propósitos.

El primero fue la edición de material fonográfico exclusivamente en formato vinilo, en detrimento del cassette y el disco compacto. La decisión se debió a las ventajas económicas y simbólicas que como objeto son consustanciales al vinilo, en un mercado alternativo cada vez más demandante para el consumo musical en este formato. Según Kruse (2010) el vinilo contiene también una imagen obsoleta para el *mainstream* y por consiguiente se torna como una forma selecta de consumo musical -y de producción para los sellos independientes- para un público opuesto a los cánones hegemónicos. De esta manera Necio Records lanzó, durante el año, 4 ediciones: las de Reino Ermitaño, Vago Sagrado de Chile, Acid Mothers Temple y el *Live at Woodstacko* de Cholo Visceral.

Como segundo propósito, hacia mediados de año, Quispe organizaría los *Necio Record Sessions*, un nuevo formato para la realización de conciertos. Organizados en el local Drone del distrito de Surco, las dos sesiones se caracterizaron por una apuesta hacia la vertiente pesada del rock psicodélico que tantos réditos le ha dado al sello<sup>43</sup>.

Este nuevo formato tuvo como objetivo el registro audiovisual profesional de las sesiones con la finalidad de exponer las dinámicas de la escena y las interrelaciones entre público, bandas y emprendedores convocados por Necio Records. Los registros -aunados a los que los asistentes podrían también ofrecer desde sus celulares- serían publicados posteriormente por el canal de Youtube del sello.

Y como marca registrada, el *Festival Undercaos 2019* sería la apuesta final y de cierre de un año signado por nuevas y elementales estrategias. Dividiéndose en dos fechas y de ingreso libre, la primera titulada *Slideshow*, tuvo la presencia internacional de la banda de *stoner* La Iglesia Atómica (Puerto Rico), el *math-punk* experimental de Lerdo (Chile), el *noise garage* de Infiltró (Ecuador) y los peruanos de Hoja Madre, joven banda de rock psicodélico.

Mientras la fecha final convocó a un gran número de diversos feriantes y alrededor de 18 proyectos musicales -entre los cuales se contaban las bandas mencionadas- repartidos en dos escenarios de La Casa del Auxilio -casona antigua en el Centro de Lima- en un rango estético que iría desde la música experimental y el *noise*, pasando por la psicodelia, el *stoner rock* y el *space rock*.

Este capítulo nos ha permitido ciertamente detallar el progreso del sello desde su concepción, como una determinación que nace desde la carencia y las condiciones poco favorables para propuestas musicales casi en los extramuros de la propia escena independiente. Las actividades y redes generadas canalizadas en una serie de propósitos que respondieron a particulares

---

<sup>43</sup> La primera fecha se realizó el 24 de agosto con las bandas El Jefazo, Hoja Madre y Rito Verdugo. Mientras que la segunda, el 30 de agosto presentó a Reino Ermitaño, Cuarzo y Fuzzter.

contextos a nivel local y regional han sido periodizadas y descritas reflejando los pasos que ha dado el sello para colocarse paulatinamente como un agente configurador de una escena de rock psicodélico con perspectivas experimentales en el Perú y consecuentemente como un eje distinguible de una escena translocal, principalmente en Latinoamérica.

En el siguiente capítulo, exploraremos lo ya descrito a un nivel sintetizador que responde a las teorías de las escenas, en una interpretación particular sobre las implicancias e interrelaciones entre los contextos y las estrategias utilizadas en el caso de Necio Records. Y sumado a los datos revisados de esta cronología nos abocaremos también en los elementos más subyacentes y menos visibles que atraviesan estos cinco años de existencia: aquellos que tienen que ver con la esencia psicodélica y discursiva en los cimientos estéticos que caracterizan al sello y sus bandas.

### **CAPÍTULO III: ASPECTOS INTEGRADORES**

En este tercer y último capítulo se analizarán dos tipos de aspectos integradores que articulan las dinámicas internas y externas del sello Necio Records. El primer apartado se concentrará en los aspectos relativos a las redes involucradas construidas por el sello con el fin de generarse un nombre en la escena actual.

Partiremos describiendo la esencia autogestionaria de su proceso conceptualizado en la forma DIY (*do it yourself*), usual en todo emprendimiento musical independiente. Este proceso estará por supuesto inscrito en un contexto particular de la globalización digital y la apertura a las nuevas tecnologías. Estas últimas han permitido que proyectos autónomamente creativos de la música independiente encontrarán un lugar para desarrollarse y difundirse, dando forma o coparticipando de nuevas escenas musicales.

Es por esto, que las redes de articulación virtual atravesarán todo el proceso de desarrollo de Necio Records descrito en este apartado. Sus funciones han sido consustanciales e

imprescindibles y serán justificadas cuando se mencionen e interpreten sus implicancias en las actividades del sello en la escena local y en una, posterior y paralela, escena translocal.

El segundo apartado corresponderá a la conceptualización e interpretación de aspectos integradores de naturaleza intrínseca. En este sentido me refiero a los que se relacionan con componentes estéticos y discursivos que son tangenciales en los proyectos musicales del catálogo de Necio Records hasta la fecha.

Todos los componentes apuntarán necesariamente a un núcleo primordial que es la psicodelia. Sin embargo se verán contrastados, al ser expuestos los ejemplos de la selección del corpus de trabajo, análisis de audios de proyectos musicales con disímiles propuestas estéticas que tienen en la psicodelia y sus implicancias discursivas y afectivas un centro común.

Para ello empezaremos primero contextualizando nuestro caso, a partir de lo que según Luis Alvarado (2016) propone como el fenómeno de un nuevo despertar de la psicodelia en Latinoamérica. Esta *neo-psicodelia* estará, no obstante, atravesada por un marco muchísimo más amplio de (sub) géneros y perspectivas que la de aquella contracultura de los años 60, aunque sin perder una referencialidad importante en cuanto a la herencia de sus efectos sensoriales.

Es por esto último que luego discutiremos sobre las implicancias estéticas y sensoriales exponiendo los ejemplos de las bandas Culto al Cóndor, El Jefazo, Ancestro e IHÄ. Posteriormente el análisis de la música de The Terrorist Collective nos llevará como puente a la problemática del ruido psicodélico o el *noise* hasta sus límites extremos en los llamados poderes psicodélicos del horror (Reynolds, 2018). Para esto último, analizaremos la música de los proyectos Don Fernando y Cuadrado Negro.

Por último este elemento problemático del ruido en la psicodelia actual nos llevará a la reflexión sobre la condición contradictoria de la psicodelia, sintetizada en una dicotomía general que va



entre la elevación y la anulación del yo o la del renacimiento y el apocalipsis. Para estas últimas reflexiones usaremos la música del proyecto de origen trujillano Artaud como el exponente elegido donde se hacen más sensiblemente palpables estas contradicciones.

### **3.1. Aspectos Integradores Extrínsecos: Redes de Articulación Local, Translocal y Virtual**

En este apartado me enfocaré en los aspectos más relevantes que subyacen a la actividad de Necio Records, a manera de una interpretación más extensa de lo descrito en el anterior capítulo. En este sentido, me parece importante indagar sobre las representaciones y funciones que han significado cada decisión del sello en pos de su crecimiento, y formular sus repercusiones desde un núcleo de carácter teórico.

Como se ha visto en el transcurso de la investigación, hablar de Necio Records propone el conocimiento del caso de un ente articulador en una escena independiente de carácter marginal en el contexto peruano. Este carácter marginal es explicado en cuanto a la limitada popularidad y no convencionalidad de los géneros y estilos que proponen sellos como Necio Records, respecto a otros más difundidos y aceptados en la amplia diversidad de escenas de la capital.

La escena en la que se inscribe Necio Records y que yo propongo como psicodélico-experimental, sin embargo, genera intersecciones interesantes con diversas estéticas y gestores, lo que explica lo difuso de sus límites y su permanente cambio y configuración. Dicho esto, sobresale un concepto primordial que explica las interrelaciones entre NR y los diversos agentes: la noción de *red* como un campo flexible donde individuos trabajan entre ellos en un constante proceso de intercambio de información y recursos, de creación de conocimiento y generación de sinergias que alimentan nuevos modelos para la elaboración de proyectos en común (Juárez y Lamilla, p.167, 2019).

Así, para esta sección propongo partir del concepto de *red* como un valor que trasciende la clasificación entre escenas -local, translocal y virtual- propuestas por Peterson y Bennett (2004). La explicación es la siguiente. Como argumenta por su lado, Holly Kruse (2010), las escenas

convencionales -desde la local a la translocal- no están realmente separadas de las virtuales. De hecho, en el contexto reciente -en la última década, para ser específicos- el amplio uso de las redes sociales y la música por *streaming* han favorecido esta disolución de límites entre las significancias elementales de las escenas.

Como hemos podido describir con anterioridad, en la gestación de un sello relativamente joven como Necio Records tuvo un papel fundamental la incursión de sus fundadores a partir del intercambio virtual e información que les proveía las redes sociales como Facebook. Este fenómeno les ofrecía una información previa, que difícilmente hubieran podido recabar en décadas anteriores. Y la oportunidad y acceso que les permitía subir su música a internet de manera inmediata, la podemos interpretar como una tentativa de pertenecer a una escena virtual -aunque también precaria- sin conocer la escena propiamente dicha de los espacios tangibles.

Haciendo esta esencial digresión en la que las redes virtuales han sido un factor imprescindible en la configuración de esta escena en particular, quisiera pasar preferentemente a los puntos específicos en los que Necio Records ha ido tejiendo justamente las redes necesarias para convertirse en un ente articulador de una escena local hacia una escena translocal; reiterando el papel dinámico y constitutivo de una escena virtual que permea todo este proceso.

El primer punto que quiero describir se relaciona con la auto-gestión y el aspecto DIY (*Do It Yourself*: Hazlo tú mismo). Si bien de otra naturaleza, el concepto DIY, como las redes virtuales<sup>44</sup> también compone un eje tangencial de todo el trabajo y la trayectoria de Necio Records. Este concepto, o tipo de industria, es propuesto por Peterson y Bennett de la siguiente manera: pequeños colectivos, seguidores convertidos en emprendedores y labor voluntaria que nutren

---

<sup>44</sup> Aunque deberíamos agregar que hoy, el uso de redes virtuales, al estar al alcance de los actores, se convierten en una herramienta más de la forma general DIY.

la propia “industria” de la escena. Esto, según parámetros particulares que se reflejan en la propia música (2004).

De estas líneas, debemos resaltar el papel emprendedor inicial -incluso en los tiempos previos a la fundación del sello- de Arturo Quispe. Las tentativas de pertenecer a una escena estuvieron dirigidas en primer lugar por los objetivos que tenía con su banda Cholo Visceral. La manera en cómo en esos objetivos se fueron cumpliendo, en menor o mayor medida, dependieron inevitablemente de los exiguos recursos que disponía a la mano: una cuenta de Facebook para comunicarse entre amigos, extenderlo a conocidos y entablar nuevos contactos; y otras en las cuales compartir en formato de audio o video una muestra de la música que proponían (*Soundcloud, Myspace o Youtube*).

Y otro de carácter tangencial y concreto cuando, al ver escasas las posibilidades de ser invitados a tocar, organiza sus propios recitales en su vivienda de Chorrillos. Este paso es importante, y refleja de manera manifiesta la necesidad de autogestión de un individuo por entablar sus propias redes en pos de la visibilización de su música.

Estos pasos aluden a la tercera representación de lo independiente, propuesta por Guillermo Martín Quiña (2012), en la que se propone la construcción de un campo de acción sin grandes capitales y en condiciones precarias, más bien distinguidas por un trabajo artístico casi artesanal que se potencia por lazos de amistad y compañerismo.

Esta noción de lo independiente, atravesará la línea que seguirá Arturo Quispe y sus compañeros hacia la fundación de su propio sello. La perspectiva ya no es solamente la de un músico que va apostando por la mayor actividad de su banda, sino también la de ejercer una incipiente influencia en la escena local como articulador de propuestas musicales afines en el espectro del circuito psicodélico-experimental.

Al hablar específicamente de escenas locales, nos referimos a la coexistencia de escenas en límites no definidos, que están bajo un simultáneo influjo de los cambios económicos y

socioculturales que predisponen a las diferentes narrativas sobre lo local (Peterson y Bennett, 2004). En su caso, Necio Records aparece en un circuito independiente más bien disgregado, de múltiples aristas. Si bien, a modo general, propongo como psicodélico-experimental la escena donde se inscribe NR, no es menos cierto que esta difusa circunscripción ha sido más bien flexible y su reconfiguración obedece a los constantes cambios ejercidos desde el contexto musical y desde el propio sello.

Así, reflejando los proyectos musicales que en un inicio compartían Arturo Quispe con Israel Tenor y Joao Orozco, Necio Records expande su permeabilidad hacia diversos puntos estéticos de la escena: uno evidentemente psicodélico y progresivo, un segundo de carácter más pesado en el *doom/stoner*, un tercero hacia lo experimental –en donde se destaca el *ruidismo*, la libre improvisación y la electrónica -y un cuarto menos definido en el rock alternativo- ubicando aquí, al post-punk, el *indie* u otras formas más convencionales del rock.

La coexistencia de escenas se dio en dos variables. La primera, evidentemente musical, tuvo como eje articulador la organización de conciertos junto a otras bandas de propuestas estéticas cercanas que no encontraban un nicho específico en el circuito. El punto de partida fueron los conciertos *Psicodelia Animal* que organizaban las bandas Macondo, Tabla Espacial y Cholo Visceral, además de otros invitados.

La serie de estos conciertos duró entre finales del 2012 hacia mediados del 2014, cuando, respecto a Arturo Quispe, los *Necio Records Fest* se convirtieron -desde el 2013, ya fundado el sello- en la nueva alternativa para performances en vivo de estas nuevas bandas de la escena, que giraban entre la psicodelia, el rock progresivo y el rock experimental.

No obstante, la organización de estos conciertos ya tenían un nuevo elemento: se exponía la marca del sello como eje congregante de las bandas de Arturo Quispe e Israel Tenor y de otras interesadas o invitadas. Dentro de este primer proceso en la escena local, subyace primordialmente una idea de “comunidad” antes de tener más sólida la idea de pertenecer a

una escena per sé. Esta ecuación entre escena y comunidad es derivada de Peterson y Bennett (2004) al referirse sobre el movimiento punk como una base de creatividad musical que se distingue de la música *mainstream*.

Podríamos decir que en aquella órbita inicial de Necio Records tal vez, más que una comunidad, existe una colectividad de una serie de individuos uniendo esfuerzos por la visibilidad de su música, no sólo frente a la indiferencia de una industria musical comercial, sino paradójicamente frente a una escena independiente con la que estarían más asociados. Hemos comentado ya que una de las características de la escena experimental y/o de propuestas no convencionales del rock tenía en su punto más débil la disgregación de sus focos propositivos, llegando incluso a un nivel conflictivo.

La estrategia, consciente o no, de los miembros de Necio Records llevó a sus respectivos proyectos -Cholo Visceral, Rapa Nui, The Terrorist Collective y Merci Baboon- a tender lazos con la mayor cantidad de vértices estéticos que la escena independiente ofrecía en aquellos primeros años. Rapa Nui, por su naturaleza improvisativa y experimental, lo hizo con las actividades que generara La Casa Ida y Buh Records; Tenor con The Terrorist Collective, al ubicarse en la zona norte de la ciudad de Lima, entra en contacto con aquella escena experimental más distanciada -y también con Merci Baboon- en puntos más cercanos también al *indie* y el *hardcore*. Cholo Visceral, por su parte, empieza a ser un núcleo activo para el sello, al desenvolverse entre las escenas de rock progresivo, la psicodelia-experimental, el *stoner* y el rock pesado.

Consecuentemente, el sentido de una colectividad se va extendiendo a relaciones más formales, con la idea de generar una pequeña industria. Las primeras acciones de Necio Records, los Necio Fest y sus primeros lanzamientos de forma artesanal, dotan al sello de un perfil convocante para entablar nexos con nuevos pares creativos de la escena local.

Respecto a las primeras ediciones -una etapa musical signada por propuestas experimentales, *noise* y sicodélicas- se muestra una apertura para artistas con exploraciones con las que identificarse. Aquella primera modesta producción material sumada a la edición del primer álbum de Cholo Visceral por otro sello -Tóxico Records en disco compacto; G.O.D. Records en formato vinilo- los lleva a una etapa de cooperación sustancial y paulatina.

Se realizan entonces, coorganizaciones de conciertos y coediciones de material fonográfico. Dentro del espíritu DIY, la autogestión se potencializa con las amistades y compañerismo generado a partir de la escasez y el amor al arte (Quiña, 2012). De esta manera, une fuerzas con los sellos Tóxico Records, Cuaderno Roto, La Flor Records y la tienda de música independiente El Anexxo, como distribuidor y venta de las ediciones.

Son varios los ejemplos que grafican estas alianzas. La coedición de *Me percibes, ¿Animal?* (2014) de El Cerebro de Gregorio Samsa junto a Cuaderno Roto, *Cholo Visceral Vol. II* (2016) junto a Tóxico Records o la coorganización de la *Feria Turbulenta* (2016) con La Flor Records, por nombrar sólo unos cuantos. Aprovechando el último ejemplo, destacaré también lo crucial que han sido las ferias de sellos independientes como un foco integrador de la escena y como visibilización del propio sello hacia un panorama institucional. Por supuesto, el material que inicialmente editara Necio Records le permite ser invitado a la edición de la feria realizada en el 2014 por la Fundación Telefónica.

Organizado anualmente por aquella institución, las Ferias de Sellos y Discos Independientes han representado no sólo una forma de interacción entre sellos y público interesado -además de convertirse como plataforma de actos en vivo- sino como un ejemplo para sellos más pequeños con el fin de articular el aspecto convocante de las ferias con la organización de sus propios conciertos.

Siguiendo esta visión, no faltarían en los *Necio Fest* y en otros conciertos de pares asociados, la colocación de uno o más stands en los locales signados con el fin de ofrecer accesoriamente el

material que fuera publicándose. Las ferias, articuladas con la performance en vivo, se convirtieron así en una herramienta de integración, reflejando aquella premisa teórica que propone la coexistencia de escenas en un espacio determinado (Peterson y Bennett, 2004), en este caso, en la capital; y no sólo, en una dimensión musical y performativa: a su vez, generan nexos con otras actividades culturales tales como la oferta de fanzines, los stands de ilustradores y diversos tipos de material gráfico, proyección multimedia, registro fotográfico y realizadores de videos.

El carácter autónomo de la autogestión imbricado con las asociaciones y articulaciones generadas por Necio Records dentro de la escena local reflejan lo que Daniel Walzer (2017) describe como un primer “emprendimiento desarticulado en el proceso inicial de efectuar decisiones, prefiriendo la inmediatez y la toma de riesgos.” Claro está, en un inevitable aprendizaje de ensayo-error que lleva al emprendedor creativo a “preferir operar en comunidades de gente con perspectivas afines, que estimulan su conocimiento y su habilidad para generar asociaciones” (citado en Walzer, 2017).

Uno de los aspectos más interesantes que quiero traer también a reflexión es cómo las propias escenas y sus dinámicas locales permiten a los neófitos, por supuesto no sin decepciones y golpes de realidad, adentrarse en una línea de aprendizaje bastante particular, con diferentes reglas y modos que los que ofrece el campo académico.

A este respecto, Will Straw (2005) considera que las escenas pueden servir como espacios de aprendizaje para los sujetos artísticos y para los individuos de la actividad concurrente en sus dinámicas, al proveerlos de herramientas y recursos exclusivos no otorgados por las instituciones académicas. El aprendizaje en mención clarifica un dato no menor sobre los individuos de la escena alrededor de Necio Records. Desde su propio director hasta los músicos de las bandas del catálogo y relativas, la gran mayoría carece de formación académica relacionada tanto a la teoría musical como a la gestión cultural.

Este fenómeno pareciera ir de la mano con aquel sentido de autogestión y operación DIY que dota de autonomía, de informalidad y un aura de autenticidad que, simbólica o no, podrían estar jugando a favor en la construcción de una identidad como núcleo de resistencia cultural a lo hegemónico-comercial. Habría que, en este sentido, pensar si aquella carencia de estudios formales de los individuos de la escena, más que un aspecto negativo, sea un catalizador de libertad creativa para sus propuestas musicalmente arriesgadas. Guillermo Quiña (2012) conceptualiza el sentido de *autenticidad* en el que es consustancial una tradición de autonomía en la propia historia del rock:

El sentido de la autenticidad puesto en “cumplir con ellos mismos”, reconoce una potencialidad del trabajo independiente que abre paso a la libre expresión del músico y que redundaría en una valorización del contenido musical. De tal modo, la autenticidad en la música independiente mantendría el sentido histórico de los relatos de lo auténtico en el rock (citado en Quiña, 2012).

Veremos más adelante, la interpretación de los aspectos más intrínsecos de la escena que articula Necio Records, esto es, las estéticas y discursos que homogenizan la diversidad de sus propuestas. Pero es necesario poner el acento en este momento, sobre el papel simbólico de la autenticidad y la autonomía que permean toda la línea de desarrollo del sello.

Estas negociaciones sobre lo auténtico también se fueron reflejando en la elección de los locales para realizar las sucesivas ferias, conciertos y festivales. En la entrevista que realicé a Arturo Quispe (2019) respecto a este asunto, expresaba que “un local para las particularidades de esta escena tendría que ir más allá: donde se pueda intercambiar ideas, que la gente se acerque a hablar de tu banda, que puedas *chupar*<sup>45</sup> con ella y divertirse. Difícil pensar en un local que sólo sea para la música, bien tratado”.

---

<sup>45</sup> En el argot peruano, libar licor.



Este *ir más allá* estaba determinado por la comparación que hacía de los locales con los que usualmente trabaja de aquellos más bien orientados a ser centros de escucha de música en vivo, en el formato de bar cultural como La Noche Barranco o El Paradero en Lince, por citar algunos. Quispe apuesta por un local como un espacio configurado, donde “no sólo vayas a escuchar música y te vas” (Quispe, 2019) sino como un espacio concreto donde los individuos de la escena -músicos, sellos, artistas, público, amigos, etc.- dinamicen sus identidades y sentido de comunidad.

Como apoyo a la visión de Quispe, Will Straw (2004) admite que “la música proporciona un pretexto para estar en la ciudad, para consumir la cultura en momentos de interacción colectiva que están incrustados en la vida pública más difusa de las ciudades, en beber y en la conversación pública y colectiva.” (p. 413, 2004).

En esta perspectiva, casonas antiguas o inmuebles no tratados para la música en vivo, pero con varios ambientes que permitan el constante flujo de actores de la escena, han sido las mejores elecciones de Necio Records para llevar a cabo estas interacciones colectivas. De esta manera son recurrentes los locales La Casa del Auxilio (Breña), Casa Bagre (Centro de Lima), El Guadalupano (Breña), Hensley y Drone (Surco), El Hensley de Barranco o los extintos El Círculo Bar, Keko Bar, El Local, Cholo Art & Fun, entre otros.

Lo que casi todos estos locales tienen en relación son el formato casona, de varios ambientes y una imagen relativamente precaria que combina bien con la marginalidad y la autenticidad de sus participantes. Locales que nacieron justamente por la demanda de proyectos culturales y musicales independientes que pugnan por expresarse y que por, el lado específico de Quispe, cumplen con la infraestructura y funcionalidad para que la ecuación de *concierto-festival-feria-comunidad-diversión-retroalimentación* sea eficaz para las dinámicas del sello.

Straw interpreta el fenómeno de los espacios relativos a las escenas musicales y culturales, cuando afirma que, más allá de que la música sirva de coartada para la interacción social de las

escenas: “su importancia dentro de las escenas asegura que la inversión comercial que produce nuevos lugares o rituales para socializar, se entrelaza con una historia de formas culturales y con los arcos de moda y popularidad que le dan a la historia cultural su dinámica particular”. (p.414, 2004).

Este aprendizaje se revela paralelamente en una constante nutrición y configuración de la escena por la producción y el consumo de los actos musicales (en este caso, refiriéndose específicamente a las escenas musicales), generando dinámicas de socialización estrechas y sentidos de identidad colectiva, desembocando, en el mejor de los casos, en políticas culturales y económicas (bares, festivales, incentivos estatales y/o privados, etc.).

Llegado a este punto, en el que Necio Records construye sus propios mecanismos de autogestión -impelidos por la carencia y la no visibilización- en el difuso espacio de la coexistencia de escenas en Lima, abordaremos el siguiente paso y los factores que determinaron su incursión en una escena translocal.

Hemos mencionado en el capítulo anterior la revisión que hace Luis Alvarado sobre una ola de nueva psicodelia en Latinoamérica (2016), un despertar musical estimulado en diversos circuitos independientes de América Latina y que responden de manera bullente a un espectro de la neo-psicodelia más *mainstream* de Europa y los Estados Unidos.

Veremos sus implicaciones estéticas con mayor profundidad en el siguiente apartado, pero es necesario acentuar el contexto que se está viviendo en la industria musical de este período, donde existe un ecléctico dinamismo estético desde lo más visible y consolidado comercialmente hacia propuestas más marginales o *underground* de la psicodelia.

El papel que juega, otra vez, las redes virtuales de intercambio y conocimiento es trascendental para la exposición de proyectos locales con sus pares internacionales. La autoconciencia paulatina de Necio Records como un nuevo agente articulador de la escena local le permite enfocarse en un espectro particular de música que va entre lo psicodélico y lo experimental y

empezar a generar contacto con escenas similares en distintos lugares de la región. (Peterson y Bennett, 2004).

Visto así, un primer paso que concretiza este fenómeno fue aquel primer *Woodstacko Rock* (2015), en el que participara Quispe con Cholo Visceral, en Chile y que se potenciaría con la gira del año siguiente -junto a The Terrorist Collective- también por el mismo país, además de Argentina y el sur del Perú. Los festivales y las giras, por ende, se convierten para la experiencia de Quispe en modelos a replicar en el Perú, al ser focos integradores de escenas y proyectos antes dispersos, a través de los cuales se intercambian experiencias y gustos entre bandas, público y otro tipo de dinamizadores como fanzines (Peterson y Bennett, 2004).

Ejemplos de esta apropiación de experiencias translocales los podemos constatar en el *Festival Cochebomba*, realizado en dos oportunidades en los años 2015 y 2016 y que ofrecía la novedosa característica, según su descripción, de no ser sólo un punto de encuentro de las bandas del catálogo de Necio Records y bandas amigas, sino de bandas extranjeras que quieran exponer su propuesta en la escena local.

Citando a Kruse (1993), Peterson y Bennett (2004) argumentan sobre un factor esencial de las escenas translocales. Si bien es cierto, la interacción cara a cara es un factor relevante del proceso de construcción de una escena, también lo son “las propiedades translocales de la música y sus innovaciones estilísticas asociadas” (p.9, 2004). Por supuesto, lo que subyace a esta retroalimentación entre Necio Records y el resto de escenas latinoamericanas, pertenecen a un espacio comunitario y trascendente que está siendo moldeado por un sentido de identidad estética: valga acentuar de nuevo, el espectro psicodélico/experimental del rock.

Estos factores producen una suerte de tácita membresía en la escena translocal, generando un reconocimiento entre pares. En ese orden, las giras se convierten en otro elemento crucial que va más allá de la exposición ordinaria de un sello. En contraste con las *netlabel* que se limitan en una oferta de proyectos editados virtualmente o en el mejor de los casos, con ediciones

artesanales de muy corta tirada, un sello independiente que pugne por hacerse de un nombre dentro de una comunidad transnacional redoblará esfuerzos por generar un intercambio.

Las giras entonces se han convertido en una estrategia a largo plazo para Necio Records. Una estrategia que tiene un doble impacto: uno, en el que visibiliza y genera el movimiento de las bandas de su catálogo y otro, en relación, a las redes de apoyo que implican aspectos de retroalimentación entre bandas, sellos y agentes de otros lugares. De este modo, como respuesta a las giras que tuvieron Cholo Visceral y The Terrorist Collective por Chile y Argentina, para el 2016 -año de inflexión en el crecimiento del sello- Necio Records organizó las giras y conciertos en Perú de proyectos argentinos y chilenos como Rrayen, Don Fernando, Dumo, Nubosidad Parcial y Vago Sagrado.

Las repercusiones de las giras como intercambio entre escenas y proyectos translocales se ven luego materializados por los distintos lanzamientos que progresivamente editaría Necio Records entre los años 2016 y 2019. La gran mayoría de estas ediciones internacionales pertenecen a proyectos precisamente de Argentina y Chile, donde Necio Records ha creado sus lazos aparentemente más sólidos dentro de la región.

Al respecto, Arturo Quispe (2019) comenta que “sin bandas, no existe escena” respecto a la búsqueda de bandas para su sello. Esta búsqueda comprende la importancia tanto de la promoción del material editado como a las presentaciones en vivo de sus asociados. En cuanto a lo primero, su estrategia consiste en buscar bandas a través de redes virtuales, sobre todo de la escena latinoamericana, para posteriormente escucharlas desde la cuenta que maneja en *bandcamp*<sup>46</sup>.

Las bandas extranjeras a las que les escribe por medio de *bandcamp* para iniciar negociaciones son proyectos musicales que, en primer lugar, cumplen con los requisitos de proponer una

---

<sup>46</sup> La página va generando para el usuario una lista de los últimos discos subidos a la plataforma y también de los que poseen las mejores calificaciones.

música independiente y creativa que responde al espectro psicodélico-experimental que maneja el sello. “Son bandas que yo busco, para que hagan que el sello sea de calidad” (2019) concluye, graficando la segunda razón por la cual dirige su interés por editarlos: proyectos musicales bien constituidos en cuanto imagen, producción y composición -que no pierdan el espíritu de autonomía y autenticidad- y que retribuyan como miembros del catálogo a reforzar la propia calidad del sello como marca internacional.

La promoción de las bandas del catálogo se desarrolla en dos niveles: uno en donde el sello envía los materiales a reseñadores, distribuidoras, *bloggers*, instituciones, promotores y curadores de festivales<sup>47</sup> y otro donde estos agentes eligen interesarse o no por el material: “ellos (los agentes) manejan sus gustos personales, entonces los festivales también cuidan la estética de su programa”, añade.

Este interés, además, se extiende a los reseñadores o los diversos portales web dedicados a la promoción de música independiente internacional. A partir de las ediciones de los discos de El Jefazo o Ancestro, sumado a las de las bandas extranjeras en el catálogo -por citar algunos- el material de Necio Records ha llegado a los oídos de especialistas de América Latina, Europa y los Estados Unidos.

Recientemente el sello ha logrado dar pasos de considerable repercusión en las redes entrelazadas de la escena translocal de psicodelia. Por un lado el impacto que como marca ha estado generando a partir de la asociación con grandes nombres de la industria musical alternativa. Un ejemplo de esto ha sido la exitosa organización del concierto de la banda emblema de stoner y psicodelia Earthless (2018) y la reedición de álbumes de bandas ícono como King Gizzard & the Lizard Wizard en formato CD, además del sobresaliente lanzamiento

---

<sup>47</sup> Quispe, en este sentido ya ha elaborado su propia base de datos con todo lo referente a una diversidad de agentes extranjeros referenciados en un universo de estilos.

tanto en disco compacto como en vinilo de *Either the fragmented body or the reconstituted soul* (2017- 2019) de los legendarios Acid Mothers Temple.

Por otro lado -y gracias a la cantidad de referencias obtenidas por el sello en las redes generadas- Necio Records apunta también a construir canales de distribución en puntos estratégicos. Ya sea fungiendo ellos mismos como distribuidores de material de sellos y bandas amigas o consolidando compromisos formales con *distros*<sup>48</sup> alrededor del globo, que estén más relacionados a la línea musical del sello. Actualmente, el material de Necio Records ha sido colocado en *distros* de Estados Unidos, Australia, Alemania, Inglaterra, Holanda, Grecia y Japón.

En el campo de la edición de material, es importante resaltar el papel que cumple el formato vinilo como objeto no sólo físico para la audición de las propuestas, sino también sobre su valor simbólico. Acorde a los tiempos actuales de un *revival* del vinilo, Necio Records ha ido decantándose poco a poco por este formato que -en el hegemónico estadio de indiscriminado consumo digital de música- se ha convertido en bastión identitario para una comunidad más especializada de melómanos alrededor del mundo.

Por ello, no es sólo la calidad de sonido que ofrece este formato sino el objeto como representación material de la música independiente -los valores de autenticidad, el aura artesanal y amor al arte que se traducen en el diseño de la tapa y en el ejercicio de escucha frente a la tornamesa- contrarios a la inmediatez y efimeridad de la industria musical de consumo del *mainstream* (Kruse, 2010).

Como bien hemos podido indagar en este apartado, el desarrollo de Necio Records como articulador de una escena se fundamenta en un engranaje de variables que operan desde el espíritu de autogestión y la forma DIY. Estas variables predisponen la generación de lazos entre

---

<sup>48</sup> Otro de los nombres que se les da a cualquier modelo de distribuidora independiente, autogestionado y autónomo.

pares, alimentando una comunidad local creativa, para expandirse luego en otros focos translocales de una escena global.

En un contexto musical caracterizado por el despertar de la neo-psicodelia y la música experimental en Latinoamérica -como propuestas alternativas a la hegemonía del *mainstream* de la gran industria- las redes virtuales cumplen un eje fundamental al permitir que sellos más pequeños o marginales como Necio Records tengan una presencia en internet, no importa cuán desventajosa sea su posición respecto a otras industrias (Kruse, 2010).

La diversidad de estrategias -como la gestión colectiva de ediciones, conciertos, giras, ferias y festivales articulados- potenciadas por una escena virtual subyacente a los diálogos entre lo local y lo translocal han devenido en una contradicción que es parte de la naturaleza de las escenas: por un lado, se construye un sentido -progresivo y fluctuante- de identidad en la escena local y desde otra perspectiva, se van haciendo difusos sus límites al incursionar el sello, en la participación de una escena psicodélico-experimental en el resto del mundo.

### **3.2. Aspectos Integradores Intrínsecos: Características Estéticas y Discursivas**

Habiendo realizado el análisis respectivo sobre las redes de articulación que el sello ha forjado de manera particular con otros focos nacionales y extranjeros de la escena independiente psicodélico-experimental, nos toca ahora indagar e interpretar los elementos estéticos que articulan las propuestas musicales afines a Necio Records.

En la entrevista que me ofreció Arturo Quispe Velarde, al preguntarle sobre ciertos requisitos que deben de tener los proyectos musicales para integrarse al sello, me comentaba de manera general que estos grupos deberían tener “compositivamente algo más, un ingrediente extra, que no se repitan y que la música me pasee. Por supuesto dentro de los géneros de psicodelia, progresivo, space, doom, stoner y a veces algo más experimental, aunque no venda pero es mi gusto. Normalmente cosas fuera del contexto peruano y que no escucho aquí. Básicamente sólo

soy yo y está basado en mis gustos: el sello es un panorama de mis gustos musicales” (Quispe, 2019)

Las declaraciones de Quispe, si bien me permiten tener un punto de partida sobre el significativo influjo de la subjetividad del director de Necio Records, me permiten por otro lado ir más allá de la obviedad de ese límite para profundizar más aún en cómo este gusto es el reflejo de un contexto de mayores dimensiones que han sido delineados por innovaciones teóricas y estilísticas a través del rock, específicamente desde el vanguardismo *underground*.

Para ello recurriré a una interpretación particular de composiciones musicales basados en una selección de proyectos inscritos en Necio Records. Estos proyectos presentan perspectivas disímiles que, de manera quizás no muy evidente, comparten elementos esenciales de la psicodelia, cierta experimentación y del uso estético del ruido.

Es importante primero señalar el contexto en el cual nos ubicamos actualmente respecto a la música independiente. En este caso, para ser más específicos, refiero el texto ya mencionado de Luis Alvarado (2016) y su breve ensayo sobre la ola de nueva psicodelia en Latinoamérica. Esto, con el fin de relacionar el desarrollo de Necio Records dentro de una escena de psicodelia de carácter regional y mundial.

Un primer punto muy general que une los distintos proyectos inscritos en la nueva psicodelia es su condición de *raras avis* en sus lugares de origen. Específicamente en el Perú, aún la percepción sobre las bandas que proponen una estética vanguardista y lisérgica del rock es de considerable distancia por parte del gran público, más aficionado -sólo por hablar del espectro pop/rock, uno que incluso está en desventaja frente a los grandes géneros consumidos como la cumbia, el huayno, la música urbana o la salsa- al rock comercial de los grandes y usuales



nombres del pasado<sup>49</sup> u otras formas más digeribles de la música independiente y alternativa como las bandas orientadas al sonido *indie* y el electro-pop.

Por lo tanto estamos hablando de una corriente musical no precisamente popular, pero que sin embargo ha encontrado una demanda y una exposición paulatina dentro del gran marco de músicas hechas en el Perú y la región. Alvarado sostiene que la nueva psicodelia estaría representada desde el lado más *mainstream* por actos internacionales como Tame Impala, MGMT y Temples: grupos que beben de los padres de la psicodelia de los 60's, las innovaciones del post-punk, el *shoegaze* y la ola *rave* de los 90's; todo ello canalizado por una excelente nivel de producción que los emparenta con las propuestas accesibles del *indie* o el pop contemporáneo.

No obstante, esta exposición u estos nombres sólo serían la punta de iceberg de un fenómeno muchísimo más amplio de propuestas particulares y disímiles de la psicodelia dentro de la música independiente (Alvarado, 2016). En este contexto, Necio Records se habría desarrollado en un panorama global reivindicador de la psicodelia como forma de hacer música y como forma de experimentarla.

Pero vayamos por un momento a entender un poco más este fenómeno de la nueva psicodelia en pleno siglo XXI respecto al antecedente contra-cultural de la psicodelia de la década de 1960. Este acontecimiento cultural de Occidente tuvo como ejes centrales las revoluciones juveniles - sociales y culturales- en las que el uso recreativo de drogas psicoactivas, la liberación sexual del yugo político conservador o el influjo de nuevas formas de conciencia y conocimiento (específicamente desde Oriente) se reflejaron en una música que devino de la explosión vertiginosa de innovaciones técnicas y creativas moldeando lo que hoy conocemos como rock psicodélico.

---

<sup>49</sup> Un rango de bandas ya consolidadas y que son nombres frecuentes en los grandes festivales de rock de la ciudad: Libido, Mar de Copas, La Sarita, Río, Leuzemia, Pedro Suárez-Vértiz, entre otros.

Según Alvarado (2016), para aquella década las innovaciones pergeñadas por la psicodelia expandieron los límites del rock de la misma manera en que las drogas expandieron los estados de consciencia. El rock entró en una nueva fase de complejización de sus propuestas, un estado de flexibilidad estética sin precedentes en la música popular, que alimentaron las otras disciplinas artísticas, preponderantemente las artes visuales.

La psicodelia por supuesto permeó nuevas corrientes o movimientos musicales alternativos en las siguientes décadas. En los años 70, el rock progresivo fue el giro apolíneo de las innovaciones sesenteras, una visión musical llevada hacia horizontes bajo la égida de la llamada música culta; en cambio, el *krautrock* alemán -representado por bandas como Can, Amon Duul, Faust, Kraftwerk, entre otros- pergeñó sonidos de gran nivel de experimentación que iban desde el space rock, la música electrónica, el jazz de vanguardia y la exploración sonora.

Hacia fines de la década de 1970 e inicios de los años 80, el fenómeno del *post-punk* respondió contra la rigidez musical de la sonoridad *garage* del punk, subversivo en el discurso, y regresivo en la forma musical. Las amplias posibilidades estéticas que entregaron estas bandas a la música pop de entonces tuvieron un registro que iba desde la *new wave* o el *synth pop* más accesible hacia las experimentaciones sonoras de la *No Wave*, corriente afincada en New York que, pese a su espíritu punk, proyectaba una sonoridad de inflexiones ruidistas, experimentales y de nuevas connotaciones psicodélicas.

Simultáneamente en la década de 1980, para Halligan (2013) ocurre un *Segundo Verano del Amor* -haciendo eco de aquel *primer* verano en el contexto de la psicodelia de los años 60- a través del EDM (*electronic dance music*) y el sonido techno. En esta oportunidad la psicodelia es provista por la máquina y la tecnología como fuentes o canalizadores de los estados alterados de consciencia y como intermediario, el *DJ*.

Si bien, esta estética se distancia de las influencias directas de las bandas de Necio Records, el punto por el cual la nombro es que este período es insoslayable respecto al desarrollo de la

experimentación sicodélica y su impronta en la neo-psicodelia posterior. La manipulación sonora a través de las máquinas y el estudio de grabación -aquella virtualidad del sonido- vinieron para quedarse como una herramienta más de las propuestas por venir.

El *shoegaze*, en cambio, significó para finales de aquella década y comienzos de los años 90 una particular reinención de la psicodelia, bajo la instrumentación básica del rock: estaban la deconstrucción sónica de la guitarra, la disonancia, el ruido y las nuevas formas bajo un halo melancólico, asocial e introvertido. Una paradoja que se fundamenta en el rechazo a la performance con el aura de despersonalización de los miembros de las bandas. Todo ello en favor del espectro sonoro envolvente que caracteriza al *shoegaze*, “la tercera ola de la psicodelia” (Halligan, 2013).

En la década siguiente, el *post-rock* -término acuñado por Simon Reynolds (2018)- sería otro término paraguas para designar una amplia variedad de proyectos que tenían en común utilizar la instrumentación del rock para propósitos *no-rockeros* y, en donde, la virtualidad del sonido -esto es, la manipulación sonora en el estudio de grabación y las nuevas tecnologías- tenía la misma relevancia que la ejecución en vivo. La guitarra, en vez de ser usada más que como riffs o acordes en potencia, se convertiría -paso lógico dado los antecedentes en el *shoegaze*- en una paleta para texturas y timbres.

De alguna manera, el rótulo *post-rock* se convierte en la denominación o síntesis de toda una tradición experimental que el rock desarrolló en las décadas previas. Desde The Velvet Underground, el *no wave* neoyorkino, Joy Division, My Bloody Valentine, el *krautrock* de Neu! o Can, el post-punk de Cabaret Voltaire hasta el *ambient* de Brian Eno, el sampleo del *dub*, el techno y el hip hop, o el minimalismo de Terry Riley y La Monte Young; toda empresa estética

riesgosa que cuestionaba el *rockismo*<sup>50</sup> en el propio rock, se disparó en un enjambre de perspectivas musicales en los años 90.

Como una suerte de contraparte al post-rock, mientras el *grunge* y el *britpop* se erigían como los géneros populares de lo que era el rock en ese entonces, el *stoner rock* representó una reivindicación de las raíces más *rockeras* del género -la actitud, la energía y la performance- no obstante reflejar un fuerte halo de psicodelia que se remontaba a clásicos como Cream, Hawkwind, Black Sabbath o Deep Purple. Aquí sí tenemos una música regida por el *riff*, pesado y agresivo, pero canalizado por una espontaneidad relativa que subyace en formas que deben mucho al sonido lisérgico de los *jams*.

Como forma de amplio paréntesis, esta síntesis descriptiva sobre algunos géneros o movimientos musicales precedentes viene a colación con el marco actual de lo que Alvarado, dicho en el inicio de este apartado, señala como *neo* o nueva psicodelia. La amplitud de registro de las estéticas y propuestas de la nueva psicodelia han supuesto un nuevo reto para hablar de la psicodelia hoy no solamente como un género de música dentro de los límites del rock y de la referencialidad o herencia de una época específica en la música popular. Más bien, como un campo amplísimo y flexible de propuestas, multidimensional -en algunos casos antagónicas en su superficie sonora- pero que comparten en su núcleo la psicodelia como forma de experimentar y esculpir la música.

En este sentido -quizás con mejor aproximación semántica- el uso del término *psych* ha bifurcado el significado de lo que es hacer psicodelia hoy en día: por un lado para clasificar ciertas propuestas musicales con elementos sonoros distinguibles y por otro, para referirse a los efectos -como los estados alterados de conciencia- que produce una música en particular

---

<sup>50</sup> Reynolds (2018) refiere al *rockismo* como un concepto que agrupa elementos paradigmáticos de la tradición del rock, al comentar las propias reflexiones del escritor Joe Carducci: la actitud, el espíritu y la rebelión que se exterioriza en la performance en vivo; la conjunción de la batería, la guitarra y el bajo como una maquinaria de energía y movimiento.

(Alvarado, 2016). Dos significados que parecen generar encuentros y desencuentros, dependiendo la perspectiva que abordemos, al escuchar la variedad de proyectos musicales referenciados hoy como *psych* o psicodélicos en el siglo presente.

Como consecuencia para resolver de alguna forma el carácter multidimensional de la psicodelia actual o referenciarla en ejes más concretos, Alvarado propone a dos bandas como icónicas, en función a la fuerza de sus innovaciones y la gran gama de influencias y referentes que representan en sí mismos. Una es *Spacemen 3*, banda inglesa que podemos ubicar en las fronteras de la psicodelia de herencia sesentera, el post-punk, el space rock, el minimalismo y el shoegaze; y la otra, *Acid Mothers Temple* de Japón, músicos de un espectro psicodélico que hereda el *krautrock*, la improvisación libre, el noise, el drone y la música experimental.

La propuesta de Alvarado es relevante en cuanto aterriza el problemático asunto de la flexibilidad de propuestas de la psicodelia actual -o para hablar desde otro sentido: de las bandas asociadas al *psych*- en dos ejes visibles donde referenciarla. Por supuesto está lejos de ser una propuesta definitiva, pero nos sirve de marco para interpretar lo que significa hacer psicodelia hoy desde un punto de vista referencial estético.

Dicho esto, para volver nuestra atención a Necio Records, recordemos que el sello propone ser uno que se aboca a la edición de músicas en los siguientes términos específicos: *prog, psych, stoner, doom, space* y *experimental*. Por supuesto, al escuchar todo su catálogo uno podría agregar aún más términos con los cuales describir las disímiles propuestas estéticas que han firmado bajo su nombre. Y sin embargo, mi hipótesis se basa en que la psicodelia -desde la perspectiva doble de la categorización *psych*- atraviesa en mayor o menor medida todos los proyectos hasta hoy editados y, por ende, es el componente articulador intrínseco de las propuestas musicales.

Pasaré entonces a desarrollar un marco interpretativo en tres fases. En primer lugar, interpretar las implicancias sensoriales, afectivas y estéticas de la psicodelia; luego me avocaré al

problemático uso del ruido como función estética, discurso subversivo y disrupción; y, por extensión y en tercer lugar, a las contradicciones o dicotomías que emergen inevitables en su discurso filosófico y estético. Todos estos puntos estarán desarrollados e interpretados al integrar ejemplos del corpus de trabajo: grabaciones específicas de una selección de proyectos ubicados en el catálogo de Necio Records. Empezaré entonces a imbricar en orden estas tres premisas, que considero aspectos consustanciales de la psicodelia actual y que Necio Records refleja como sello.

En su artículo *Navegar entre estrellas. Cosmic Rock*, Simon Reynolds (2018) expresa que la música psicodélica aspira, a través de un espacio infinito que se refleja en el paisaje de la conciencia del aquí y ahora, a una suerte de danza cósmica: una inmensidad deslumbrante en el que el oyente queda inmerso. Esta primera afirmación parece descifrar lo que ocurre en la primera pieza que indagaremos: “Amanecer en Tres Cruces” de la banda Culto al Qóndor (*Templos*, 2017).

Una guitarra galopante bajo halos de *delay* y *reverb* es apoyada por un motivo melódico minimalista de una segunda -que funge como un mantra- algunos efectos de pedal y una batería que marca un *beat* dancístico y de carácter ritual. El tema es repetitivo y constante, sin embargo va creciendo en intensidad como si reflejara *in crescendo* las intensidades alucinatorias provocadas por sustancias psicoactivas.

Este efecto sonoro resultante lo emparenta con la referencia a la banda The Velvet Underground y a la producción de Brian Jones de los Maestros Músicos de Jajouka<sup>51</sup>, cuando Whiteley (2013) afirma lo siguiente: “Aquí, la repetición y el *drone* parecen funcionar como un mantra o encantación, calmando o semi-hipnotizando al oyente” (p.40, 2013). El trío peruano de bajo, batería y guitarra parece (re)crear durante sus 11 minutos, tres eventos distinguibles a lo largo

---

<sup>51</sup> *Brian Jones presents the pipes of pan at Joujouka* (1968), álbum producido por el guitarrista de The Rolling Stones, Brian Jones quien captura la música en vivo de la música folklórica de Joujouka, Marruecos. La performance es inyectada por la estética psicodélica de producción de aquellos años.

de la pieza: uno de carácter dancístico-ritual; un segundo de expansividad y suspensión; y un tercero de elevación de la consciencia, de resolución. Nos guían a través de sus tres movimientos hacia aquella alborada mística de Paucartambo (Cusco): ritual del pago a la tierra que se realiza en el Amanecer de Tres Cruces, como si se trataran de sacerdotes o chamanes.

Hacia la mitad del track, en aquel segundo evento, los instrumentos se diluyen en una oceanidad sónica, de dimensiones estratosféricas. Reynolds diría aquí que “el rock perdía su dureza, se convertía en un medio en el cual el oyente se encontraba suspendido y cobijado como dentro de un útero” (p.109, 2018). De esta manera, aquel primer movimiento de reminiscencias en la música *rave* cede su paso a un estado contemplativo.

Finalmente la banda regresa para acompañar el canto pentatónico de una guitarra que repite su motivo, mientras el *beat* se hace calmado en la batería de Castillejos, hasta desembocar paulatinamente, con más fuerza, hacia un estado de liberación exaltada. La reminiscencia si bien es subrepticia, nos conecta con un legado andino ancestral: el oyente es conducido a un estado luminoso de suspensión hacia el final de la composición.

Si Culto al Cóndor podría apelar a la psicodelia de los primeros Pink Floyd y del *krautrock*, El Jefazo, en cambio, reclama para sí la dureza y oscuridad del *riff* en Black Sabbath, las descargas improvisativas de la psicodelia más pesada -como en Cream o Hawkwind por ejemplo- y el influjo de la electrónica como parte del fondo: el uso tímbrico-textural del IDM (*intelligent dance music*)<sup>52</sup>.

En la pieza “El Cañón de la Eternidad” (*El Jefazo*, 2016) este otro trío de músicos despliega su propia perspectiva de hacer psicodelia a través de potentes riffs, guitarras inyectadas de profuso *reverb*, *feedback* y *overdrive*, bajos distorsionados con el efecto *fuzz*, baterías potentes, sólidas

---

<sup>52</sup> Término para designar a un conjunto de propuestas de música electrónica del Reino Unido, a partir de una lista de correo electrónico llamada *IDM List* (1993), donde se daban a conocer y discutir artistas de este ámbito. La música se caracteriza por el uso de sintetizadores y secuenciadores diversos.

y graves, y diversos efectos electrónicos emitidos en segundo plano, como un sub-paisaje espacial errático detrás de la mastodónica y envolvente energía del ensamble.

En contraste con el *shamanismo* lisérgico de Culto al Qóndor, la banda de stoner y psicodelia, propone un viaje espacial, sombrío y violento: el oyente es lanzado desde un “cañón hacia la eternidad”. Cimentada bajo una forma musical ABAC, en la pieza no hay espacio ni silencio atendible; la exposición del riff y el motivo principal de la guitarra en A es pretexto para sendas descargas solísticas que se transmutan e intercambian como pregunta y respuesta. En B, el raudo *shuffle*<sup>53</sup> propone un nuevo evento psicodélico de mayor intensidad y vértigo, de mayor liberación corporal, en la que el motivo principal se asoma nuevamente como personaje de esta inmersión violenta en la eternidad.

Hacia el final de “*El Cañón...*”, los instrumentos se diluyen o deconstruyen -al parecer en un agujero negro que absorbe toda resistencia de un yo, de toda apolinealidad- en un distópico escenario de ciencia-ficción estimulado por sendas descargas de secuenciadores y variedad de efectos electrónicos que asaltan la percepción y la sacuden a su modo.

Parece ser una premisa el carácter puramente instrumental de estas músicas -al prescindir de un cantante que provea de un discurso verbal al hecho sonoro- con el fin de restarle mayor narratividad y comprensión objetiva a lo que se experimenta afectivamente. No hay una literalidad, hay una proposición sónica que pretende ir directamente a la psique y obligarla a la imaginación y a la sensorialidad más primordial.

La misión es *evocar* en un sentido amplio, ser una música de connotaciones a través de técnicas diseñadas para reflejar ciertos estados (Whiteley, p.45, 2013). Por esta línea, prosigue también de manera similar la banda trujillana Ancestro. En “*Agua Muerta*”, corte de su segundo disco *El*

---

<sup>53</sup> Inicialmente un paso de baile, actualmente se refiere a un recurso rítmico con raíz en el blues y el jazz. La rítmica del shuffle está basada en pares de corcheas ternarias o *atresilladas*.



*Gran Altar* (2017) los pesados riffs -dominados por acordes de poder<sup>54</sup>- que podemos escuchar también en *El Jefazo*, son contrastados por interludios de carácter melancólico y espacial: dos acordes que son coloreados por el uso de séptimas. La estructura adolece de doble personalidad: una yuxtaposición de eventos entre la pesadez pesimista e inasible y la fulguración espacial de la melancolía.

En esta pieza, Ancestro propone un viaje violento sí, pero con paradas que evocan una espacialidad de implicancias reflexivas y emocionales. A diferencia de *El Jefazo*, en el que el oyente era tomado y lanzado a una eternidad sombría -no sin la libertad de su propia ensoñación- en “*Agua Muerta*” el triste y fatídico episodio de las inundaciones acaecidas en el verano de 2017, que sacudieran la costa peruana, es el *leitmotiv* de la composición.

El evocar sigue presente, pese a cierta literalidad: en el segundo interludio, aquella cadenciosa sección se funde con la utilización de un audio que nos expone la desesperación palpable de las víctimas del extraordinario suceso. El uso del audio como otra forma de evocación, como poética que se desliza luego en una inundación sonora que arrolla la conciencia con sus pedales de *wah wah*, con el fuzz apabullante del bajo y los platillos de bronce pesado, tan pardos como el agua muerta en que sumerge al yo.

*El Jefazo* y *Ancestro* constituyen pues dos ejemplos de una psicodelia oscura y pesada y, por largos momentos, violenta. Apelan también a una imaginería sombría, provista de símbolos y referencias a estados de exacerbación psíquica que someten al éxtasis corporal. En su música las treguas son pequeños oasis esporádicos; y nos vemos más bien arrebatados por el alto decibelaje de las guitarras, bajos potentes y sacudidas rítmicas de extenuante liberación energética.

---

<sup>54</sup> O *power chords*. Su ejecución se basa exclusivamente en el tono fundamental y su quinta tocados al unísono.

Remando hacia otra dimensión de la psicodelia, al referirse a Brian Eno, el conocido *no-músico* y compositor inglés, Reynolds afirma que la música *ambient*, por la cual transitó luego de sus escarceos con la experimentación del influjo del músico *floydiano* Syd Barrett -ícono de las innovaciones más vanguardistas de la psicodelia en los años 60- supone el “desarrollo lógico de uno de los aspectos de la psicodelia: la búsqueda de la serenidad” (p.102, 2018).

Casi en las antípodas de las piezas mencionadas arriba, el proyecto chileno IHÄ propone una psicodelia desprovista de toda instrumentación rockera y de cualquier otro atributo cinético-expresivo (aunque haciendo eco de la reflexión sobre Eno, quizás más que la distancia estética, nos colocamos en el reverso subyacente y posterior de toda experiencia lisérgica potente: la calma del no-yo).

En “La Única Fuente de Lo Sagrado” (*Estructuras de aire, colonias de soplo*, 2018) el éxtasis se ha transmutado en contemplación. Para ello, IHÄ se vale de la profusión de efectos, timbres y texturas generados por sintetizadores, secuenciadores y pedales. Hay un pulso subyacente sugerido por el principal motivo de naturaleza diatónica: 4 tonos en las frecuencias medio-graves. El motivo desciende en tres segundas mayores y una tercera menor en una parsimonia zen, diluida y sin ataque hasta la consumación del *fade-out*. Alrededor de este motivo se van sucediendo en diferentes frecuencias y capas las ondas oceánicas en la zona de los graves y un arpeggio puntillista que flota repetitivo en las frecuencias agudas.

Los postulados experimentales sobre la nueva música que proponía John Cage encuentran en IHÄ aquella conclusión que extrae Reynolds sobre la *no-narratividad* en la psicodelia: un paisaje que lleve al oyente a “deslizarse fuera de los límites del tiempo, el espacio, el yo y refugiarse en un sin-tiempo y sin-espacio zen” (p.106, 2018). “La única fuente de lo sagrado” parece inducirnos a la resolución del sonido primordial, aquél que bombea en el cosmos y en la que nuestra profundidad interior no es sino más que el modesto reflejo de una totalidad trascendente.

Por ello, la minimalista pieza es un largo *crescendo* con un sentido de inmersión. La progresión de la música no se basa en la dicotomía de tensión y liberación de la energía sino en una paulatina transformación de la dinámica entre el motivo principal y las capas tímbricas que rodean su atmósfera. Una de las consecuencias técnicas y físicas es que los armónicos son potenciados en gran nivel y el oyente es afectado por una despersonalización de generosas resonancias.

Y si IHÄ propone un paisaje etéreo donde el yo se disuelva en el Absoluto, The Terrorist Collective propone, contrariamente, sacudir con violencia ese yo y emplazarlo al movimiento y al grito. El caso de TTC me permite entrar al fenómeno problemático del ruido en la psicodelia. En “Cheto-Slovakia” (*Wonderful Disasters*, 2018), primer corte del álbum, Israel Tenor profiere con ira desgarradora un estado de misantropía liberada, arrojada sin ambages junto a una batería que simula una manada de bisontes. Una línea de bajo se une a la estampida, oscuro y *drone* y su hipnotismo se ve salpicado con delirantes punzadas de cascabeles que le proveen de elementos ritualísticos.

La experiencia se amplifica con ráfagas de *noise* generadas por las guitarras, en las que la anatema de Tenor (“*we are not your friend; you are what we need; we are not your friend; you are our bitch*”) repetida y condenatoria, se mimetiza como si se tratase de una textura más entre toda la instrumentación. La pieza -de forma AABAC- deviene en una explosión multidimensional del timbre, está llena de color como una pintura *fauvista*, sin espacios por llenar. Exacerbación del *reverb* y una manipulación de la sonoridad general en *wall of sounds*<sup>55</sup>, convierten a la pieza de TTC en un gran ejemplo de la utilización del ruido como estética y la gran paradoja de lo que Reynolds (2018) llama la psicodelia del horror.

---

<sup>55</sup> Técnica de producción creada por Phil Spector en la década de 1960. Se basaba en una profusa creación de capas y reverberación grabadas en salas de estudio con un gran nivel de eco. Facilitaba una proyección orquestal del sonido.

“El ruido lo veo algo más como acciones; una transición de la persona de estar quieto a llevarlo a reivindicar algo, una protesta repentina que es lo que te sugiere el ruido” (I. Tenor, comunicación personal, 13 de setiembre del 2019) expresa el compositor al reflexionar sobre este elemento esencial en la música de TTC. De alguna otra manera, como en los ejemplos citados de El Jefazo y Ancestro, en “Cheto-Slovakia” se produce contemporáneamente lo que en su momento se acuñó como *heavy*, después de aquella desilusión del *Summer of Love*<sup>56</sup>, para aludir a una propuesta de psicodelia más acorde con una realidad descarnada, hostil y sombría (Reynolds, 2018).

The Terrorist Collective quizás estaría más próximo al movimiento neoyorkino *no-wave*<sup>57</sup>, experimental y nihilista, que de la lisergia canónica que evoca estados alterados o elevados de conciencia. Por supuesto en su música hay una apelación a la desintegración del yo y del imperio del raciocinio o la narratividad, pero más que un paisaje sonoro donde zambullirse, el yo es arrebatado hacia el grito; es una liberación sí, pero más parecida a la huida desesperada, a la descarga emocional de una pesadilla -¿tangible?-, una realidad oscura y claustrofóbica.

El análisis de la música de TTC nos otorga un puente para la consideración de un aspecto extremo de la psicodelia. O quizás mejor -si nos adherimos a la perspectiva de John Doran- al término *psych* que impregna muchos actos de la neo-psicodelia de este siglo, esto es, apuntando más a los efectos que produce esta música que a la herencia estética y sonora del paradigma del género.

Por supuesto podemos escarbar esta psicodelia de lo siniestro en el ya mencionado rótulo *heavy* de fines de los años 60: los excesos que iban desde el propio uso indiscriminado de sustancias y

---

<sup>56</sup> Término que refiere al acontecimiento central de la contracultura hippie: el *verano del amor* de 1967 y al festival del mismo nombre que se realizó en San Francisco, Estados Unidos.

<sup>57</sup> No-wave, refiere a un movimiento de músicos del *underground* en Nueva York inmerso en el contexto de fines de los años 70 e inicios de la siguiente década, el post-punk. La música disonante y experimental –aunque de espíritu punk- de estos músicos fue catapultada por una compilación hecha por Brian Eno (*No New York*, 1978)

fantasías individuales hasta los propios de una civilización sumida en guerras y violencias estructurales llevaron a que esa celebrada disolución del yo transmutara en un debilitamiento que desatara los más retorcidos espectros del ello (Reynolds, 2018).

Pero sonoramente, esta psicodelia apocalíptica le debe también mucho -o incluso más- al futurismo de los albores del siglo XX encarnado en Luigi Russolo, aquél acto de fe que supuso el Manifiesto Futurista: el ruido de las máquinas de la civilización occidental como nueva forma de belleza, la exaltación del volumen, la velocidad y la espectacularidad de la guerra. (Russo y Warner, 2004).

Como precursor y también contemporáneo de las revoluciones culturales de la década de 1960, John Cage -y la música experimental- reintrodujo estos fundamentos no canónicos del ruido: problemática materia prima de la nueva música que surgía de la aleatoriedad y la no-narratividad. Sin embargo, mientras que en los postulados y herederos de Russolo hay una idea, fascista y cuestionable por supuesto, de progreso e idealización de la civilización post-industrial o que en Cage lo sea, desde otra perspectiva, en pos de alcanzar la aquiescencia zen y la no-linealidad del pensamiento, la psicodelia del horror *ruidista* plantea un mundo desprovisto de esperanza, distópico, en el que su estado principal es la neurosis y la anulación del yo.

Si el ruido es un matiz y elemento distintivo en la música de The Terrorist Collective, en una banda como Don Fernando (Chile) se convierte en su *modus operandi*. En "Ertokuen" (Arelapeta, 2015) el cuarteto de guitarra, batería, saxofón y voz es propulsado por un espíritu antisocial y tenebroso. El vocalista divaga desesperado emitiendo conjuros ininteligibles, la distorsionada guitarra acuchilla el espacio con eléctricas cacofonías, la batería asume un papel telúrico y polítmico que destruye toda noción de tempo y estructura con hachazos viscerales, mientras un ululante saxo se retuerce en éxtasis.

Si habría que hacer un análisis estructural nos limitaríamos a decir que la música de Don Fernando se fundamenta en eventos. Y estos eventos son progresiones a estados de desvarío.

Si en la psicodelia lisérgica, la música conduce a un estado más o menos intensificado de la alteración de la conciencia y el tiempo, en la psicodelia del horror el oyente se mueve a un estado subyugante de frenetismo mórbido, tanático.

Pero a diferencia de TTC, donde podemos aún sentir el golpe manifiesto de un *beat* y de ciertas progresiones armónicas que se adaptan a una forma, en Don Fernando no tenemos dónde asirnos más que participar en la desestabilización y neurosis de un *ruido con variaciones*. Con variaciones de intensidad. Al respecto, Simon Reynolds (2018) refiere que el ruido “ocurre cuando el lenguaje se quiebra. El ruido es un estado sin palabras en el cual nuestra propia constitución está en juego. El placer del ruido reside en el hecho de que la obliteración del sentido y de la identidad es precisamente el éxtasis (literalmente, estar fuera de sí mismo).” (p.132, 2018).

Esta ausencia total de significado es contraria a los *significados alternativos* de la psicodelia más paradigmática. El olvido del yo de éste se ve reemplazado por la anulación del yo bajo los poderes del horror. Y esta es una diferencia notable en las bandas que, como Don Fernando, apelan a perderse a sí mismos en el ruido, como forma de perder el control, girando en una fascinación que es la antítesis del sentido (Reynolds, 2018).

Por otro lado, Cuadrado Negro -proyecto experimental ruidista de Oscar Mariñón- viene a ser frente a IHÄ lo que Edward Hyde lo es para el doctor Jekyll. Su cercanía sólo estriba en que los dos hacen uso de la manipulación sonora de dispositivos eléctricos para la creación de sus piezas, pero Cuadrado Negro se ubica totalmente en las antípodas. No sólo en los efectos que causa en el oyente sino también en el discurso: IHÄ plantea con la belleza de sus capas sonoras la quietud y un estado que gira en torno a la introspección y la espiritualidad; Cuadrado Negro presenta un paisaje distópico y atronador en el que la máquina desolla toda humanidad y más bien la muestra perversa y decadente.

Los títulos de las piezas del álbum *True Haters* (2015) son elocuentes. Una de ellas es “Plaga”, cuarto corte del cassette, donde una voz distorsionada de profundos graves, tenebrosos y pesados parece emitir un sermón o una ininteligible profecía apocalíptica. La transmisión hecha desde algún inhóspito lugar es acompañada por señales ruidosas, manifestación sonora de un Armagedón apenas consumado, una desolación que es canalizada por el *feedback* y la manipulación de pedales de efectos y circuitos en estado de paranoia.

Cuando la aterradora experiencia se ve cruzada por más capas de ruido como vientos voraces que cortan la piel, la transmisión es cortada abruptamente. El ruido *in crescendo* ocupa cada vez más el espectro mayor del espacio y se apaga como un obsoleto televisor, como al despertar de una pesadilla. Dice Simon Reynolds (2018) que el ruido cuestiona y problematiza aquella visión mayoritaria en la música de un universo benévolo que, pese a las tragedias humanas, siempre se erige como armonía superior. Los grupos de *noise*, dice, usualmente plantean tópicos anti-humanistas de extrema abyección, obsesión, trauma, atrocidad y posesión que niegan toda esperanza en la elevación de la conciencia humana y la construcción de un mejor mundo. (p.132, 2018).

Este pesimismo se ve reflejado también en “Extinción de Luces Inútiles”, pieza que cierra *True Haters*. La música parece oírse en un túnel oscuro: el *drone* de un bajo fantasmal soporta los dos planos más reconocibles de la pieza. Uno constante, lento y cíclico, que empieza en un *pad* de cuerdas sintetizadas para desembocar en el rasgueo de un acorde menor que una guitarra con *delay* exacerbado balbucea. Como la inhalación-exhalación de un sujeto enajenado, alienado, que mira a un punto muerto.

El segundo plano, capas de ruido intermitente como en “Plaga” y que simulan el ruido interior, sofocante y abrumador de una humanidad desasida, desintegrada y escindida. La pieza es minimalista donde se le mire, no hay asomo de narrativa, sólo un ciclo que se repite, un

estado envolvente y depresivo donde el yo no es buscado para elevarse sino para recordarle el fracaso de la sociedad post-industrial y su estado de cosificación extrema.

Ya sea en el grito vocal e instrumental en Don Fernando como en el grito electrónico en Cuadrado Negro, el resultado es similar: “Somos mesmerizados por la materialidad de la música. Esta es la razón por la cual el ruido y el horror van de la mano con el grito –porque la locura y la violencia son sinsentido y arbitrarias (violencia es negarse a argumentar), y la única respuesta posible es sin palabras (p.136, 2018).

Hasta este momento de nuestro análisis, podemos ya vislumbrar una evidente contradicción discursiva entre las propuestas *psych* de los proyectos musicales de Necio Records. O quizás podamos hablar de encuentros y desencuentros estéticos dependiendo de la perspectiva que usemos. Desde una general, todos los proyectos apuntan en menor o mayor medida a la no-linealidad o no-narratividad de su música, en los cuales experimentan con la forma y están cargados de sendas capas de sonido que estimulan al oyente hacia estados alterados de conciencia. Desde otra, más relativa a sus efectos, algunos proyectos generan tensiones evidentes: unos pretenden elevar, transformar o sumergir al yo en significados alternativos, mientras otros lo descomponen, lo sacuden o lo anulan en un éxtasis desprovisto de sentido.

Elevación y escape, renacimiento y apocalipsis. Por ende, el tercer punto que quiero mencionar es el de la latente dicotomía en la esencia de la música psicodélica. Para este punto final he elegido la música del proyecto Artaud y su álbum *Cábala* (2018). En la música de Artaud se hacen palpables estas tensiones estético-discursivas de la psicodelia.

El álbum desde su concepción ya está atravesado por dualidades. En primer lugar, está dividido en dos cortes: *Cábala* y *Réplica*; nombres que referencian a dos caballos que simbolizan la vida y la muerte, la juventud y la vejez, respectivamente. Los dos contienen duraciones muy contrastantes, el primero alrededor de 20 minutos y el segundo cerca de los 7 minutos.



Y los dos, por supuesto, exponen en sí mismos paisajes sónicos de gran calibre, de dimensiones contrastantes y a la vez interdependientes. En “Cábala”, la primera impresión de aquellos sonidos de la ciudad y del vértigo de los motores nos plantean ya el sino de la pieza por desarrollarse. Un beat demencial de batería en métrica de 3/4 lleva en sus lomos los gritos de un saxofón alto y el disonante cromatismo de líneas de bajo. El inicial *feedback* de una guitarra se retuerce luego en intervalos de tercera menor como inyecciones de adrenalina y un sintetizador, a lo lejos, se comporta como un viento intermitente de luces y sombras.

La explosión catártica de la música desemboca en una mayor anarquía pero persiste una idea de dualismo: por largos momentos parecen, en vez de un ensamble, dos dúos manifestándose con autonomía. Saxo y bajo entretejiendo desesperación y cacofonía -remontándose al jazz más salvajemente experimental-; batería y guitarra asumiendo y desafiando un pretendido rol asociado al rock -relativamente *estable*- divagando entre la función de acompañamiento y el sumergirse al delirio improvisativo de los primeros. Hacia el fondo, el sintetizador se manifiesta como un poniente que irradia en su propia frecuencia el paisaje total.

La primera sección entonces se dispara entre la ambigüedad de la construcción y la deconstrucción total y gira en su clímax extático en una hecatombe que deviene en la segunda sección. Ésta, fundidos los instrumentos en un miasma de sintetizadores y efectos *drone*, se parece a la tensa calma después de una explosión. Hay mayor espacialidad, y todo el ensamble transmuta en un paisaje sonoro puntillista que hace uso de técnicas extendidas<sup>58</sup>, de una heterodoxia de sus funciones. El sintetizador crea el carácter desolador y perentorio en el fondo: es un océano donde nadan extrañas y singulares especies. El bajo se vuelve una textura casi percusiva, la guitarra en hipnóticos efectos cromáticos, la batería usada como percusión aleatoria y punzante.

---

<sup>58</sup> Se refiere al conjunto de técnicas heterodoxas o no convencionales aplicadas a un instrumento musical –o en la voz- para la proyección de sonidos inusuales.

Entonces el saxo, de los quejidos y las convulsiones iniciales, vuelve a arremeter con extenuantes gritos nutridos por más capas de sintetizador. La tercera sección es un regreso a otro tipo de cabalgata desesperada, donde la batería pergeña un beat insistente como un *EDM* del horror y el bajo se suma en abundancia circular, cromática y esquizoide al desvarío de esta danza electrónica. La guitarra, cumple un rol similar al sintetizador: capas de armónicos y ruido fondeado, oscilante.

Hacia el minuto 17:20 el equino parece desfallecer, el saxo expira un grito final y la batería se va quebrando poco a poco hasta diluirse. La cuarta sección es la culminación de la pieza y una segunda vuelta a esa relativa serenidad. Serenidad oscura dominada por el *feedback* de guitarra y capas múltiples de sintetizadores, una nota pedal que se extiende en primer plano hacia el último horizonte.

Al terminar de escuchar la pieza bien podríamos caer en la interpretación de Reynolds sobre el *noise* como género: aquella fascinación originada por una convulsión sonora que no podemos acreditarle sentido (Reynolds, 2018). Y que, por ejemplo sólo enfocándonos en el papel protagonista del saxo a lo largo de los 20 minutos, podríamos bien en asentir que esta violencia que se desprende del grito es otro de tipo de no-narratividad, el extremo del sinsentido.

Pero a diferencia del ruido en Cuadrado Negro o Don Fernando, en la música de Artaud encontramos una gran ambivalencia. Ya podemos reconocer la más visible que es la intercalación de las secciones en pares: la dicotomía y yuxtaposición de éxtasis-calma. Sí, por supuesto hay ruido, hay grito, hay desesperación pero es una neurosis paliada por los armónicos eléctricos de las guitarras y las notas pedal de los sintetizadores.

También es el uso razonable y el equilibrio entre la impronta o génesis improvisativa de la música con los recursos posteriores de las ventajas en el estudio. Entre la materia prima y el diseño, o simplemente entre el Estudio vs. Directo, como una de las tensiones esenciales de la música

psicodélica. Una contradicción que para Reynolds se basa en aquella dicotomía trágica entre lo apolíneo y lo dionisíaco:

Por un lado, la sicodelia anhela un edén perdido, un paraíso arcadio de calma pastoral. Este aspecto emerge del costado pictórico-sonoro de la sicodelia. Pero subsiste también un impulso igualmente potente hacia el apocalipsis, unas ansias de caos que se ven reflejadas en el anhelo de ruido devastado y abstracto propio del género. (p.92, 2018).

“Réplica”, segundo corte del disco, emerge como epílogo. Los sonidos de los motores del primer corte son reemplazados por los de la naturaleza, cantos de pájaros, árboles y luces de la mañana. El espacio sereno y reflexivo es amplificado por el mantra de una guitarra que toca un solo acorde de quinta y que estimula un beat más relajado al que la batería responde.

Se desarrolla un hipnotismo definitivamente contrastante con “Cábala”, la naturaleza como protagonista de esta pieza arroja sonidos de tornados en medio de lluvias intimidantes pero a la vez esperanzadoras. No obstante, el bajo que se suma en líneas que parecen desestabilizar el paisaje y el saxo emergiendo de pronto con nuevos aullidos, no hacen más que fortalecer el núcleo esencial de esta música que abarca las contradicciones: el bajo se disciplina con la espontaneidad de los sonidos del paisaje; y el saxo, a su vez, se suma al canto coral de los pájaros. La música cierra con una sensación de bienaventuranza y renacimiento: vida y muerte como un solo fenómeno.

“Mi concepción de la psicodelia es de blanco y negro: no solamente explosión de colores, sino también la oscuridad y la luz: qué significa ir de uno a otro lado, más allá de la concepción de las drogas. Más espiritual lo veo yo”. (E. Baltodano, comunicación personal, 18 de setiembre del 2019). Son las palabras de Erick Baltodano acerca de la particular perspectiva sobre su música y nos lleva a referenciarla en los conocidos conceptos de dualidad en el taoísmo: el *ying* y el *yang*, como dos fundamentos de la realidad de las cosas que son totalmente opuestos y a la vez complementarios.

Una interpretación que nos trae de vuelta a Reynolds (2018) respecto a la música de la etapa final del jazzista John Coltrane -uno de los músicos favoritos de Baltodano- específicamente en el álbum *Om* (1965). *Om* es la sílaba sagrada que expresa la divinidad y lo absoluto y es utilizada como motivo religioso en el disco, el cual es iniciado y finalizado con un canto religioso por un lado, mientras que por otro, el quinteto de Coltrane emprende un viaje demencial, extático y violento hacia la iluminación. “Si bien esto no podría alejarse más de la música plácida de (John) Cage, la filosofía subyacente es similar: el objetivo consiste en derrumbar las defensas psíquicas del oyente para lograr que el caos interior se fusione con el cosmos” (p.107, 2018).

Entonces de qué estamos hablando, cuando nos referimos a la música psicodélica de nuestro tiempo y en particular la que ofrece Necio Records: ¿caos y cosmos, anulación o elevación, construcción o destrucción? Pues cada una de estas dimensiones y las dos coexistiendo. Y es que la vitalidad de la música psicodélica –ya sea como una tradición renovándose según las condiciones sociales, estéticas y tecnológicas de las sucesivas décadas o como transformación hacia aquella generalidad efectista de lo *psych* – ha “demostrado ser más poderosa (y perdurable) estéticamente cuanto más se ha visto atravesada por tales contradicciones”. (p.93, 2018).

Hace ya mucho tiempo que la psicodelia dejó de evocar (solamente) aquél edén primordial de gozo, erotismo y de emancipación de la razón. Por supuesto que aún se manifiesta a través de lo *sublime*, de una expresividad que trasciende todo parámetro dictado por la linealidad y pasible de ser referenciado bajo cierta lógica. Pero los enemigos ya no se reducen a los obvios antagonistas: la guerra, el sistema económico, el conservadurismo o un sistema educativo alienante.

Hoy parecen dirigirse a entes cada vez más difusos e inasibles. En este punto de gran incertidumbre ontológica horadada por fuerzas que son abrumadoras y múltiples, la psicodelia contemporánea que representa Necio Records utiliza todas las armas que la confusa época de

este milenio les deja a su disposición: la experiencia de un arrebató sensorial que implica simultáneamente elevación y huida, inmersión y desesperación; dos disposiciones contrastantes del yo ante la cosificación sofisticada de la sociedad postmoderna.

Estos aspectos me llevan a la extracción de reflexiones a través de las entrevistas que hice a los miembros de tres proyectos de Necio Records (El Jefazo, The Terrorist Collective y Artaud). De aquellas pude extraer distintos discursos subyacentes en sus respectivas músicas y que están relacionados a particulares perspectivas sobre su quehacer como resistencia cultural.

Por un lado, El Jefazo propone un discurso que deja en libertad al oyente en pro de sus propias interpretaciones. Apela desde algunos elementos de partida -nombres de temas que refieren a criaturas míticas o figuras ancestrales que se contraponen a ciudades tóxicas y sustancias radioactivas- a la imaginación como una forma de escapismo y liberación que se enfrente a la realidad contemporánea (French, 2019). Esta posición, para El Jefazo, no está exenta de ser catalizada por el uso de sustancias y de la proyección mental que favorece nuevas percepciones de una música puramente instrumental.

Por otro lado, para The Terrorist Collective, la resistencia presenta un cariz de manifiesta y descarnada misantropía contra un estado de cosas hipócrita y artificialmente feliz. Una reacción también contra lo sombrío que se ha ido tornando el mundo, un desencanto y rabia contra la especie humana y su irracionalidad. Este malestar permanente como estímulo para la creación de la música de TTC que, en su imaginario, no hay esperanza alguna para la especie humana. Por ende el grito y el ruido son esenciales para expresarlo en tópicos como el nihilismo, la adoración a la muerte y el gusto de enrostrarle a la humanidad su lado más salvaje, una violencia sin límites y una sexualidad monstruosa (Tenor, 2019).

Por último, en Artaud se manifiesta el ruido y el caos como representaciones de una visión más propositiva en el ser humano. En la música de Artaud el elemento esencial es la improvisación, como filosofía de vida, como sentido y resistencia ante un mundo programado (Baltodano,

2019). Para Artaud, la improvisación es la predisposición al trance de su forma de hacer psicodelia y esto ya es un sabotaje cultural en sí mismo. Es el canal por el cual deshacerse primero de aquél mecanismo social -hostil y asfixiante- para poder luego adentrarse en una relación más profunda con uno mismo, un autoconocimiento que propone al caos como vía de desarrollo espiritual.

Como puntualiza Whiteley (2013) la aceptación “de este caos e incertidumbre puede ser interpretada como el preludio de un renacimiento, el ego temporalmente destruido antes de moverse a una forma alterada de conciencia” (p.14, 2013). De esta manera, podemos interpretar el uso del ruido en la psicodelia, como un reflejo de los postulados de Jacques Attali (2004): subversión sonora contra un discurso hegemónico de entretenimiento y como metamenaje mismo de una perspectiva alternativa al mundo, que late subyacente.

Este ruido que problematiza y le profiere mayor sustancia a la psicodelia de los proyectos de Necio Records se revela en ciertos rasgos comunes: el nivel del volumen y la aproximación del *drone*, los cuales “generando vibración, unidos con la repetición, permiten la extraña materialización de lo invisible: dolor en términos de audición, pero también la sensación física del sonido experimentado en el cuerpo” (Whiteley, p.46, 2013).

Las reflexiones propositivas de Reynolds (2018) sobre los poderes del ruido, en los cuales contrasta la del ruido/horror que destroza el yo y desata su monstruosidad frente al ruido afectivo de la nueva psicodelia que más bien lo disipa y conduce a la alteridad del goce, lo llevan a concluir que ambas estrategias se acercan mucho al apelar a la inmovilidad del oyente: “la resistencia no asume la forma de un devenir sujeto sino un devenir objeto.” (p.139, 2018).

Esta sentencia de Reynolds, al matizarlas con las proposiciones de resistencia de las tres bandas mencionadas y las reflexiones de Whiteley, las interpretaría mejor, para nuestro caso, a partir de la paradoja, como constante y esencial. Quizás la palabra no sea tanto la inmovilidad y más

bien sea otra forma de condescendencia más parecida a la entrega. Un fenómeno más familiar al eros, entre la posesión y la aquiescencia, contradictoriamente pasivo.

Lo que desea más profundamente el artista con un discurso subyacente a la sublimidad sensorial de sus propuestas sonoras es la expansión de esta perspectiva en su auditorio. El objetivo se fundamentaría en un ideal -que tiene como puente imprescindible la cesión afirmativa y voluntaria de las defensas psíquicas del oyente- para conducirlo y sumergirlo hacia aquellas formas alternativas y psicodélicas de resistencia.

## **CONCLUSIONES**

A lo largo de la presente investigación hemos podido comprobar cómo Necio Records (NR) se ha colocado como un agente articulador de proyectos musicales que tienen como elemento esencial la psicodelia en gran variedad de estilos y perspectivas estéticas. Así mismo, su desarrollo se ha reflejado en la configuración de una escena local de música independiente que dialoga con una escena translocal, principalmente latinoamericana, de rock psicodélico y experimental.

Este proceso se fue desarrollando en un contexto local donde si bien, existían ya antecedentes de proyectos de rock asociados a la psicodelia y lo experimental, estos más bien pasaban o por emprendimientos de brevísima duración o, en el mejor de los casos, existían disgregados en pequeños focos de exposición alrededor de la ciudad.

Necio Records hace su aparición en un período de tiempo en el cual la globalización digital y el abaratamiento de las tecnologías de producción permite a la música independiente -y en este caso, a las propuestas creativas de mayor marginalidad- construir un camino para una paulatina visibilización en el contexto de la masificación de las escenas alternativas de Lima. A mayor acceso a estas tecnologías de intercambio, mayores posibilidades para construir nuevos escenarios estéticos.

De esta manera, NR nace a partir de la carencia de una escena mínimamente sólida y de agentes sostenibles que promuevan las nuevas propuestas de rock experimental que sus miembros fundadores pugnaban por visibilizar. Así, la idea de la creación del sello se funda en la voluntad de la autogestión y de la filosofía del *Hazlo Tú Mismo* (DIY) como eje articulador de las bandas de Quispe y Tenor, con el propósito de editar sus propios trabajos.

La naturaleza relativamente innovadora de las bandas de NR -respecto a sus antecedentes- los coloca en el marco regional de una nueva oleada de psicodelia, que podríamos llamar como neo-psicodelia o como un amplio espectro de propuestas contemporáneas de diferente aproximación estética rotuladas bajo el término *psych*. En este contexto de mayores dimensiones, el sello se fue consolidando como un agente articulador de un variado abanico de propuestas que tienen a la psicodelia como eje esencial.

En términos discursivos y estéticos, la psicodelia que proponen los proyectos del sello están signadas por las contradicciones propias del devenir del género: la elevación e inmersión del yo en significados alternativos de la conciencia o la anulación y escape del mismo en un oscuro no-significado. La dicotomía, en todo caso, apunta a una resistencia cultural frente a una uniformizante hegemonía sociocultural y estética.

Las perspectivas estéticas de amplio margen que van desde el stoner rock, el rock progresivo, el *noise*, el *space rock*, la música experimental, entre otros, le valió al sello el ser un elemento convocante para bandas disgregadas de la escena, un puente entre nombres de trayectoria y nuevas propuestas y, a su vez, gracias a las redes de articulación generadas, participar como agente activo de una escena translocal de música independiente.

Como ya hemos mencionado, la autogestión atraviesa todas las estrategias utilizadas desde la fundación del sello hasta la actualidad. Respecto a la escena local, Necio Records configura una escena disgregada y un nicho no atendido de propuestas relativas a la psicodelia –en las que ha



generado intersecciones con otras escenas como las de rock pesado, de música experimental, el *indie* y el rock progresivo.

Este carácter autogestionario hizo que el sello construyera redes a partir de la coedición de álbumes, la organización conjunta de conciertos y festivales, la participación de ferias de sellos y, la organización exclusiva de sus propias versiones, convocando no sólo a músicos sino fanzines, artistas visuales, revistas y sellos diversos como una serie de estrategias que potencien la marca.

De un modo consustancial, estos mecanismos derivaron en la expansión de estas redes a un nivel translocal a partir de las giras, intercambios y experiencias con escenas más consolidadas, principalmente de Chile y Argentina. De la promoción y edición física de bandas de estos países, se lograron importantes logros internacionales como el lanzamiento de material de bandas renombradas y la organización internacional de conciertos.

Todo ello bajo las imprescindibles ventajas de las redes de articulación virtual: en el contexto de una escena global de nueva psicodelia, la función que las redes sociales -desde las comunicativas (*Facebook*) hasta las de *streaming* (*bandcamp*)- han tenido para sellos pequeños e independientes como Necio Records, merecen destacarse como canalizadores de los fructíferos encuentros entre fans, emprendedores, músicos y diversos agentes en pos de la consolidación conjunta de proyectos afines y la dinamización de una escena.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Fuentes Escritas

- Alvarado, L. (9 de febrero del 2006). En los Extramuros del Underground [Entrada en un blog]. Esculpiendo Milagros. Recuperado de <https://esculpiendo.blogspot.com/2006/02/en-los-extramuros-del-underground.html>
- Alvarado, L. (2015). Soñar con Máquinas: Una aproximación a la música electrónica en el Perú. En Romero, R. (Ed.), *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo* (pp. 335-372). Perú, Lima: Instituto de Etnomusicología.
- Alvarado, L. (15 de junio de 2016). *Luis Alvarado (Buh Records): «La escena experimental peruana es abierta, joven y precaria» / Entrevistado por Marcos Domínguez*. Jenesaispop. <https://jenesaispop.com/2016/06/15/262615/buh-records-experimentos-en-la-periferia/>
- Alvarado, L. (2016, octubre, 18). El despertar de la nueva psicodelia en Latinoamérica. *Vice*. Recuperado de [https://www.vice.com/es\\_co/article/vdbbg9/el-despertar-de-la-nueva-psicodelia-y-del-space-rock-en-latinoamerica-parte-1](https://www.vice.com/es_co/article/vdbbg9/el-despertar-de-la-nueva-psicodelia-y-del-space-rock-en-latinoamerica-parte-1)
- Alvarado, L. (2016, noviembre, 9). Pelear contra todo: Sobre los festivales de música experimental en Latinoamérica. *Vice*. Recuperado de [https://www.vice.com/es\\_co/article/9bkza7/pelear-contra-todo-sobre-los-festivales-de-musica-experimental-en-latinoamerica](https://www.vice.com/es_co/article/9bkza7/pelear-contra-todo-sobre-los-festivales-de-musica-experimental-en-latinoamerica)
- Attali, J. (2004). Noise and Politics. En Cox, C y Warner, D. (Ed.), *Audio Culture. Readings in Modern Music* (pp. 7-9). New York: Continuum International Publishing Group.
- Clúster (industria) (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%BAster\\_\(industria\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%BAster_(industria))
- Cox, C. y Warner, D. (2004). *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York. Continuum International Publishing Group.
- Doran, J. (2014, setiembre, 17). Optrex For Your Third Eye: What Does Psychedelia Mean In 2014?. *The Quietus*. Recuperado de <https://thequietus.com/articles/16119-what-is-psychedelic-music>
- González Agreda, W. (2010). *Otro mundo en el mundo* (Examen final de Seminario de Investigación). Universidad de Lima, Lima

- Juárez, C. y Lamilla, J. (2018). Prácticas Sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires. *Cuaderno 75*, 165-180
- Kruse, H. (2010). Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off. *Popular Music and Society*. 33 (5), 625-239.
- Mendivil, J. (2015). "Lima es muchas Limas". Primeras Reflexiones para una Cartografía Musical de Lima a principios del siglo veintiuno. En Romero, R. (Ed.), *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo* (pp. 17-46). Perú, Lima: Instituto de Etnomusicología.
- Peterson, Richard. A. y Benett, A. (2004). Introducing Music Scenes. En Peterson, Richard. A. y Benett, A. (Ed.), *Music Scenes* (pp. 1-12). Nashville: Editorial.
- Pereyra, J. (31 de diciembre del 2009). Crisálida Sónica: Recuerdos del Futuro [Entrada en un blog]. El Hexágono Carmesí. Recuperado de <http://hexagonocarmesi.blogspot.com/2009/12/crisalida-sonica-recuerdos-del-futuro.html>
- Quiña, G. (2012). La Cultura como Contradicción. Una exploración a las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires. *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*.18 (35), 31-57.
- Reynolds, S. (2004). Noise. En Cox, C y Warner, D. (Ed.), *Audio Culture. Readings in Modern Music* (pp. 55-58). New York: Continuum International Publishing Group.
- Reynolds, S. (27 de agosto de 2017). *Una conversación con Simon Reynolds : La música hoy es neurótica, demasiado controlada y "pulcra" / Entrevistado por Wilder Gonzales Agreda*. Perú Avantgarde. <http://peruavantgarde.blogspot.com/2017/08/una-conversacion-con-simon-reynolds-la.html>
- Reynolds, S. (2018). *Después del Rock: Psicodelia, Postpunk, Electrónica y Otras Revoluciones Inconclusas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Riveros, C. (2009). Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima: La masificación de la escena subterránea. *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, (25), 3-24.
- Rodó, M. (2010). ¿Qué es un clúster? Geografías y prácticas de la escena de música experimental en Santiago, Chile. *Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, 36 (109), 161-187.

Russo, M. y Warner, D. (2004). Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands. En Cox, C y Warner, D. (Ed.), *Audio Culture. Readings in Modern Music* (pp. 47-54). New York: Continuum International Publishing Group.

Straw, W. (2005). Cultural Scenes. *Society and Leisure*, 27 (2), 411-422.

Walzer, D. (2017) Independent music production: how individuality, technology and creative entrepreneurship influence contemporary music industry practices. *Creative Industries Journal*. 10 (1), 21-39.

Whiteley, S. (2013). 'Kick Out the Jams' : Creative Anarchy and Noise in 1960's Rock. En Goddard, M., Halligan, E. y Spelman, N. (Ed.), *Resonances. Noise and Contemporary Music* (pp. 13-23). New York: Bloomsbury Academic.

## 2. Fuentes Audiovisuales

BBC Productions [Radio Pal Mun]. (2016, abril 17). Krautrock: The Rebirth of Germany [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/163202531>

Kinonik Producciones [Raúl Kino]. (2018, agosto 17). Lima Stoner Experience -Rockumentary- [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=9o\\_ZfkipcaM](https://www.youtube.com/watch?v=9o_ZfkipcaM)

Long Song Pictures [raultube90]. (2014, octubre 13). Stoner Rock - Documental (Subtítulos Español) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=c7zWUxwhLBI>

Luis Alvarado [Luis Alvarado]. (2017, junio 1). Ruido Vulgar: Extremos sonoros en Lima (2011) (Completo) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Trt8eJkKowA&t=48s>