

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



DESPUÉS DE LA BULLA

Un documental sobre las tensiones de adultez, madurez y precariedad dentro del rock independiente limeño

Tesis para optar el grado académico de Maestro en Antropología Visual
que presenta:

Roberto Alonso García Herbozo

Asesor:

Mauricio José Godoy Paredes

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, Mauricio José Godoy Paredes, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo

de investigación titulado Después de la bulla. Un documental sobre las tensiones. Madurez y precariedad dentro del rock independiente limeño, del autor Roberto Alonso García Herbozo. Dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 4%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 16/06/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Cusco, 19 de junio de 2023

.....

Apellidos y nombres del asesor: Godoy Paredes, Mauricio José	
DNI: 10263751	Firma: 
ORCID: 0000-0001-5202-8636	

Agradezco a mi familia y amigos por su constante apoyo en el proceso de esta tesis, especialmente a mi abuelo Lucho, a mi madre Soledad y a mi esposa Anahí, por siempre estar ahí.

A Alejandro Lamas, Gonzalo López, Qalín Riveros por permitirme entrar a sus casas, familias y recuerdos. A Gustavo De la Torre, Lucía Alfaro y Hernando Suarez por su ayuda en la realización del documental.

A mis asesores Gerardo Castillo y Mauricio Godoy por sus comentarios, consejos y ayuda en este proceso de investigación.

A todas las bandas, músicos y amigos que me acompañaron en estos veinte años.

Dedico esta tesis a la memoria de mi abuelo Lucho.



Resumen

La presente investigación se centra en el circuito de rock independiente de Lima, los ciclos de vida que cumplen los miembros de las bandas que lo conforman y las tensiones que se dan en su funcionamiento.

En ese sentido las preguntas que guían la investigación son las siguientes: ¿Cómo experimentan los jóvenes de clases medias integrantes de bandas de rock independiente la tensión entre el interés de realización personal e identidad colectiva y las demandas de la adultez masculina hegemónica en Lima contemporánea? ¿Quiénes son los jóvenes que constituyen la escena del rock independiente local en Lima contemporánea? ¿De qué manera se identifican con este género musical? ¿Qué significa el rock para ellos?

Mediante el seguimiento y registro de las vidas de tres miembros del circuito musical independiente buscamos identificar cómo vivieron la separación de sus bandas, mostrar la realidad que afrontan los proyectos musicales no comerciales y de qué manera su involucramiento con esta escena musical define su identidad actual.

La precariedad de las industrias culturales, las demandas de la adultez y la masculinidad hegemónica, así como las características fundacionales de esta subcultura juvenil son los ejes que guían la investigación y los puntos de conexión entre los protagonistas del film.

Palabras claves: rock independiente, masculinidad, contracultura, precariedad, identidad, subcultura juvenil.

Abstract

This research focuses on the independent rock circuit in Lima, the life cycles of the members of the bands that make it up, and the tensions that arise in its functioning. In this sense, the questions that guide the research are the following: How do young middle-class members of independent rock bands experience the tension between the interest of personal fulfillment and collective identity and the demands of hegemonic male adulthood in contemporary Lima? Who are the young people who make up the local independent rock scene in contemporary Lima? How do they identify with this musical genre? What does rock music mean to them?

By following and recording the lives of three members of the independent music circuit, we seek to identify how they experienced the separation of their bands, to show the reality faced by non-commercial musical projects and how their involvement with this music scene defines their current identity.

The precariousness of the cultural industries, the demands of adulthood and hegemonic masculinity, as well as the founding characteristics of this youth subculture are the axes that guide the investigation and the points of connection between the protagonists of the film.

Keywords: indie rock, masculinity, counterculture, precariousness, identity, youth subculture.

Índice

Introducción	8
1. Presentación del problema de investigación.....	10
1.1. Preguntas de Investigación	12
1.2. Justificación.....	12
1.3. Estado de la cuestión	14
1.3.1. Rock nacional, independiente y subterráneo	15
1.3.2. Masculinidades	18
1.3.3. Antropología de la juventud	22
2. Marco conceptual.....	25
2.1. Rock independiente contemporáneo	25
2.2. Subcultura juvenil	27
2.3. Masculinidad adolescente	30
3. El estado del arte documental.....	33
3.1. Discusión del corpus de documentales relevantes para el tema y la propuesta documental.....	33
4. Discusión de la propuesta documental en el marco de la tradición del documental etnográfico y sus debates	38
5. Metodología	41
5.1. Perfil de personajes del film	43
5.2. Selección del Campo Etnográfico	44
6. La escena de rock independiente en Lima	46
7. Precariedad de las industrias culturales en Perú	57
8. Jóvenes, ciclos de vida y mandatos de masculinidad	62
9. Conclusiones	71
Bibliografía	76
Anexos	79

Índice de tablas

Tabla 1: Matriz de preguntas y técnicas de investigación.....	42
Tabla 2: Mapa de principales espacios que se utilizan para la organización de conciertos independientes en Lima	56



Introducción

La escena de punk rock limeño me cautivó desde el verano que salí del colegio, me atraía la idea de pertenecer a algo que pocos conocían, de disfrutar la libertad que las noches ofrecían y entablar amistades con personas a las que reconocía como iguales.

Desde aquel verano del 2001, a mis diecisiete años, pisando por primera vez un bar con bandas de punk, quedé enganchado de por vida. La dinámica de ir a un show, de compartir canciones con los amigos y de sentirse aceptado como parte de algo más grande fue más que suficiente para que me zambullera de lleno en este mundo. Con el paso del tiempo toqué en varios proyectos musicales, formé un sello discográfico e hice amistades que han durado casi dos décadas. En el año 2019 mi última banda, Millones de Colores, con quienes tocamos por diez años, sacando discos y saliendo de gira a países como Panamá, Chile y México, decidió separarse. Ya con 35 años, debo admitir que fue un evento que hasta el día de hoy sigo procesando, no era el fin de solo una banda, sino se cerraba una etapa de mi vida, dejaba ir aquello que me unía a la idea de juventud, de vida en común con los amigos, de dejar de ser el yo que conocía los últimos diez años de mi vida.

Asimismo, me di cuenta de que varios de los amigos que empezaron bandas ya no estaban ahí, que éramos de las pocas bandas que seguían manteniéndose activas después de tanto tiempo. La pregunta apareció ahí: “¿Qué pasó con todas las bandas? ¿Por qué tienen que desaparecer?”.

Siempre me resultó frustrante encontrar bandas en esta ciudad que tenían vidas tan cortas, que dejaban sus proyectos para dedicarse a otra cosa, que alguien tenía que irse del país a buscar un mejor trabajo, estudiar una maestría. Resultaba curioso que esta ciudad no nos recibía con brazos abiertos, sino que nos empujaba a irnos. Las oportunidades de superación se encontraban fuera del país, tanto de manera académica o profesional como en lo artístico. A su vez, estaban aquellos quienes decidían dedicarse a su familia, a ser padres y/o esposos. Estaba claro que la vida tenía mayores demandas y que el tiempo no alcanzaba para cumplir con todo lo que

se espera de uno. De esta forma, el proyecto de investigación plantea entender cómo es que las demandas de la adultez y masculinidad hegemónica se contraponen a los ideales de realización personal y artística de aquellos que conforman la escena de rock independiente en Lima.

Durante el proceso de investigación se me hizo evidente que, si bien existen muchas investigaciones sobre el rock local, la gran mayoría de los estudios se enfocan en el movimiento subterráneo de los años ochenta. El no encontrar una representación reciente de la escena independiente me motivó a visibilizar las dinámicas de trabajo y los obstáculos que presentan los proyectos de rock alternativo dentro de una industria actual, que se muestra por momentos precaria y, a su vez, en vías de convertirse en una industria formal.

Considero que es necesario visibilizar el desarrollo actual de las distintas escenas musicales, en especial aquellas que se dan en la periferia de lo que se considera comercial. Evidenciando sus formas de creación, distribución y difusión es posible entender las dificultades que enfrentan y experimentan distintos creadores y creadoras, así como sus audiencias. Además, la investigación aporta a la comprensión de determinadas demandas e identidades de jóvenes de clases medias de la ciudad y la especialización de sus prácticas culturales.

El observar el funcionamiento interno de una escena musical y los motivos por los cuales se truncan proyectos autogestionados permitirá cuestionar las formas en que se consumen, difunden y se aprecian las artes y subculturas locales.

La investigación propone el seguimiento de la historia de tres personajes con biografías similares dentro de la escena musical independiente. La mirada a su pasado y presente, no sólo busca ser una revisión del estado en que se encuentra la escena de rock independiente, sino evocar mi propia historia y sentir como parte de este movimiento musical.

1. Presentación del problema de investigación

El presente estudio se enmarca en el rock independiente limeño, entendiéndolo como un espacio de interacción social y realización personal, tanto de manera individual como colectiva. Desde su génesis en la década de los ochenta como una expresión contracultural y de carácter subterráneo, en oposición a una escena musical *mainstream* que contaba con rotación radial y visibilidad mediática (Cornejo, 2002), el rock independiente se ha mantenido como una tradición que va más allá de un estilo musical específico, garantizando su continuidad a través de la transmisión de saberes (formas de autogestión y organización), economías (formas de producción, circulación y consumo) y estéticas.

Es debido a estos saberes y prácticas que se recrean y establecen las actuales manifestaciones del rock no comercial limeño, así como a sus diversas reinterpretaciones a lo largo de los años.

A pesar de la precariedad de esta escena musical y de las pocas oportunidades de alcanzar esferas de mayor alcance mediático, esta práctica social se ha venido dando de manera continua e ininterrumpida durante cuatro décadas, reinterpretándose a sí misma en cada una de sus expresiones y estilos de acuerdo con las exigencias de sus contextos específicos y enfrentándose, a su vez, a limitaciones propias de su condición independiente.

A lo largo de su historia es posible identificar un ciclo de vida para las bandas locales en las que nacen, cobran un auge y se disuelven, sólo para dar paso e influir en la siguiente generación, la cual repetirá este ciclo. Este carácter resiliente dentro de la escena de rock independiente se sustenta en las relaciones de horizontalidad y reciprocidad entre bandas y público, así como el hecho de seguir una tradición de autogestión y reconocer que el fin último no es el éxito comercial, sino la realización de ideales personales, comunitarios e influenciar a la siguiente generación de bandas. Es así como la escena musical independiente establece un proceso de

generación de público, contando con jóvenes que se identifican con este espacio, que generan vínculos personales y emocionales y deciden pasar de ser parte de un público para gestar sus propios proyectos musicales o artísticos, estableciendo así la siguiente generación de bandas independientes.

Si bien son diversos los factores que pueden incidir en el fin de una banda, la mayoría estarían asociados a la imposibilidad de sostenibilidad del proyecto (Cornejo 2002, Torres Rotondo 2018). La poca difusión, las escasas posibilidades de un beneficio económico, la precariedad de los espacios, así como responsabilidades y demandas familiares, son las respuestas más comunes que se pueden recibir. Es así como los contextos sociopolíticos, los cambios constantes en el mercado musical y la precariedad de las industrias culturales locales son factores determinantes en el tiempo de vida de una banda de rock independiente.

Un hecho a destacar es que, salvo contadas excepciones, el rock local es un espacio predominantemente masculino. Si bien en recientes años la presencia femenina en estos espacios ha aumentado en relación al pasado musical de la escena local, la mayoría de bandas están conformadas por varones, de la misma forma el público, personal técnico y de gestión cultural cuenta con una predominancia masculina.

Es por ello que una de las dimensiones más destacadas a explorar sobre la temática del rock independiente como un espacio artístico de realización personal y colectivo, es el ciclo de vida de los jóvenes varones; ciclo vital que entraría en conflicto con las demandas y las expectativas que se generan al entrar a la vida adulta. Es así como la presente investigación se centra en la intersección entre identidades juveniles construidas a partir de la pertenencia a bandas de rock independiente y las demandas de la adultez masculina hegemónica entre jóvenes urbanos. De manera exploratoria, la investigación indaga la tensión que existiría entre la construcción de una identidad de hombre adulto responsable y una realización de actividades que no generan mayores beneficios económicos y alejan al joven varón del entorno familiar. De acuerdo a Norma Fuller, los varones peruanos entienden la hombría como un

producto cultural que se basa en la responsabilidad familiar, obteniendo prestigio y bienes del espacio público, siendo reconocido por sus familiares y grupo de pares como un proveedor efectivo. (Fuller, 2011, p: 274). En esta línea, se sugiere que aquellos factores que definen el espacio y alcance de la escena local independiente son similares a aquellos que irían en contra del ideal de madurez masculina y la demanda social que implica el paso de la adolescencia a la adultez.

Es posible determinar una incompatibilidad entre ideal de identidad y realización personal de los jóvenes que forman parte de la escena del rock independiente con las responsabilidades, las demandas y los mandatos que la vida adulta y los ideales de masculinidad y madurez hegemónicas presentes en la sociedad peruana.

1.1. Preguntas de Investigación

A partir de la problemática desarrollada, las preguntas que guían la presente investigación son:

- ¿Cómo experimentan los jóvenes de clases medias integrantes de bandas de rock independiente la tensión entre el interés de realización personal e identidad colectiva y las demandas de la adultez masculina hegemónica en Lima contemporánea?
 - ¿Quiénes son los jóvenes que constituyen la escena del rock independiente local en Lima contemporánea?
 - ¿De qué manera se identifican con este género musical? ¿Qué significa el rock para ellos?
 - ¿Cómo experimentan los impases de la adultez masculina?

1.2. Justificación

A lo largo de las últimas cuatro décadas, el rock independiente limeño se presenta como un espacio en proceso constante de construcción y renovación; no sólo en cuanto a sus formas (estilos, géneros musicales o estéticas), sino también debido a

los recambios generacionales de sus participantes. La escena de rock independiente se mantiene en actividad debido a la interacción de quienes la conforman, al conjunto de bandas y públicos que debido a sus intereses, gustos y relaciones van dando forma a cada nueva iteración de sí misma (Riveros, 2012).

Un elemento para destacar es que se trata especialmente de un espacio de jóvenes hombres para jóvenes hombres, donde aquellos que ingresan y actúan construyen una identidad con rasgos comunes, donde se cumplen normas de conducta, expectativas y rituales. Es aquí donde jóvenes varones salen del espacio de la intimidad familiar para encontrar valores compartidos y forjan rasgos de su identidad que responden a intereses personales.

Los jóvenes varones que conforman estos espacios crecen en comunidad, afrontando juntos procesos de maduración, se ven confrontados con demandas y mandatos sociales que condicionan su permanencia o capacidad de acción en este espacio. Es así como diversos proyectos musicales entran en períodos de inactividad o se desbandan debido a que sus miembros asumen responsabilidades laborales más demandantes, empiezan familias y se vuelven padres, deciden viajar fuera del país para continuar una educación superior o mejores ofertas laborales. Un ejemplo claro es el de la banda *Futuro Incierto*, una de las principales bandas del movimiento punk nacional de fines de los noventa, que debido a que tres de sus miembros emigraron a los Estados Unidos y Australia en busca de su desarrollo profesional, decidió terminar el proyecto cuando se encontraban en un momento de alta popularidad ante el público local e internacional, así como de cobertura en medios de comunicación masiva como MTV.

Otro caso similar es el de *Plug-Plug*, banda considerada como líder del actual movimiento independiente del rock limeño, quienes luego de editar tres discos de larga duración y empezar a ganar mayor popularidad y cobertura en medios masivos, decidieron poner fin a la banda debido a que su cantante y compositor decide

casarse y migrar a los Estados Unidos en busca de una mayor estabilidad económica y familiar.

La intención de la investigación es determinar cómo es que la escena del rock independiente se ve confrontada cíclicamente a cambios generacionales en su interior y cómo es que los elementos que la caracterizan terminan por oponerse a las expectativas sociales que se tienen sobre la adultez y, ulteriormente, sobre el concepto de masculinidad.

El tema de investigación contiene una motivación e identificación personal desde mi rol como investigador. Al formar parte de esta escena musical durante los últimos veinte años he sido testigo del potencial de una serie de proyectos musicales que, por diferentes motivos, llegaron a su fin; gracias a mi participación en este espacio he podido no sólo realizarme musicalmente, sino entablar lazos de amistad, proyectos profesionales y de creación colectiva, participar de iniciativas culturales que terminaron llegando a su fin con el tiempo como si se tratara de un ciclo de vida natural. Es en este aspecto donde me propongo buscar respuestas que no sólo hablan de otros, sino de mi propia historia y que aportarán a quienes vengan después.

Considero que analizar el rock local desde una perspectiva de adultez y género permitirá abrir un nuevo campo de cuestionamientos, lecturas y debates que enriquecerán y potenciarán lo desarrollado en previas investigaciones. El establecer de qué forma los mandatos sociales actúan sobre distintos aspectos de nuestras industrias culturales y subculturas resulta clave para el desarrollo continuo de prácticas artísticas, disidencias y movimientos contraculturales.

1.3. Estado de la cuestión

A continuación, se expone la revisión bibliográfica pertinente a fin de establecer un contexto académico e histórico de las temáticas que funcionan como ejes de la investigación.

En primer lugar, se presentan las investigaciones realizadas sobre el rock nacional, en especial aquel dedicado al rock subterráneo e independiente. En segundo lugar, se presenta el material académico que se centra en masculinidades. Por último, se revisa material bibliográfico dedicado a las subculturas jóvenes y sus modos estructurales como un marco referencial para situar los espacios, modos y acciones de nuestro tema de investigación.

1.3.1. Rock nacional, independiente y subterráneo

Dentro de los estudios sobre rock local, existen varias aproximaciones tanto a nivel de publicaciones escritas como de video documental. La mayoría de estas investigaciones se centra en una mirada histórica, buscando establecer una cronología de los sucesos que marcaron la historia del rock en nuestro país.

Estos estudios se centran en dos etapas muy definidas de la historia musical nacional: la aparición del rock en el Perú en la década del sesenta y el surgimiento del rock subterráneo y el punk en los años ochenta.

Publicaciones como *Demoler* (2009) de Carlos Torres Rotondo, *Días Felices* (2012) de Hugo Lévano o *Salamanca Sixties* (2014) de Francisco León recapitulan los orígenes del rock en el Perú, los primeros sonidos que llegaron desde Inglaterra y los Estados Unidos y su adaptación al contexto nacional. Además, describen las principales bandas de ese movimiento inicial y cómo estaba articulado el sistema de matinés en cines y teatros.

El rock subterráneo y el nacimiento del punk en el Perú se encuentra documentado en publicaciones como *Desborde Subterráneo* (2016) de Fabiola Bazo, *Se acabó el Show* (2012) de Carlos Torres Rotondo, *Eutanasia: Y Nosotros Qué?* (2019) de Pedro Grijalva y *Pank y Revolución* (2017) de Shane Greene. Los libros de Bazo y Rotondo describen la historia de la escena subterránea y el contexto político, social y económico en el que se originan. El libro de Grijalva se centra en la historia de la banda *Eutanasia* y la utiliza como dispositivo narrativo para hablar del contexto social en el que se dio la escena subterránea.

Existen también estudios que buscan contar toda la historia del rock peruano, desde sus inicios hasta expresiones más actuales. Pedro Cornejo, en su libro *Alta tensión* (ed. 2002 y ed. 2018) realiza un recuento histórico de las diferentes vertientes del rock en el Perú, aunque lo extenso del objeto de estudio impide un análisis detallado. Por tal motivo, tal vez, es que el mismo Cornejo publica una *Enciclopedia del rock peruano* (2018 y 2019) en tres tomos que brinda información breve y concisa sobre bandas locales de distintos años y géneros musicales que derivan del rock.

En cuanto a los trabajos de tesis que se han desarrollado desde las ciencias sociales, especialmente desde la antropología, encontramos *Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima* (2012) de Camilo Riveros, la cual analiza la organización, puesta en escena y circulación de bandas ska en el distrito de Barranco. En esta tesis se hace hincapié a las formas de autogestión y organización que las bandas de punk y ska de la primera década del nuevo milenio heredaron del movimiento subterráneo de los años ochenta y como se han ido adaptando a las nuevas tecnologías y mandatos contemporáneos.

Asimismo, la tesis de Gerardo Silva, *Por ella, por la escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki)punks en Lima* (2017) busca definir los rasgos que conforman la identidad del público chikipunk limeño, entendido como una afinidad por un subgénero del punk con fines más comerciales, temáticas más íntimas asociadas a aspectos de la identidad adolescente como sentimientos de alienación, desamor o angustia, así como a una capacidad de organización y articulación social gracias a la aparición de nuevas tecnologías y redes. Silva encuentra en su investigación una evolución de estilos musicales, nuevos contenidos líricos en las canciones y la apropiación de nuevas estéticas en los punks limeños como parte de la globalización mediática de este género musical.

Con respecto a material audiovisual existen unos cuantos casos que también se centran en el rock independiente local. “El grito subterráneo” (1987) de Julio Montero muestra la realidad del rock subterráneo desde su propio contexto. Realizado por

alguien que se identifica como miembro de esta subcultura, mezcla material de archivo de noticieros, entrevistas, grabaciones de conciertos y ensayos donde logra mostrar el panorama del punk subterráneo.

En el 2005 Santiago Herrera realizó el documental “Lima Explota” que se centra en bandas de hardcore y punk de Lima a inicios de los años dos mil. Aquí se muestra como esta escena alternativa dentro del rock independiente sigue la tradición comenzada por las bandas subterráneas de los ochenta, se detalla la manera en que se forman y realizan conciertos, cuáles son las motivaciones personales para crear una banda de rock independiente en esa época y de alguna manera se habla de un contexto social en el que el punk se está comercializando y cómo estos grupos afrontan esta situación.

Ya en un contexto más reciente, “Lima Grita” (2018) de Dana Bonilla y Ximena Valdivia se centra en la escena de música experimental y *noise* de nuestra capital. A través de un rico lenguaje visual que linda con lo poético y subjetivo se nos presentan diversos artistas locales que se mantienen al margen de circuitos comerciales, donde planos contemplativos y bellamente compuestos, la música y la voz en off de los personajes nos pintan una Lima que parece escondida y llena de sonidos desafiantes.

A modo de síntesis es posible afirmar que existen muchos estudios y aproximaciones a las diferentes escenas musicales de nuestro país, donde la tanto la información histórica, la realidad social y la expresión artística han sido el foco de atención. Cabe resaltar que a excepción de las tesis de Gerardo Silva y Camilo Riveros, así como el documental “Lima Grita”, no hay estudios actuales sobre lo que sucede en los ámbitos del rock independiente, tanto en su contexto, práctica o repercusión cultural. No hay mucho que se pueda encontrar sobre la escena independiente de los noventa en adelante y muy poco se ha desarrollado sobre las nuevas formas de hacer música con la aparición del Internet.

1.3.2. Masculinidades

Como punto de partida para esta investigación tomamos el trabajo realizado por Norma Fuller en sus estudios sobre masculinidades (2001). En su libro *No uno sino muchos otros: identidad masculina en el Perú urbano* (2001), Fuller presenta la masculinidad como una construcción a partir de la madurez, un hombre es aquel que no solo se casa y tiene hijos, sino que toma responsabilidad frente a su familia:

A medida que los jóvenes maduran, se espera que tomen distancia (aunque no los eliminan nunca) frente a los ideales y demandas de la virilidad. Ellos deben -idealmente- dejar de ser jóvenes inmaduros para convertirse en "verdaderos hombres" e ingresar en el periodo de la hombría. (Fuller, 2001, p: 274)

Fuller explica que para los varones peruanos la hombría se trata de un producto cultural y "se define por la responsabilidad frente a la familia, logros en el espacio exterior, y se confirma a través del reconocimiento de la esposa y grupos de pares" (Fuller, 2001, p: 274). De esta manera podemos identificar que el joven varón determina su hombría por el reconocimiento de sus familiares y amigos como alguien respetable y honorable.

Siguiendo con el trabajo de Norma Fuller, en su libro *Masculinidades: cambios y permanencias* (2001), se hace referencia al concepto de paternidad como un estado en el que se rompen los lazos de amistad priorizando el bienestar familiar.

La paternidad abre una nueva etapa del ciclo vital en el cual se resignifican drásticamente las lealtades, metas y características del varón. Es una transformación de la identidad personal y de género ya que corta definitivamente el vínculo preferencial con el grupo de amigos y con la familia de origen. (Fuller, 2001, p: 431)

De la misma forma, Norma Fuller entiende este espacio de madurez como un sacrificio personal en el que se ponen los intereses y valoraciones en un segundo plano. Es a través de este sacrificio que se constituye la adultez y madurez, alineándose con lo que dictan las normas sociales y morales en busca de un bienestar familiar, es así como un hombre se vuelve más confiable y responsable porque se limita y disciplina a sí mismo, deja de situarse como “marginal a la estructura social” (Fuller, 2001, p: 440)

De este modo podemos encontrar que nuestra investigación confronta los ideales masculinos de responsabilidad, madurez y masculinidad presentes en la sociedad limeña con las prácticas culturales que se realizan dentro del ámbito del rock independiente.

Claudio Duarte, en su artículo *Jóvenes en masculino: Aprendiendo a ser varón en Santiago de Chile* (2016), plantea que la masculinidad se construye mediante la socialización patriarcal de acuerdo con el contexto cultural y las características de cada época. (Duarte, 2016, pp:107-108). De esta forma Duarte plantea la construcción de la masculinidad juvenil desde espacios de interacción, tomando a la calle y los vínculos amicales dentro de ella como una primera instancia. La calle se entiende como un espacio al que los jóvenes acceden por “expulsión social” en las clases empobrecidas. La calle como espacio de socialización les permite ejercer dinámicas de afecto, violencia y reafirmación de la identidad sexual. Asimismo, Duarte plantea que en esta población joven la construcción de la identidad masculina no sólo depende del acto sexual, sino de una expectativa por ser eficaces y saber cómo hacerlo. Del mismo modo, se plantea una exigencia por cumplir con estándares de belleza, fortaleza y salud, así como tener una capacidad de “desarrollar prácticas de consumo opulento” que los acercan al ideal de desarrollo o modernidad. (Duarte, 2016, p:120).

En *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño* (1997), Roberto Da Matta plantea una dicotomía calle y casa como espacios de

socialización con dinámicas y jerarquías opuestas, pero que mantienen una asociación permanente. Se entiende la calle como el espacio en donde hay que tener cuidado de “no violar jerarquías no conocidas o no percibidas”, así como de estar alerta de posibles amenazas como el engaño o el robo; mientras que la casa presenta relaciones naturales regidas por jerarquías de sexo y edad, se asocia a un “mayor control de las relaciones sociales, lo que ciertamente implica mayor intimidad y menor distancia social”. Da Matta plantea que, a pesar de su oposición, estos espacios se encuentran asociados debido a que “a cada dominio corresponden papeles sociales, ideologías y valores, acciones y objetos específicos”, entendiendo así que los papeles sociales asociados a la corporalidad y lo sanguíneo pertenecen al ámbito de la casa, mientras “aquellos papeles sociales que implican elección y voluntad (esas cosas del “alma” y de la “moral”) se desprenden de la calle (Da Matta, 1997, p: 99-104). Esta separación del espacio de acuerdo con papeles sociales de performatividad y normatividad nos permite contextualizar el accionar de mandatos y demandas de masculinidad, así como configurar el proceso de salida de la esfera familiar doméstica hacia la socialización del grupo de pares como un rito de paso a encontrar jerarquías y saberes nuevos que construyen una nueva identidad masculina y adulta.

José Olavarría en su artículo *Crisis del contrato de género y masculinidades* (2014), plantea que existe una versión de masculinidad que deviene de una heteronormatividad, la cual establece un marco de pertenencia al mundo de los hombres. Este estado de masculinidad no se da únicamente a partir de lo físico o biológico, sino que se cumple plenamente al alcanzar la adultez mediante una serie de pruebas o ritos de iniciación. Esto constituye una paradoja en la que los hombres tienen que “hacerse tales frente a ellos mismos y a los otros y las otras” (Olavarría, 2014, pp: 305-306).

En *Masculinidad: poder y crisis* (1997), Teresa Valdés y José Olavarría seleccionan una serie de artículos de diversos autores que estudian la masculinidad desde el contexto del país de origen de cada autor, estableciendo puntos comunes o

características específicas, pero teniendo conclusión que la noción de machismo y el estereotipo masculino se encuentran en crisis. Aquí podemos encontrar la definición de masculinidad de R.W. Connell, entendiéndose no como una oposición a lo femenino, sino como “la posición en las relaciones de género, las prácticas en las que hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género, y los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y la cultura” (Connell, 1997, p:35). De esta forma se puede entender el género como una práctica social y a la masculinidad como el ejercicio performativo desde el cuerpo a lo social y cultural, entendiéndose entonces que no existe un solo tipo de masculinidad posible.

En esta selección podemos encontrar también el artículo de Michael S. Kimmel, *Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina* (1997), en la que propone a la masculinidad “como un conjunto de significados siempre cambiantes” que se construyen a través de las relaciones dentro de la persona, con los otros y con el mundo exterior (Kimmel, 1997, p: 49). Se entiende a la masculinidad como una construcción histórica en oposición a otros, encontrando en la socialización modelos hegemónicos que determinan la pertenencia a esta posición.

A su vez, en el artículo *Pa' bravo... yo soy candela, palo y piedra. Los quibdoseños* (1997) de Mara Viveros y William Cañón, se define a la masculinidad como un ideal, entendiéndose no como una condición natural, sino como un estado que se adquiere luego de una serie de ritos y pruebas. Estos ritos funcionan como un mecanismo que cambia “la condición e identidad de los jóvenes” y les permite entrar al mundo masculino adulto “sujetándolos a la interminable demostración y búsqueda de la verdadera virilidad” (Viveros y Cañón, 1997, p: 133). De esta forma se tiene que performar constantemente en la esfera pública para ser reconocido como un hombre adulto.

1.3.3. Antropología de la juventud

Para efectos de esta investigación es necesario revisar material bibliográfico que discuta y revise la etapa de juventud y adolescencia, este período es en el cual la gran mayoría de personas se inicia o vincula con la escena de rock independiente. Para ello, consideramos como punto de partida definir el concepto de juventud.

En su libro *Solo Zapatillas de Marca* (2017), Francesca Uccelli y Mariel García Llorens logran determinar la juventud más allá de un período moratorio natural, sino como una etapa heterogénea que al ser cruzada con la categoría de “clase” resulta en diferentes deberes y demandas sociales dentro de sus estructuras familiares. De acuerdo a lo planteado por Uccelli y García Llorens es posible entender a la juventud como una etapa que se vive de modos diferentes de acuerdo al lugar y la situación socioeconómica (Ilizarbe 1999: 476). Asimismo, es necesario recurrir a la idea de generación para estudiar a los jóvenes, permite situarlos “en un periodo histórico, con su particular configuración política, sensibilidad y conflictos” (Margulis y Urresti 1998: 6) y contrastarlos con otros grupos etarios. De esta forma es posible identificar a los jóvenes por su posición en la interacción familiar, porque coexisten con otras generaciones “y esta condición supone actitudes incorporadas, normativas y costumbres, deberes y derechos, en un marco interactivo cotidiano que incide fuertemente en el proceso de construcción de identidad” (Margulis y Urresti 1998: 7). Es así como la configuración del espacio familiar dentro de una realidad socioeconómica y geográfica define el tipo de juventud que cada individuo vive y qué tipo de identidad construye.

Stuart Hall en *Resistance Through Rituals* (2003), desarrolla la aparición de las subculturas, en especial las provenientes de clases jóvenes trabajadoras, como una forma de respuesta o solución ante culturas hegemónicas. Este concepto se vincula directamente con la experiencia local del rock subterráneo de los años ochenta (la cual se toma como punto de partida de la tradición del rock independiente local) en la que debido a un contexto sociopolítico en crisis los jóvenes retoman no sólo un género musical que expresa rebeldía y opresión de realidades foráneas (como el

punk de los setentas en Inglaterra de Margaret Thatcher o el hardcore punk de Estados Unidos en la era de Ronald Reagan), sino también como una forma de expresión y de construcción de identidad.

Otro autor que se tomará como referencia en la relación entre subculturas y movimientos juveniles es Carlos Feixa. En su texto *Antropología de las edades* (1996), Feixa plantea que no se debe entender la edad como ciclo vital, sino como generación, agrupando así a los individuos según las relaciones que mantienen y la conciencia de pertenencia. Considera la edad como una clase social, asignando estatus y roles desiguales a sujetos, asimismo la considera como una imagen cultural, atribuyéndole un conjunto de valores, estereotipos y significados.

De acuerdo con Carlos Feixa en *Jóvenes, bandas y tribus* (1998), la juventud no solo debe considerar los aspectos sociales como normas o instituciones que permitan diferenciarlos de otros grupos etarios, sino que también deben darse “una serie de imágenes culturales (es decir, valores, atributos y ritos asociados a los jóvenes) (Feixa 1998: 18). Feixa sitúa a la juventud como una categoría social y cultural que varía de acuerdo con la sociedad y al contexto histórico. Es así como una persona en la Antigua Grecia puede considerarse un púber, pero en la Edad Media se percibe como adolescente. El elemento común de este análisis reside en comprender a la juventud o adolescencia como un período en el que la persona sale de la esfera familiar y entra en procesos de aprendizaje (no sólo educativo, sino también de labor manual, cultural, artístico y erótico), es un período de transición a la adultez que busca preparar al individuo para las demandas sociales que afrontará. En este libro de Feixa se recogen historias de vida de personas que se han formado y desarrollado dentro del punk como subcultura, es posible identificar procesos similares tanto en su formación familiar, educativa, sentimental, laboral y cultural. Se evidencian posiciones similares ante la vida y una identidad común que tienen como punto de encuentro procesos de maduración e identificación en el contexto del rock subterráneo.

En *Trayectorias, itinerarios y disputas en el rock* (2020), Josefina Cingolani realiza una investigación sobre la escena rockera independiente de Río de la Plata, en la que a través de las historias de vida y los itinerarios de sus informantes logra trazar un circuito de producción cultural. La autora plantea que “a través de las prácticas culturales las/los jóvenes no solo dan sentido a sus propias vidas, sino también a las de otros/as” (Cingolani, 2020, p: 79). Es así que los lazos de amistad que se dan en el vecindario o en los colegios funcionan como generadores de iniciativas culturales y que la ciudad, como circuito o espacio físico, propicia la sociabilidad necesaria para potenciar la creación artística entre la juventud rockera local, la realización personal y formación de identidad de sus integrantes.



2. Marco conceptual

Para nuestra investigación será necesario definir los siguientes conceptos: (1) rock independiente contemporáneo, (2) subcultura juvenil, (3) masculinidad adolescente.

2.1. Rock independiente contemporáneo

La actual configuración del rock independiente peruano puede entenderse como una escena en la que confluyen diversas estéticas musicales que comparten como elemento común la autogestión como medio de acción, así como el no gozar de una exposición o difusión en medios de comunicación masiva.

La tesis de Camilo Riveros *Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima: El caso de las bandas ska del bar de Bernabé* (2012) no sólo permite enmarcar las diferentes etapas del rock peruano de los últimos años como una tradición y continuidad de un saber, sino que también logra definir al rock independiente como una la unión de diferentes movimientos musicales en la que confluyen diferentes estilos, géneros y colectivos.

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

diversos contextos locales, reinterpretando los insumos culturales del medio en el que les tocó vivir. (Riveros, 2012, p: IV)

Shane Greene en *Punk y Revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea* (2017) establece a la escena punk limeña como un movimiento musical en oposición a un circuito oficial, desarrollando medios de subproducción a través de la autogestión o DIY (“Do it yourself”) al margen de una escena comercial con difusión y presencia en medios de comunicación masivos, así como de un “profesionalismo estético” sometido a un “imperativo sistemático de productividad” (Greene, 2017).

Esta dicotomía entre bandas comerciales y no comerciales está presente en las configuraciones actuales del rock local, reemplazando el término “subterráneo” por “alternativo” o “independiente”. De acuerdo a Pedro Cornejo en *Alta Tensión: Los cortocircuitos del rock peruano* (200), en la década de los noventa las bandas de rock emprenden una “movilidad socio-musical”, ya que se trataban de proyectos musicales que estaban fuera del circuito de las grandes disqueras y medios de comunicación masivos, a pesar de no necesariamente identificarse con el movimiento subterráneo del punk de los ochenta.

Eran bandas “independientes” y no necesariamente “opuestas” al circuito comercial, tampoco estaban impedidas de integrarse a él si las condiciones les eran favorables y de desligarse nuevamente si así lo creían conveniente. (Cornejo, 2002, p:103)

Es así como podemos definir al rock independiente no como un movimiento musical que se rige en base a una sonoridad o estética musical específica, sino más bien, como una escena que hereda los medios de autogestión necesarios para producir y difundir sus propuestas al margen de un circuito formal u oficial y, al mismo tiempo, manteniendo la apertura a trascender a esferas de mayor alcance mediático y comercial.

2.2. Subcultura juvenil

Stuart Hall utiliza la definición de subcultura de Phil Cohen en donde la función de éstas es expresar y resolver las contradicciones presentes en la cultura dominante. Las relaciones y acciones que se dan dentro de las subculturas buscan recuperar aquellos elementos cohesivos de lo que Cohen denomina como “parent culture”. (Cohen, 1972, p: 23). Es a través de esta concepción de subcultura que podemos enmarcar al rock independiente como un movimiento cultural que se da como respuesta a intereses artísticos insatisfechos por la cultura dominante o *mainstream*. Asimismo, Carlos Feixa considera que existe una oposición entre familia y el mundo institucional de las subculturas en que los jóvenes se adhieren. De esta manera es posible establecer una serie de valores que se crean y refuerzan dentro de las subculturas, estableciendo vínculos personales y un sentido de pertenencia, algo que resulta básico para la conformación de una escena musical. Es posible, entonces, determinar que los espacios del rock independiente local se vuelven un medio por el cual los jóvenes pueden enfrentar las contradicciones de la cultura hegemónica.

Es así como podemos identificar que la función de las subculturas y movimientos juveniles es la de favorecer la transición entre la esfera familiar y la esfera institucional, combinando relaciones de solidaridad con valores universales y resolviendo problemas de integración social. (Feixa, 1996, p: 7).

Gerardo Silva, en su tesis *Por ella, por la escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki)punks en Lima* (2017), hace referencia a “la escena” como el mundo juvenil de los conciertos de rock underground o alternativo (Silva, 2017, p:77). Es en este espacio construido por la contracultura donde los jóvenes descubren “su verdadero lugar en la ciudad”. De esta forma se entiende a “La escena” como un medio donde los jóvenes que la conforman pueden “definir su colectividad musical”, creando un circuito musical que comprende bandas, público, locales y medios de difusión. Asimismo, Silva propone que el espacio juvenil está asociado al ocio y con

espacios tomados por los jóvenes para expresar su identidad (su habitación, parques, conciertos, etc.).

En *Alta Tensión, Los cortocircuitos del rock peruano* (2002), Pedro Cornejo plantea la identidad juvenil como un espacio en el que los valores y actitudes cobran mayor relevancia.

(...) aquella colectividad juvenil para la cual el rock constituye el punto focal de su vida, o al menos, de su tiempo libre. No sólo como entretenimiento sino como factor de identidad grupal, generacional o individual, como fuente de valores o como expresión de su mundo interior. En otras palabras, como un espacio heterogéneo de identidad y reconocimiento mutuos, con códigos propios de comportamiento, un lenguaje particular y actitudes usualmente antiautoritarias que, al margen de sus formas y contenidos, reflejan la insatisfacción que está en su origen (Cornejo, 2002, p: 128).

De esta forma la identidad de este grupo social se da alrededor de una comunión musical, pero se refuerza y articula a través de un sistema de valores y una posición contracultural.

Un aspecto que consideramos en la investigación es el situar estos procesos de creación de una identidad propia, así como lazos de amistad en una subcultura, dentro de una dinámica de rito de paso. Entender el formar parte de una contracultura como un proceso de separación del entorno familiar y en el que diferentes dinámicas sociales se vuelven fundacionales para la identidad del individuo. De esta forma se dan las primeras salidas nocturnas, las primeras amistades basadas en afinidades más allá de los centros de estudio o el barrio, las primeras borracheras o los primeros encuentros de consumos de drogas, etc.

De este modo es posible encontrar casos similares en donde se dan acciones rituales en la adolescencia que implican un cambio de estado de niñez a madurez. En *Alcohol*

en *el Sur Andino: embriaguez y quiebre de jerarquías* (2015) de Gerardo Castillo, se puede observar cómo a través del consumo de alcohol los jóvenes de la sierra del Perú construyen espacios privados para la interacción social apartados del mundo adulto y, de la misma forma, entablan dinámicas que imitan y los preparan para la vida adulta. Es a través de estas reuniones y el consumo de alcohol que los jóvenes empiezan a salir de su entorno familiar inmediato y entran en una etapa marcada por la búsqueda de pareja y de mayor autonomía frente a la autoridad familiar” (Castillo, 2015, p:83).

En *Solo Zapatillas de Marca* (2017), Uccelli y Macassi reconocen a las culturas juveniles como “lugares de nuevas síntesis sociopolíticas que están construyendo referentes simbólicos distintos a los del mundo adulto, o bien usándolos de maneras diferentes” (Reguillo 2000: 65); es posible, entonces, determinar a estas culturas como un espacio propio y diferenciado del espacio familiar sujeto a sus propias reglas, significados y mandatos.

De la misma forma, Luis Britto García en *El imperio contracultural: Del rock a la postmodernidad* (2011), plantea que “las subculturas surgen como una búsqueda de identidad y una respuesta de grupos excluidos o marginados de la colectividad industrial de la modernidad” (Britto García, 2011, p: 51). De acuerdo a Britto García la adolescencia se constituye como un “largo lapso de inadaptación protegida” en la que se dan ritos de iniciación donde se separa al individuo de su grupo social para probar su fortaleza y definir su identidad. Asimismo, se enfatiza que este rito tiene que darse de modo vivencial, se trata de “una experiencia y no un silogismo” (2011, p: 119). Es así que fenómenos contraculturales como el hipismo, en donde jóvenes abandonan el hogar familiar para viajar por el país como una comunidad, o el punk (donde se rompe con la idea de valores formales por una estética subversiva y confrontacional) se entienden como rituales de ruptura con lo hegemónico y de realización de una identidad personal.

De acuerdo a estas definiciones podemos definir a la subcultura juvenil como un medio por el cual los jóvenes forjan su identidad en función a encontrar una representatividad e identificación que no encuentran en la cultura hegemónica, reforzada a través de sus relaciones con grupos de pares y la búsqueda de realización de intereses personales y colectivos.

2.3. Masculinidad adolescente

Norma Fuller propone que en la etapa de la adolescencia los varones salen del espacio de control familiar para ingresar a un estado liminal que sirve de preparación para la vida adulta (Fuller 2001).

Asimismo, Fuller también plantea que la masculinidad está constituida por la virilidad (una dimensión natural que comprende la fuerza física y los órganos sexuales) y la hombría (un status alcanzado al ingresar en un orden institucional como la familia y el trabajo). Es en el período adolescente que los varones deben de participar en rituales de transición que les permitan reforzar su virilidad.

A través de estas pruebas, el adolescente suspende su participación en la sociedad para entrar en una suerte de estado separado del sistema de relaciones sociales institucionalizadas (familia, trabajo) y ensaya sus roles futuros al lado de sus pares. Se trata del último momento de licencia abierta a los jóvenes antes de insertarse definitivamente en el mundo adulto. Su contexto es catártico y festivo (fútbol, música juvenil, fiestas), donde la vida se rebalsa intensamente, propendiendo a las emociones fuertes, aún violentas, en las que se privilegia la corporalidad. (Fuller, 2003, p: 75)

Es mediante estos ritos de paso que se rompe con el control doméstico familiar a través de conductas transgresoras como las borracheras, las peleas y la iniciación sexual, entendidas como “formas de reflexionar sobre su posición liminal respecto al

orden social y de descomponer el estado que dejan y aquel al que aspiran” (Fuller, 2003, p: 81).

Fuller también hace referencia a las transiciones que el varón crea mediante sus lazos con su grupo de pares, construyendo así también su masculinidad. Este elemento es importante para nuestra investigación ya que nos permite establecer al rock independiente no sólo como un espacio musical preexistente, sino que se crea a través de interrelaciones personales que permiten la construcción de la identidad de aquellos que pertenecen a esta subcultura, estos lazos e identidades luego entrarán en conflicto con las demandas de una vida adulta o madura.

Durante la adolescencia, los niños atraviesan por un periodo en el cual se separan del ámbito doméstico para reforzar sus lazos con sus pares e ir adquiriendo los distintivos de la masculinidad en su versión natural -fuerza y sexualidad activa- y, sobre todo, para labrarse un lugar en el espacio masculino. En esta etapa ellos dejan de pertenecer totalmente a la casa pero aún no han ingresado en el espacio público. Es decir, no tienen un trabajo ni una esposa. Son, por tanto, marginales respecto al orden social. Se trata de una suerte de estado liminal durante el cual atraviesan, junto con sus pares, un conjunto de pruebas que marcan su separación de la casa y su ingreso a un nuevo ámbito: el ~~masculino~~ *masculino* (Fuller, 2001, p: 309-310).

Alexander Huerta Mercado en su artículo *Masculinidad desafiada* (2018), plantea la dificultad de ser hombre al tener que performar en diferentes momentos de su vida de acuerdo con las exigencias de su edad, condición y estado civil. Debe pasar de ser un joven que muestra virilidad frente a su grupo de pares para luego convertirse en un adulto responsable y paternal en el ámbito doméstico, así como efectivo en su trabajo y exitoso en la esfera pública (Huerta Mercado, 2018, pp: 23-45). Esta definición de masculinidad cambiante plagada de contrastes termina tomando una característica determinante para nuestra investigación, en donde la masculinidad se

entiende como una constante construcción performativa que imposibilita la continuidad de una identidad específica o plantea un conflicto con los ideales de realización personal.



3. El estado del arte documental

3.1. Discusión del corpus de documentales relevantes para el tema y la propuesta documental

Durante el proceso de investigación se hizo la revisión de filmografía que se relacionaba a la música en el Perú y el desarrollo de escenas musicales independientes. Asimismo, se hizo una revisión de filmes etnográficos que sirvan como una referencia audiovisual durante el proceso de realización del documental.

La revisión filmográfica nos permite encontrar referencias para la realización de nuestro documental. Como principal referencia se tiene a los que se centran sobre la escena de punk y hardcore peruano como *Grito Subterráneo* (Julio Montero, 1987) y *Lima Explota* (Santiago Herrera, 2005). Estos filmes cumplen la función de un registro histórico de estos movimientos musicales y son realizados por personas cercanas a la escena musical que investigan.

Estos filmes nos permiten una visión general de la escena en la que se enfocan, registrando a integrantes, bandas y locales, pero también las diferentes formas de pensar y sentir de los personajes, aquello que los motiva a hacer ese tipo de música. Si bien nuestro filme no busca ser un recuento histórico de datos específicos sobre bandas o espacios culturales, se toma en cuenta el contexto histórico de las bandas en las que nuestros protagonistas estuvieron involucrados, comprender de quiénes fueron influenciados, qué géneros musicales tomaron como referencia y de qué manera se ven insertados en una tradición musical y filosófica dentro de la historia del rock peruano.

A su vez *Lima Explota* plantea en su registro de las presentaciones en vivo de las bandas un interés por mostrar la expresión cruda de estas performances, la comunión entre público y músicos, la cercanía que el realizador tiene con las bandas le permite capturar momentos de conexión entre músicos y público, retratando así el aspecto más catártico de esta escena musical.

Una de las temáticas que se repiten en la revisión de la filmografía y que coincide con nuestra propuesta documental es el desarrollo de propuestas musicales independientes en contextos de precariedad. Filmes como *Posesiva de Mí* (Andrés Mego, 2015), *Teloneas* (Rómulo Sulca, 2019), *La Bitácora del Sur: el indie en Sudamérica* (Omar Díaz, 2019) o *Una Banda de Chicas* (Marilina Giménez, 2018) evidencian las dificultades que los diferentes bandas, colectivos o movimientos musicales enfrentan en su quehacer artístico. La precariedad que se muestra se relaciona a la poca difusión de géneros musicales no comerciales, al no encajar dentro de propuestas estéticas de gran demanda se ven limitados a acceder a medios de difusión masivos y optan por dinámicas de autogestión para llevar a cabo sus proyectos musicales.

Estos filmes plantean un sentir común, no solo en la realidad peruana, sino a nivel sudamericano. Se muestra cómo la autogestión de una banda o un proyecto musical se convierte en una tarea por la realización personal más allá de beneficios económicos, se da una mirada romántica a las historias de sus protagonistas, los cuales mencionan sus sacrificios personales y económicos en busca de un objetivo mayor.

Asimismo, estos documentales plantean un trabajo de cámara muy cercano y una visión íntima a las vidas de sus protagonistas. En especial en los casos de *Una Banda de Chicas* y *La Bitácora del Sur* destaca la interacción de los realizadores con sus sujetos y la relación que van creando al reconocerse como parte de una misma comunidad.

La posición del realizador frente al objeto de estudio y su lugar de enunciación como parte de la comunidad que busca estudiar y representar son aspectos fundamentales dentro de nuestra propuesta documental. En filmes como *Ruido Vulgar* (Luis Alvarado, 2011), *Una Banda de Chicas*, *La Bitácora del Sur*, *Lima Explota* y *Grito Subterráneo*, los realizadores son miembros de aquellas subculturas que buscan representar, las historias que cuentan y presentan no son estrictamente de un otro

desconocido, sino buscan representar sus propias vivencias a través de la experiencia de sus protagonistas. En estos filmes se puede observar la relación de confianza que existe entre los sujetos y el realizador, transmitiendo una sensación de complicidad y cercanía dando así a los filmes un carácter íntimo y sincero. Los personajes no están tratando de ocultar quiénes son o cómo piensan pues el realizador ya los conoce. Es así que el filme se convierte en un espacio que permite plasmar los aspectos más íntimos y reales de los movimientos culturales que investiga.

De la misma forma, proponemos encontrar y plasmar esas dinámicas para nuestro producto documental, partiendo como punto de enunciación el involucramiento del realizador con la escena de rock independiente limeña y las relaciones que se mantienen con los protagonistas del filme.

Los documentales *Lima Bruja* (Rafael Toledo, 2011) y *Sigo Siendo* (Javier Corcuera, 2013) hacen el seguimiento de escenas musicales tradicionales y buscan representar la identidad y la cultura de sus intérpretes. En el caso de *Lima Bruja* no solo se centra en plasmar la escena antigua de música criolla, sino en la forma de vivir de estos artistas. En las historias de los protagonistas es que se logran rescatar las tradiciones de una Lima que ya no existe. Los conceptos de vejez, olvido y muerte que se asocian a los personajes se aplican también a la ciudad y al mismo género musical que interpretan. En el caso de *Sigo Siendo* se busca evocar la continuidad agónica de distintos géneros musicales que no gozan de popularidad o éxito comercial, pero que reafirman sentires, saberes y visiones particulares que terminan por definir la pluralidad de identidades musicales del país.

Ambos filmes tocan la temática de identidad cultural y de cómo se expresan expresiones musicales locales en un mundo que parece dejarlas detrás. La idea del filme de mostrar un universo contenido en sí mismo, con sus propias tradiciones, valoraciones, y que se encuentra al margen de una industria musical comercial, se

vuelve un referente narrativo para nuestra propia investigación y realización documental respecto a la romantización de un pasado heroico.

Asimismo, en la revisión filmográfica, se encuentran filmes que representan nichos musicales que se encuentran al margen de un mercado comercial como el caso de *Lima Grita* (Dana Bonilla y Ximena Valdivia, 2018) y *Ruido Vulgar*. Estos filmes buscan expresar el funcionamiento interno y las motivaciones detrás de escenas musicales que no gozan de un alcance popular. En el caso de *Lima Grita* se apuesta por una propuesta estética más cercana a lo sensorial y a lo subjetivo, se busca expresar, a través de imágenes que remiten al collage y a la poesía visual se busca expresar la identidad particular de la escena de *noise* en Lima. Es a través de estos recursos visuales, de la utilización de texturas, colores y sonidos que las realizadoras buscan plasmar y comunicar su percepción sensible de su experiencia en esta escena musical particular.

La expresión subjetiva del realizador es un aspecto que buscamos explorar en nuestra propuesta documental. Buscamos intervenir en el desarrollo del filme, no sólo como un narrador omnisciente que guía al espectador, sino también como una forma de compartir sensaciones, recuerdos y reflexiones que permiten complementar la experiencia sensible del realizador. Un filme que explora esta enunciación subjetiva es *Si Yo Fuera Tú, Me Gustarían Los Cicatriz* (Jorge Tur Molto, 2010), en donde se busca contar la historia de la banda española Los Cicatriz a través de los recuerdos del realizador y de personas allegadas a la banda. Con este fin el realizador utiliza subtítulos que permiten expresar sus propios recuerdos y reflexiones, así como sus sensaciones y narraciones al interactuar con otros personajes del filme.

El recurso de los subtítulos se vuelve una referencia esencial para nuestro documental, ya que nos permite articular la experiencia personal del realizador con su pasado y sus interacciones con los demás sujetos del filme.

En *Dancing With The Incas* (John Cohen, 1992) a través de una exploración de la industria del huayno en el Perú se representan las diferencias sociopolíticas presentes en la sociedad peruana. La desigualdad social, la crisis económica, la precariedad de las industrias culturales, el racismo y la marginalidad que sufren los migrantes en Lima se hacen presentes a través de los relatos de los protagonistas a lo largo del filme. De esta forma, el filme logra evocar la realidad social, cultural, identitaria y política a través de investigar un fenómeno musical específico.

Asimismo, buscamos que nuestra propuesta documental cuente con esta capacidad evocativa. En nuestro filme buscamos presentar las tensiones que se dan entre el ideal de realización personal, artística e identitaria, y las demandas de la adultez masculina hegemónica en la sociedad limeña, explorando a su vez la precariedad de las industrias culturales.



4. Discusión de la propuesta documental en el marco de la tradición del documental etnográfico y sus debates

La propuesta documental de esta investigación, a diferencia de los documentales que se han centrado en la escena de rock independiente peruana, busca ir más allá de una descripción histórica o informativa de personajes, bandas o movimientos musicales. El principal objetivo es dar a entender cómo es que los protagonistas del documental sobrellevaron la tensión entre las demandas de madurez y la precariedad de llevar a cabo un proyecto de rock independiente.

Para esto, seguiremos la historia de vida de tres sujetos que tuvieron bandas de rock desde su adolescencia y que, luego de unos años, decidieron separarse o poner en pausa sus proyectos musicales. La propuesta de realización pretende que, a través de la revisión de sus historias de vida, la confrontación del pasado de los protagonistas con el material de archivo, y el seguimiento de sus actividades diarias en el presente, podamos describir aquellas características de la escena musical independiente que atraen a los jóvenes de clase media de Lima a esta escena musical, y que, al mismo tiempo, se evidencian la precariedad y las frustraciones que llevaron a culminar sus bandas.

El documental no pretende dar una única respuesta a las razones por las cuales las bandas se separan y la gente se aleja de este movimiento musical, sino dar una visión de cómo funciona una banda local de rock, aquello a lo que tienen que enfrentarse y cómo es que se establecen un sistema de valores y rasgos de identidad que terminan entrando en tensión con aquello que se espera de un adulto responsable y funcional dentro de la sociedad.

La propuesta documental busca representar formas de vida, identidades y sentires hacia la música desde la empatía, la intimidad y establecer relaciones de confianza. No sólo busca plasmar el conocimiento de otros, sino representar la experiencia y cuestionamientos del realizador. De esta forma, el documental es un reflejo de las propias tensiones del investigador. Al haber sido parte de la escena musical que se

propone registrar y haber pasado por el mismo proceso de los protagonistas del filme, la mirada se vuelve reflexiva. El punto de enunciación se basa en un proceso de cuestionamiento del pasado y la nostalgia de una juventud idealizada.

El filme que presentamos como resultado de esta investigación propone combinar las características del cine participativo, autorreflexivo y autobiográfico para poder lograr una visión íntima de los sistemas de valor, identidades y carencias dentro de una escena musical.

Según McDougall (1975), el cine etnográfico debe dejar la pretensión de una “descripción objetiva para incluir la acción comprometida”, en ese sentido propone un encuentro cultural que evidencie el proceso de producción. La visibilización del realizador propuesta por McDougall permite entender al cine participativo como el registro de una experiencia común entre sujetos y realizador. En ese sentido, nuestro filme recoge la experiencia y recuerdos de sus protagonistas, pero también se alimenta y se motiva gracias a la interacción y relación entre los personajes y el realizador.

McDougall, haciendo referencia al cine participativo de Rouch, mantiene que la antropología proviene de escarbar hacia dentro en lugar de mirar desde afuera (1995), en ese sentido nuestra propuesta documental se plantea como una búsqueda interior a través de otros. Las preguntas que se buscan resolver a través de las historias de los protagonistas parten de la búsqueda interna en los cuestionamientos del realizador por su propio pasado e involucramiento con la escena musical independiente. Sus historias buscan ser un reflejo de sí mismo.

En ese sentido, Ardevol (2006) propone un cine autorreflexivo que permite que el realizador aprenda más de sí mismo gracias a sus sujetos de estudio. Es mediante el conocimiento de uno mismo que se logra una mayor comprensión de la cultura a la que se pertenece, el poder tomar distancia desde la observación de los otros para reflexionar sobre los propios procesos y posturas de vida. Nuestro documental toma

como punto de partida la mirada hacia el pasado del realizador, y asistido por las historias de los protagonistas, pretende describir una escena musical con su propio sistema de valores, medios de circulación y expectativas de vida.

A su vez, Ruby propone una aproximación reflexiva en el cine etnográfico que permita revelar los métodos del investigador y la posición que toma frente a su objeto de estudio. De esta manera se busca poner fin al empirismo ingenuo del positivismo donde el hombre descubre los significados del mundo a través de la objetividad (Ruby, 1995). En ese sentido, nuestra investigación y registro audiovisual parten desde el punto de enunciación del investigador, evidenciando frente al espectador del documental las motivaciones, reflexiones y relaciones personales que se mantienen entre realizador y los sujetos y temas de estudio.

El productor deliberadamente explicita a su audiencia las presunciones epistemológicas encubiertas que le determinan a formular un conjunto de preguntas en un determinado sentido, buscar respuestas a estas cuestiones y presentar sus descubrimientos. (Ruby, 1995, p: 168).

Es así como el documental parte con la cámara siendo colocada por el realizador, evidenciando quién se encuentra detrás de la cámara, mostrando de qué manera el realizador interactúa con los demás sujetos, cuáles son las preguntas que se hace a sí mismo y cuál es el interés particular que se tiene sobre el objeto de estudio.

Asimismo, esta definición de reflexividad se puede complementar con el planteamiento de Ardevol sobre el cine autobiográficos, en donde la subjetividad del realizador cobra protagonismo sobre las pretensiones de objetividad y verdad. De esta forma se humaniza la mirada del realizador, evidenciando su posición frente al objeto de estudio. Durante la realización del filme se pretendió dar espacio a la subjetividad a través de la utilización de textos y subtítulos sobre la imagen, dando así al espectador una mirada a los recuerdos, sensaciones y reflexiones de quién se encuentra detrás de la cámara.

5. Metodología

La presente investigación se centra en descubrir de qué manera las personas que conforman la escena del rock independiente experimentan la tensión entre su realización personal y las demandas que les presenta la masculinidad y adultez hegemónicas. Con el fin de obtener la información necesaria planteamos que las subpreguntas aborden los temas de identidad de estas personas, su identificación con la escena musical independiente y cómo es que experimentaron los impases o demandas de la adultez.

Esta investigación toma como punto de partida la experiencia personal del investigador, ya que al haber sido un participante activo de esta escena musical por casi 20 años he tenido la oportunidad de haber experimentado los procesos que se buscan describir. Asimismo, he podido entablar relaciones de amistad y cercanía con diversos actores de la escena musical, personas de diferentes edades que fueron y forman parte de diferentes escenas del rock local. De esta forma propongo como principal técnica de investigación a la observación participante, mediante el seguimiento diario de tres personajes varones entre treinta y cuarenta años, que han sido o que siguen siendo parte de esta escena musical. Es a través de sus testimonios, recuerdos, cuestionamientos y reflexiones que se pretende dar un acercamiento a la identidad del rockero independiente, cuáles fueron sus motivaciones para ingresar en esta escena, sus aprendizajes y de qué forma se identifican con ella.

Asimismo, se propone interpelar a los sujetos con imágenes y videos de archivo de sus proyectos musicales (presentaciones en vivo, videoclips, etc.). A través de este video y fotoelicitaciones se buscará obtener respuestas emocionales a temas específicos como objetivos y valores de tener una banda, que sensaciones despertaban en ellos el hecho de performar ante un público, que tipo de recuerdos guardan de estas actividades y cómo se relacionan con su presente, de qué manera estos acontecimientos marcaron una identidad en ellos y si esta identidad se mantiene o ha cambiado en la actualidad.

Otra instancia de análisis será el interpelar a los sujetos con su propia producción material, digital y musical. Se les pedirá que reflexionen sobre el arte presente en portadas de discos, afiches promocionales, letras de canciones y estéticas musicales como una forma de visitar su pasado, encontrar dentro de sus propias creaciones rasgos de identidad personal y cómo se correlacionan con su presente.

Es a través de estas historias de vida que se busca obtener una entrada hacia la identidad de estas personas, se buscará que sea la subjetividad de los actores la que nos dé un retrato de qué implica tener una banda, qué elementos de esta escena musical los atrajeron en un inicio y cómo este pasado se relaciona con su presente y cómo afectará su futuro.

Tomaremos como referencia la investigación realizada por Carlos Feixa en *De Jóvenes, Bandas y Tribus*, en la que gracias a la relación que entabla con sus informantes Pablo y Félix y el seguimiento que hace de sus vidas a lo largo de los años puede establecer similitudes y vínculos en las historias de vida, encontrando así, perfiles de identidad juvenil.

Tabla 1. Matriz de preguntas y técnicas de investigación

Preguntas de investigación	¿Qué tipo de datos responden a la pregunta?	¿Cómo los consigo?	¿Qué técnicas de recojo de información debo aplicar?	¿Qué formas de registro y soporte usaré?
¿Quiénes son los jóvenes que constituyen la escena del rock independiente local en Lima contemporánea?	Testimonios y acciones de los sujetos.	A través del seguimiento de sus actividades cotidianas y entrevistas. Revisión de letras y producción física del proyecto musical.	Entrevistas, observación participante. Análisis de iconografía y texto	Grabación en video. Construcción de archivo material y digital.

¿De qué manera se identifican con este género musical? ¿Qué significa el rock para ellos?	Reflexiones de los sujetos en base a sus experiencias de niñez y juventud.	Interpelando a los sujetos con imágenes de sus proyectos musicales. Revisar las letras y producción material.	Entrevistas, observación participante. Análisis de iconografía y texto	Grabación en video, construcción de archivo material y digital
¿Cómo experimentan los impases de la adultez masculina?	Testimonios y acciones de los sujetos	Seguimiento de sus actividades y entrevistas. Interpelación con el pasado.	Entrevista, observación participante. Foto, videoelicitación.	Grabación en video, construcción de archivo digital.

5.1. Perfil de personajes del film

- Gonzalo López: 41 años, ex guitarrista de Metamorphosis, banda de hardcore punk formada en 1996 y que se separó en el 2006. Luego de la separación de Metamorphosis tocó en otras agrupaciones como Alhambre y The Satellite. En el año 2007 forma la productora Punk As Fuck con el fin de organizar shows de bandas extranjeras de punk y hardcore en el Perú. Ingeniero de sistemas de profesión, termina su vínculo con sus bandas en el año 2017 para realizar una maestría de administración de empresas en Madrid, está casado desde el año 2018. Acaba de formar una nueva banda después de la pandemia.
- Carlos "Qalín" Riveros: 33 años, guitarrista y cantante de Buh, banda de post-hardcore formada en el año 2008. Buh nunca editó un disco y se encuentra en un estado de letargo con breves períodos de actividad dando un par de conciertos al año. Ante esta situación decidió darle prioridad a su proyecto solista. Fotógrafo de profesión y soltero, actualmente no cuenta con un trabajo

a tiempo completo, incursiona en la publicación de fanzines y creación de aretes artesanales.

- Alejandro “Jano” Lamas: 36 años, ex bajista de Santa Cachucha, banda de punk melódico formada en el año 2003 y que se separó en el 2011. Luego de la separación de Santa Cachucha abrió una tienda de discos independientes llamada “El Anexxo”, editando discos de bandas nacionales y distribuyendo material de artistas internacionales. Cuenta con estudios incompletos de sociología, convive con su pareja y su hijo Santiago, un niño de cuatro años. Actualmente divide su tiempo entre cuidar a su hijo durante el día, trabajar en la tienda por las tardes y tocar con las bandas Dios Hastío y Autonomía los fines de semana.

5.2. Selección del Campo Etnográfico

El documental plantea como método de investigación etnográfica la observación participativa en la vida de tres sujetos involucrados en la escena del rock independiente limeño. Las primeras aproximaciones a los objetos de estudio comienzan entre los meses de enero y febrero del 2022. En estos primeros encuentros se hicieron entrevistas no estructuradas a los sujetos, en donde se les detallo el tema de interés del proyecto, comprender la actualidad de sus vidas privadas y profesionales, y evaluar en conjunto cuál sería su nivel de involucramiento con el proyecto, qué límites tener con respecto a su privacidad.

El hecho de tratarse de personas a quienes conozco desde hace más de una década y con los que mantengo relaciones de amistad y confianza permitieron que estas conversaciones se dieran de manera natural, contando con su colaboración y aprobación se programó el inicio del registro audiovisual para el mes de marzo del 2022.

Los espacios de observación y registro audiovisual se dividen entre el hogar de los sujetos, considerado como el espacio privado; la sala de ensayo, considerada como un espacio común; y la ciudad, considerado como el espacio público.

El hogar se establece como un espacio íntimo, en donde los sujetos interactúan con su círculo familiar (parejas, esposas e hijos), en donde realizan sus actividades cotidianas como cocinar o trabajar. Es en el espacio del hogar en donde se guardan los recuerdos de juventud como flyers de conciertos, fotografías o discos. Es aquí donde se dan las entrevistas a los sujetos, donde se da un espacio de reflexión sobre el pasado, la juventud y las responsabilidades del presente.

La sala de ensayo, el espacio común en que interactúan con los demás miembros de sus bandas, estableciendo un segundo espacio de intimidad y complicidad. El documental devela los vínculos y dinámicas de socialización que se dan dentro de una banda de rock independiente. Es aquí donde la idea de formar una banda se materializa, antes de presentarse en vivo o publicar un material fonográfico la cotidianidad de los ensayos termina por darle un carácter familiar y fundacional a la agrupación.

Por último, el espacio público se entiende como el contexto en el cual los personajes interactúan con la ciudad, con los grupos de pares y con quienes conforman la escena de rock independiente local.

Es aquí en donde los personajes performan su identidad como músicos de rock independiente, atienden una tienda de discos, visitan galerías de música, realizan conciertos para diferentes audiencias, crean producción material como fanzines o discos, etc. Es aquí donde se evidencia que forman parte de una subcultura con sus propias formas de socialización, sus propios códigos de conducta y en donde se ve plasmado el trabajo realizado en sus proyectos musicales.

6. La escena de rock independiente en Lima

El término rock independiente se emplea para definir, según Pedro Cornejo (2002) al conjunto de bandas de rock que surgieron posteriormente al movimiento subterráneo de los años ochenta, quienes a pesar de no contar con una estética musical similar compartían las tradiciones de la autogestión de sus predecesores, pero a su vez buscaban ser reconocidos por una industria formal y comercial. Estos proyectos contaban con la libertad de integrarse o desligarse de este circuito comercial ya que no estaban condicionadas a una postura ideológica detrás de su música.

A través de nuestra observación participante y del registro audiovisual pretendemos comprender el estado actual de la escena de rock independiente limeña, poder dar un marco a quiénes la conforman, dónde se ejecuta y cuáles son sus principales características.

La escena musical del rock independiente limeño, entendida como “una actividad que tiene lugar en un espacio delimitado y durante un tiempo específico, en el cual productores, músicos y *fans* experimentan [voluntariamente] un gusto musical común, distinguiéndose colectivamente de otros...” (Bennett y Peterson 2004, p: 8), está comprendida en su mayoría por varones heterosexuales de clase media entre las edades de 16 a 30 años. Es importante, a partir de la definición de Bennett y Peterson, comprender que esta escena segmentada por músicos, público y gestores se fundamenta en la horizontalidad y movilidad de estos roles.

Si bien el público, las bandas y gestores de la escena actual está conformado en su mayoría por varones heterosexuales, es en años recientes que se ha dado un crecimiento en la participación femenina. Diana Joseli, escritora e investigadora sobre rock nacional detalla:

Hoy el rock ya no es un género musical únicamente masculino ni sobre, ni debajo ni detrás del escenario. En efecto, mientras la escena rockera

actual en el Perú vive un buen momento con una variedad musical extensísima, cada vez se vuelve menos raro encontrar a mujeres talentosas en las bandas. Aún son pocas, pero, por encima de todo, son y cada una aporta con su destreza musical, su actitud y su personalidad a la banda y sus méritos. Entretanto, debajo del escenario, podríamos decir que ya no existen conciertos de rock, al menos en Lima, donde no acuden chicas. (Joseli, 2018, p:201)

Como menciona Joseli, la presencia es reducida, pero mayor a la de años anteriores, se da una mayor cabida a mujeres no solo sobre el escenario, sino también como un público activo y desde la gestión cultural.

Durante sus testimonios a lo largo del documental, tanto Jano como Qalín mencionan que iniciaron su participación dentro de la escena del punk local como adolescentes, cobrando conocimiento de esta movida musical en las aulas escolares, compartiendo a través del grupo de pares un interés por una cultura alternativa. Ambos plantean que el inicio de sus bandas se dio de manera natural, inspirados por las bandas que veían tocar y que percibían como iguales a ellos en sus capacidades de ejecución musical. Hacer música no estaba supeditado a contar con conocimientos de teoría musical o destreza en ejecución, sino que era una expresión de una identidad colectiva. Jano menciona que no sabía tocar un instrumento musical, pero que de igual forma ingresó a una banda por sentirse parte de un colectivo y compartir la experiencia con sus amigos.

Esta idea de continuidad de la escena a través de su horizontalidad se mantiene como parte de la tradición heredada por el movimiento punk subterráneo de los años ochenta.

Fabiola Bazo, en *Desborde Subterráneo* (2017), plantea una escena musical dividida en diferentes niveles. La primera división se da a un nivel macro que permite diferenciar a las bandas de acuerdo con sus fines comerciales. Aquellas bandas que

gozaban de los beneficios de rotación radial y promoción en medios de comunicación masivos se encontraban en el extremo opuesto del movimiento subterráneo. Asimismo, el movimiento subterráneo contaba con una división interna de carácter socioeconómico, estableciendo una oposición entre los “punks auténticos” y los “pitupunks”.

Al tratarse de un movimiento musical asociado a valores de justicia social y una posición antisistema, diversos actores de la escena subterránea no aprobaban la aparición de grupos con letras y temáticas de reclamo social mientras que provenían de contextos de clases sociales acomodadas.

Inicialmente los impostores fueron “poseros”, aquellos que iban a los conciertos por “moda”, que aparentaban lo que no eran en realidad al vestirse al estilo punk sin entender el mensaje detrás de la música. Posteriormente tomó un viraje de clase identificando a los “pitupunks”, subterráneos que fueron acosados por provenir de sectores medios y altos, por tanto, no podían ser considerados “auténticos” subterráneos o punks. (Bazo, 2017, p: 156)

Asimismo, Shane Greene, hace referencia a esta división en la escena subterránea como una oposición entre “misiopunks” o “cholopunks” y “pitupunks”, añadiendo un factor racial y geográfico utilizando a la Avenida Javier Prado como una línea que separaba a ambos bandos.

El significado simbólico de la avenida Javier Prado se encuentra en su función material. Una vía pública principal de varios corredores que va de este a oeste y que atraviesa todo el paisaje de la ciudad y corta Lima literalmente en dos partes, dividiendo geográficamente la ciudad de manera figurativa entre “los que tienen” y “los que tienen menos” (Greene, 2017, p: 109).

Es así la división de qué bandas vivían o tocaban en ciertos distritos pertenecían a uno de los dos bandos. Siendo los “misiopunks” quienes tocaban en el centro de Lima y los “pitupunks” en distritos como Miraflores y Barranco.

Gonzalo, durante el registro de nuestro documental, comenta sobre las divisiones sociales y raciales en la escena. Durante los primeros años de actividad de su banda Metamorphosis, al presentarse en conciertos en el centro de Lima comenta: “Al inicio cuando tocábamos en el centro, como que te gritaban ‘*habla gringuito*’, te silbaban. (...) Es una realidad social del Perú aplicada a una escena independiente”. El silbido al que hace referencia Gonzalo tiene una connotación de acoso sexual, es un código en el que se trata de identificarlos como femeninos por ser de piel blanca y cabello rubio. Ante esta situación Gonzalo menciona que como banda decidieron “tocar más rápido y más fuerte”, como un medio de comprobar que pertenecían a ese lugar y que no les importaba cómo eran percibidos por los demás.

Durante la década de los noventa, con la aparición de la música alternativa y la globalización de la industria gracias a la aparición del cable y la apertura de los mercados musicales, se da una despolitización de la escena musical local, así como una desaparición de la oposición entre lo comercial y lo subte (Cornejo, 2002).

La línea que dividía al circuito “comercial” del circuito “subterráneo” se hizo más tenue, a tal punto que, en algún momento de la primera mitad de los noventas, la denominación de rock “subterráneo” empezó a ser destituida por la de “alternativo o “independiente” (Cornejo, 2002, p: 103).

En nuestro documental se representa esta división a través de uno de los testimonios de Jano. Para él la diferencia entre rock subterráneo y rock independiente radica en que este último “pretenden vivir de su banda, no necesariamente lo ven como un negocio, pero si aspira a tener una banda profesional, que llegue a escenarios grandes y que pueda ser sostenible. Que pueda convertirse en una carrera. Mientras

que el rock subterráneo se preocupó por expresarse (...) tocar por pasión de tocar y yo creo que eso se ha perdido un poco con las nuevas generaciones”.

El desarrollo de la escena independiente actual no cuenta con una posición ideológica o política como la subterránea de los años ochenta, no se mantienen discursos de autenticidad o de status social para diferenciar facciones.

Si bien se desarrolla al margen de una industria comercial, no se opone a ella, sino que busca ser visibilizada y compartir los beneficios de estos ámbitos dentro de sus propios contextos. Cabe resaltar, que la línea entre lo comercial y no comercial se ha vuelto más delgada en recientes años, siendo un ejemplo la participación de bandas del circuito independiente en festivales masivos como “Vivo x el Rock” o “Revolución Caliente”. De esta forma es posible encontrar un carácter de inclusividad, apertura y una búsqueda de proyección profesional dentro del funcionamiento de las bandas del circuito independiente.

En ese sentido, dentro de la escena actual se percibe una búsqueda de profesionalización y un acercamiento formal a la industria musical. Los proyectos musicales son afrontados con una preocupación por aspectos del quehacer musical como el marketing, la realización audiovisual, el diseño gráfico o el manejo de plataformas de distribución digital. La utilización de nuevas tecnologías y herramientas ha potenciado el carácter autogestionado de la escena musical, pero este ha sido complementado por una mayor inclusión de personas en el equipo de gestión de los proyectos. En algunos casos el tener una banda implica la inclusión de un *manager*, sonidistas, fotógrafos, personal encargado de las redes sociales, entre otros. Esto ha llevado, a su vez, a que las bandas suban el precio de sus honorarios por presentarse en vivo, pues es necesario cubrir los gastos de todo el equipo de gestión del proyecto, incluyendo horas de ensayos, reparación de instrumentos, pautas en redes sociales, etc.

En una entrevista realizada a Sergio Saba, cantante y vocalista de Cecimonster vs Donka, una banda activa dentro del circuito independiente y con 11 años de trayectoria, comenta que para tener una banda en la actualidad es necesario ser más que un músico, sino también “ser youtuber y también ser organizador de eventos...o sea, nos quedamos atrás”¹.

A su vez, Qalín, durante el registro del documental, hace una distinción entre el presente y el pasado de la escena independiente. Para él, el desarrollo de una banda en la actualidad no está basado en la ejecución musical, sino que se plantea desde la presencia digital y el alcance en redes sociales:

“En esa época podías tener una banda y no usar redes sociales porque no habían, o sea las redes sociales eran un entretenimiento, no eran una herramienta adicional de la vida y menos era otra realidad. O sea, hay proyectos ahora que simplemente se basan en su movimiento en redes. Aquí era tocar en vivo todo el tiempo y a partir de eso uno se hacía conocido en el nicho.”

De acuerdo a esto se puede plantear que la escena independiente, dentro su búsqueda de profesionalización ha dejado de prestar atención a la ejecución y a las presentaciones en vivo, sino que es a través de la identidad que presenta en redes y a su forma de comunicarse con su público en plataformas es que se gana popularidad dentro del público.

Para Qalín la preocupación por tener un manager o firmar un autógrafo resulta “ridículo” ya que modifica el status de las bandas frente a su audiencia. No encuentra sentido en firmar un autógrafo para alguien con quien se puede entablar una amistad a futuro. El establecer una relación de poder entre músico y público termina por

¹ Entrevista exploratoria registrada en video como parte de un ejercicio exploratorio para el curso Seminario de Investigación y Producción Documental. <https://youtu.be/8We4Zb5xVSw>

desvirtuar la manera en que se percibe la escena independiente y los valores de horizontalidad en los que se fundamenta.

Por su parte, Gonzalo percibe la escena independiente actual como una industria emergente, más no una industria establecida como otros países de la región. Para él, en la actualidad existen más bandas, colectivos y eventos articulados entre sí y potenciados gracias a las plataformas digitales y a la profesionalización que brindan las escuelas de música de universidades como la UPC y la PUCP. Gonzalo plantea que “los chibolos ya salen con un *mindset*: yo puedo vivir de esto y lo voy a hacer”.

Consideramos que es importante, a su vez, establecer el espacio físico en el que la escena de rock independiente se da dentro de la ciudad. En su libro *Desborde Subterráneo*, Fabiola Bazo hace un recuento de los locales donde frecuentemente se realizaban conciertos y traza un mapa de Lima plasmando así la geografía de la escena subterránea. De esta forma es posible encontrar los puntos neurálgicos de ese movimiento musical, en donde la actividad se concentraba en el centro de Lima hacia el este y Barranco y Miraflores en el suroeste de la ciudad.

La escena independiente actual repite de alguna forma estos patrones, la concentración de espacios para tocar se ha dado principalmente en ambos puntos de la ciudad, teniendo en recientes años una expansión hacia distritos como Monterrico, Jesús María y Lince. A raíz de la pandemia del Covid-19, diferentes bares y locales utilizados para la realización de conciertos cerraron, modificando la geografía de la escena independiente. Los locales principales que cerraron sus puertas al público debido a la pandemia fueron el bar Hensley de Barranco, el cual contaba con equipos propios y una capacidad de aforo de hasta cien personas, y el Salón Imperial de Cailloma del centro de Lima, que permitiría presentaciones para casi ochocientas personas. La importancia de estos espacios radica en su accesibilidad para las bandas, tanto emergentes como veteranas. Se trataban de locales céntricos o de fácil acceso gracias al transporte público y el costo de alquiler no era muy elevado, lo que permitía que fueran utilizados constantemente por

diferentes bandas del circuito. Asimismo, se trataban de locales que contaban con una historia propia, tanto el público como las bandas conocían estos espacios, se trataban de puntos de convergencia para personas de diferentes gustos musicales que sentían una afinidad por el rock y sus derivados y el presentarse en ellos implicaba estar dentro de un circuito musical.

La propuesta actual de locales o bares varía con respecto a los distritos que ocupan, su capacidad y el trato que ofrecen a bandas y organizadores. A continuación, haremos un breve listado de los principales espacios que se utilizan para la organización de conciertos independientes en Lima.

- Lima Noise: este local se encuentra en Monterrico, en un segundo en la cuadra 13 de la Avenida Primavera. Es un bar autogestionado por miembros de la banda de grindcore S.F.C, cuenta con equipos propios y tiene una capacidad de aforo de 120 a 150 personas.

- Centro de Convenciones Festiva: este local se ubica en la cuadra 14 de la Avenida Alfonso Ugarte en el centro de Lima. Cuenta con dos espacios, una sala de conciertos con capacidad para quinientas a seiscientas personas y una explanada con capacidad para más de mil personas. El local es utilizado para festivales de mediana escala no sólo para bandas de rock, sino también para orquestas de salsa y cumbia.

- Yield Bar: este local se encuentra en la cuadra 8 del Jr. Carabaya, frente a la plaza San Martín. El bar se encuentra en un sótano con capacidad para ochocientas personas.

- Vichama Rock Bar: este bar se encuentra en la cuadra 9 del Jr. Carabaya, cuenta con una sala de conciertos con un pequeño escenario con capacidad para 150 personas. El local es utilizado tanto por bandas del circuito independiente, como por grupos de covers o fiestas temáticas.

- Mi Tercer lugar: es una cadena de bares de cerveza artesanal cuya sede está en la cuadra 6 del Jr. Carabaya cuenta con un escenario y ha sido acondicionado para la realización de conciertos.

- Rosa Negra: este resto bar se encuentra en la cuadra 11 del Jr. Rufino Torrico en el centro de Lima. Cuenta con un pequeño escenario y tiene una capacidad de aforo de 100 personas. La mayoría de actividades realizadas consisten en conciertos de tributos a bandas extranjeras o de rock en español.

- Iwana Rock: el local se encuentra en Lince, es un restobar que ocasionalmente es alquilado para eventos de bandas independientes. Tiene una capacidad de aforo de 200 personas.

- Machu Picchu Bar: este bar autogestionado se encuentra en la cuadra 2 de la avenida Roosevelt en el centro de Lima. Cuenta con equipos propios y tiene capacidad para 200 personas.

- Casa Bagre: este espacio autogestionado se encuentra en el sótano de una casa del Jr. Moquegua en el centro de Lima. Es utilizado para conciertos, así como instalaciones artísticas, proyecciones de películas y ferias de fanzines o arte. Cuenta con una capacidad de aforo de 200 personas

- Casa Poco Floro: esta casona se encuentra en la cuadra 14 de la Avenida Alfonso Ugarte en el centro de Lima. Funciona como un espacio comunitario y autogestionado. Es utilizado para la organización de conciertos, conversatorios, muestras artísticas, etc.

- Selina The Venue: este espacio se encuentra dentro del Hotel Selina ubicado en la cuadra 4 de la calle Alcanfores en Miraflores. No cuenta con un escenario, es utilizado para conciertos pequeños, fiestas de música electrónica y eventos culturales.

Es posible establecer una división entre los locales mencionados. Por un lado, se encuentran los restobares que cuentan con equipos de sonido y cuentan con una programación musical propia (bandas de tributos o covers que presentan un repertorio de música comercial o de rotación radial), como el Rosa Negra, el Iwanna Rock o el Selina The Venue. Estos locales son alquilados por organizadores de eventos de la escena independiente y deben de cumplir con cubrir un consumo mínimo del público.

Por otro lado, se encuentran los locales que son utilizados de manera casi exclusiva para la presentación de bandas del circuito independiente como Lima Noise, Casa Bagre o el Machu Picchu Bar. Estos locales no exigen un consumo mínimo y en algunos casos ofrecen la posibilidad de alquilarlo a un mayor precio a cambio de que el organizador obtenga las ganancias de la venta del licor.

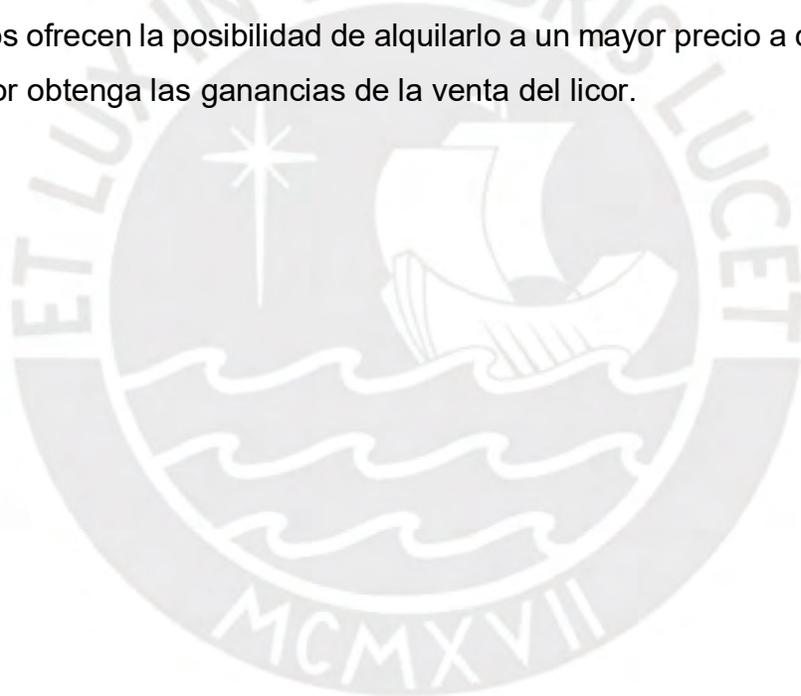
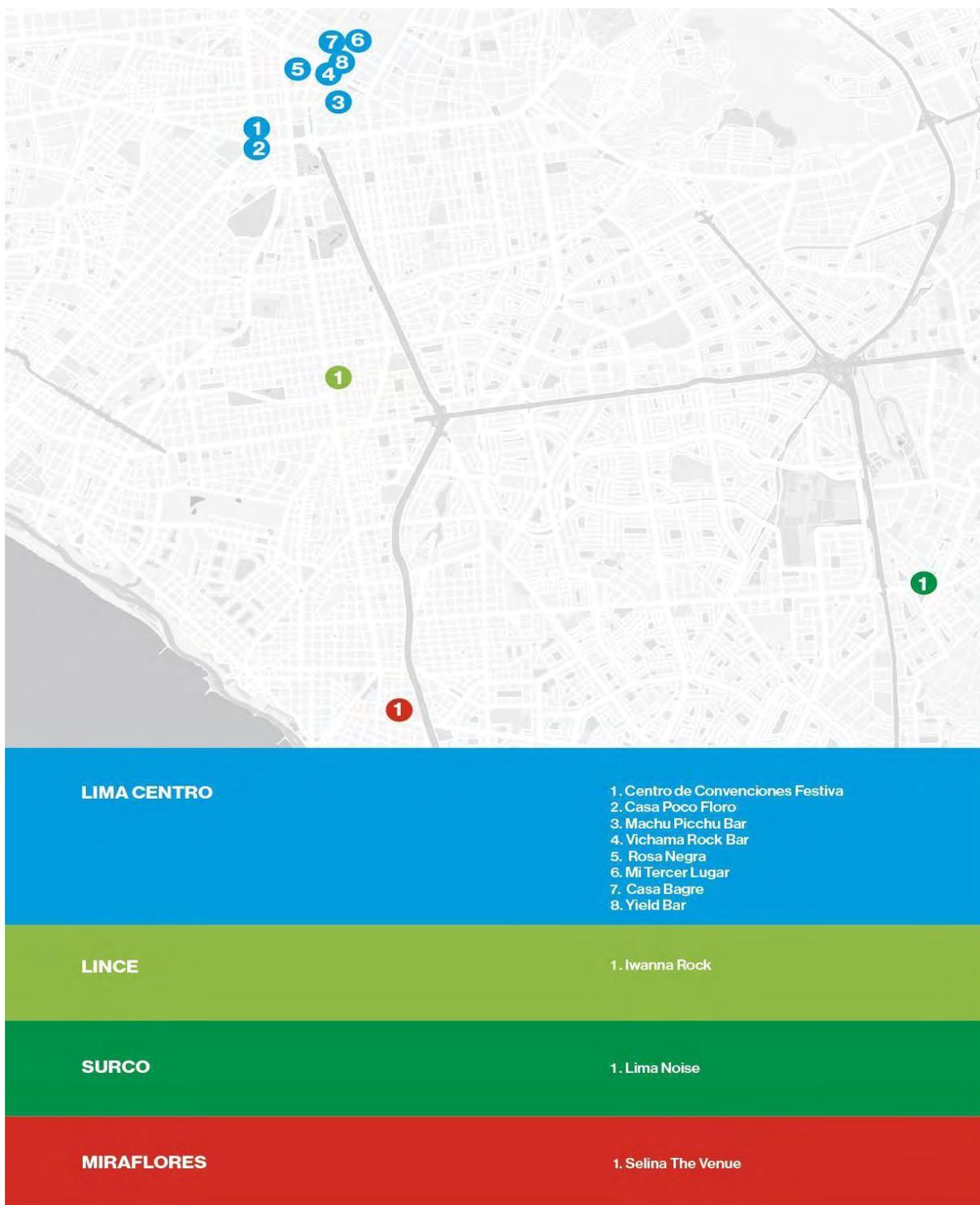


Tabla 2. Mapa de principales espacios que se utilizan para la organización de conciertos independientes en Lima



7. Precariedad de las industrias culturales en Perú

Un tema presente a lo largo de la investigación y producción documental es el hecho de no plantearse el formar una banda como una profesión, en una de las escenas iniciales del documental Gonzalo comenta que “nadie se plantea vivir de la música, por lo menos no en el Perú”. Este planteamiento condiciona las expectativas o el alcance de las bandas en las que él, así como los demás protagonistas del filme se desarrollaron, al enfrentarse a un contexto musical precario o no profesional las posibilidades de obtener un beneficio económico de esta actividad eran casi nulas. El hecho de que la escena musical local sea tan precaria, sin un público masivo que permita sostener económicamente a las bandas y sin difusión en medios de comunicación como la radio o la televisión, termina por agotar los esfuerzos por sacar adelante un proyecto artístico que atenta contra la estabilidad económica y familiar de sus integrantes.

En el libro *Alta Tensión* (2002), Pedro Cornejo entrevista a Manolo Barrios, guitarrista y compositor de la banda nacional Mar de Copas. Durante el desarrollo de esta, se le pregunta a Manolo sobre la precariedad de la escena musical y sobre la posibilidad de gestar un proyecto de rock local de manera profesional.

No solo estamos lejos, sino que es casi imposible que el rock aquí se convierta en eso. Yo creo que, si alguien se quiere dedicar a ser músico aquí, lo primero que tiene que saber es que se va a estar recontra misio, que va a ser un camino lleno de obstáculos y que las satisfacciones van a ser, bueno, musicales cuando logre grabar y piense que el resultado fue bueno y le guste al poquito de gente que tuvo acceso a tu material.
(Cornejo, 2002, p: 289)

El hecho de que uno de los músicos de una de las bandas más reconocidas en el ámbito local, con difusión en radios a nivel nacional y ocupando lugares protagónicos en los principales festivales de los últimos veinte años afirme que es inviable hacer

una carrera dentro de la industria musical peruana permite visibilizar el estado de precariedad de esta industria cultural.

De acuerdo al artículo *Crecimiento con desigualdad: brechas y retos de la economía de las industrias culturales y creativas del Perú* (2018), escrito por Santiago Alfaro Rotondo y Emilio Legonía Córdova, para el año 2007 las industrias culturales representaban el 1,2% del Producto Nacional Bruto. Dentro de este porcentaje la música representa el 9,5% quedando debajo del audiovisual (35,3%), los libros y publicaciones (23,9%) y el diseño (17,1%).

Alfaro y Legonía plantean que, si bien hay un crecimiento económico dentro de las industrias culturales, estas se dan desde una desigualdad socioeconómica tanto en su consumo, como en su ejecución y planteamiento. Según su investigación, el consumo de espectáculos musicales se da mayormente en los estratos más altos de la sociedad peruana, estableciendo así una disparidad entre quienes tienen acceso a estos espectáculos.

De acuerdo al Instituto de Opinión Pública PUCP², sólo el 18,4% de los peruanos consume rock en español. Asimismo, plantea que a nivel nacional urbano-rural sólo el 3,3% de la población asiste frecuentemente a conciertos, mientras que el 39% indica que nunca asiste a este tipo de actividades y el 36,2% indica que lo hace de rara vez. A su vez, en el rango de 18 a 29 años, sólo el 6,3% de la población consume música a través de formatos físicos comprados y el 20% lo hace a través de plataformas digitales.

Siendo las presentaciones en vivo, la venta de discos y *merchandising*, así como el pago por reproducciones en plataformas digitales, las únicas fuentes de ingreso para una banda local es posible identificar las limitaciones que se dan en el mercado. Un público limitado que asiste a conciertos, la migración del consumo de los formatos

² *Radiografía Social de los Gustos Musicales en el Perú* en Boletín N ° 147 Estado de la Opinión Pública. Octubre 2017. Instituto de Opinión Pública PUCP.

físicos hacia las plataformas musicales, las cuales ofrecen un pago por regalías casi mínimo (0,04 dólares por cada 10 reproducciones sin contar descuentos, de acuerdo a la plataforma soundcamps.com³), presentan un panorama poco alentador a quien proyecte un desarrollo profesional.

Santiago Pillado-Matheu, vocalista y compositor de la banda El Hombre Misterioso, menciona en una entrevista realizada por Pedro Cornejo la inviabilidad de realizar un proyecto musical en el medio local.

Somos una banda muy bien reconocida por los músicos y por la prensa especializada, tenemos un público que conecta genuinamente con nuestros mensajes (...), pero no se trata de mucha gente. Entonces, podemos hacer el disco del año, a decir de la prensa, pero vender muy pocas copias...Lo mismo con las veces que hemos salido de gira, como a Brasil y México (...) donde generamos experiencias increíbles, pero regresamos desfalcados. (Cornejo, 2018, p: 174).

Este sentir se visibiliza a lo largo de nuestro registro documental, durante el filme los protagonistas plantean constantemente los motivos que los llevaron a poner fin a sus proyectos musicales, siendo en su mayoría razones asociadas a la inviabilidad económica, responsabilidades profesionales y laborales, así como a una frustración por las limitaciones del medio local.

En una entrevista, Qalín reflexiona acerca de la viabilidad de su proyecto musical, poniendo en perspectiva su futuro profesional y sus expectativas económicas en relación a otros miembros de su banda. Es así como comenta:

“A mí de cierta forma se me hace más fácil en relación a mis compañeros más cercanos porque tengo una casa, es la verdad. Y que no tenga padres, así tuviera la casa y mi mamá estuviera enferma, yo no estaría

³ <https://soundcamps.com/es/spotify-royalties-calculator>

viendo que voy a hacer con Buh. No tengo hijos y en este momento de la vida no estoy decidiendo seguir una carrera. Me conformo con un trabajo de ocho horas que sea cualquier cosa porque puedo sostener mi vida con un sueldo mínimo. Nadie vive de hacer rock.”

Si Qalín buscara cumplir con un mandato de adultez que le exija proveer para una familia, cumplir con desarrollar una carrera y el reconocimiento de éxito profesional, como se espera de un hombre adulto (Fuller, 2001), no podría llevar a cabo sus proyectos, sentirse consecuente con sus intereses y rasgos identitarios como la manufactura de aretes, la publicación de fanzines o sus presentaciones musicales. Estas actividades no le ofrecen un beneficio económico considerable, son acciones que realiza que le permiten expresarse, mostrar quién es frente al grupo de pares y la escena musical a la que pertenece. Los fanzines y stickers son regalos que acompañan la venta de su cassette, los aretes los vende a un valor simbólico y los conciertos en los que participa son para un público reducido. Ante esto, no es una prioridad el éxito o beneficio económico, sino se prioriza la realización personal, un objetivo que no sería priorizado en caso fuera padre, tuviera que cuidar a un familiar o preocuparse por un trabajo de alta responsabilidad.

De igual manera, se evidencia la precariedad de la escena cuando Jano emprende su gira con Dios Hastío a la ciudad de Ica. Aquí puede observarse cómo es que se gestiona una banda del circuito independiente y la realidad que tienen que afrontar proyectos autogestionados. Al llegar a la terminal de Ica los miembros de la banda no saben cómo llegar al local del concierto, no tienen una idea de cómo es el espacio en el que van a tocar o siquiera si es que les ofrecerán algo de comer o un sitio para dormir. Nadie los recibe en la terminal y el taxi que los lleva termina perdiéndose. Finalmente llegan al local llamado Trauma Concerts, se trata del patio de una casa en el que se ha construido una tarima alrededor de un árbol del jardín. El local cuenta con amplificadores, sistema de sonido y luces, y tiene una capacidad de aforo de doscientas personas aproximadamente. Antes de tocar la banda cena pollo broaster en una carretilla a unas cuadras del concierto y al terminar su presentación duermen

en un mueble de la sala de la casa. El hecho de que se trate de una banda en donde el promedio de edad de sus miembros sea de cuarenta años y no una banda de adolescentes que recién inicia, evidencia las carencias que se dan a lo largo de la carrera de una agrupación de géneros poco comerciales.

Un elemento por destacar es el carácter cíclico de esta precariedad gracias a la utilización de mi archivo personal. Hace diez años pude acompañar a Santa Cachucha, la banda de Jano, a una presentación en Villa El Salvador. Los eventos que se registraron son muy similares a lo ocurrido en Ica. La banda toma un taxi y se pierde rumbo al concierto, el show está organizado en una casa de manera autogestionada, y finalmente, cuando ingresan al local no hay público esperándolos. Diez años después poco a cambiado, las condiciones técnicas son las mismas, los espacios se gestionan de manera similar y el público que asiste a estos eventos es reducido. Los miembros de Dios Hastío no parecen verse afectados por estas condiciones, es la realidad que conocen y comprenden como parte de su contexto. Es posible afirmar, entonces, que la sostenibilidad de las bandas se mantiene en base al lazo afectivo de los miembros hacia el proyecto musical, la representación de sus intereses artísticos, musicales e identitarios. Se romantiza el vínculo de los músicos con sus bandas, en donde el punto de quiebre resulta siendo el factor económico o las responsabilidades familiares.

8. Jóvenes, ciclos de vida y mandatos de masculinidad

Una de las principales reflexiones o hallazgos que han surgido a partir del proceso de investigación y realización documental se da en la contraposición de los ejes de identidad y madurez. Esta tensión resulta en desencuentros en el funcionamiento de las bandas que han formado parte de la investigación.

Los tres personajes del documental sostienen que es dentro del accionar de sus respectivas bandas donde han podido realizarse artísticamente, componiendo y tocando música que los representa. La finalidad de sus proyectos musicales, al no gozar de un reconocimiento popular o una remuneración económica sustancial, radica en la posibilidad de plasmar su identidad mediante la expresión artística, y reforzar los lazos con una comunidad de pares, trascendiendo como creadores y colaboradores que aportan activamente a la escena musical a la que pertenecen. Ellos asumen el hecho de tocar en una banda como un rasgo característico, que los diferencia del resto de personas y que les da un conocimiento que otros no poseen. Identifican un código común de sentimientos y saberes que se adquieren en los conciertos, en los ensayos, en los espacios sociales antes, durante y después de tocar. Estas actividades se dan dentro de un ejercicio colectivo, motivados y ejecutados dentro de un grupo de pares. De esta forma se instauran acciones a modo de ritos de paso como el beber alcohol, entrar al pogo o cantar las canciones como parte de un colectivo articulado. Es así como esta experiencia vivencial constituye un momento de quiebre en el ciclo de vida de los jóvenes, se produce un alejamiento del hogar paterno y se vinculan con un grupo de pares con sus propios códigos, conductas y afectos.

Como menciona Feixa, es en el momento de formar parte de una subcultura que se pasa a forjar una identidad propia, saliendo del espacio familiar y pasando a la esfera pública (1996, p: 7). En la presente investigación los tres personajes sostienen que su primer acercamiento a la música independiente se da durante el inicio de su adolescencia. Tanto Qalín, como Jano mencionan que su primera exposición a una música que identificaban como propia se da gracias a MTV: es aquí donde

encuentran un código común tanto sonoro como estético, que ven traducido en la producción musical local en bandas del circuito independiente. Asimismo, como menciona Hall, las identidades de las subculturas juveniles se producen en oposición a la de la generación previa, a la que pertenecían sus padres (Hall, 2003).

Durante el registro documental Qalín comenta:

“Cuando tenía 12, 13, 14 años era una edad en que estas dejando los juegos y estás escuchando música, probándote ropa que te representa, estás en el tránsito de ser niño y eso. La gente está en esa búsqueda.”

De esta forma se visibiliza la salida del espacio interno familiar hacia el espacio público, encontrando formas de expresar un mundo interno que exprese singularidad, pero que al mismo tiempo permita asociarse a un grupo de pares con gustos e intereses en común.

Al encontrarse dentro del circuito local e identificar a los actores, espacios y costumbres, el paso a formar una banda se da naturalmente, ninguno de los personajes hace mención de que haya sido una decisión premeditada o que se haya tratado de un objetivo previo.

Los sujetos del documental han encontrado dentro de este circuito sus propias costumbres, ritos y prácticas que los unen a un grupo de pares con intereses en común. El hecho de formar una banda y ser parte de un colectivo articulado les permitió forjar un sistema de valores y rasgos identitarios que han seguido aplicando a lo largo de su vida adulta.

Los tres personajes mencionan que las bandas que han formado serán algo que llevarán consigo como una marca de identidad, no se trata de un hobby que realizaban después de estudiar o trabajar, sino que eran proyectos que se tomaban con seriedad y compromiso. Tal es el caso de Jano, quien en el documental menciona que dejaba de ir a clases para darle prioridad a los horarios de ensayo de

su banda, o Gonzalo quien menciona que después de llegar de España fue directamente a ensayar con su banda.

Es en la cotidianidad de la práctica musical, en especial durante los momentos de ensayo, en donde se construye un espacio de pares. El ensayo se convierte en un ritual semanal en donde no solo se practican canciones, sino que se crean los lazos de amistad y se refuerzan las dinámicas internas. Tanto el momento del ensayo, como las actividades posteriores como ir a comer o tomar algo se vuelven construcciones de socialización en la vida masculina, similar al ritual masculino de jugar un partido de fútbol con los amigos como menciona Qalín cuando los miembros de su banda recuerdan los ensayos en su casa después del colegio.

Si bien hay una gratificación emocional en el desarrollo de una carrera musical, conforme van pasando los años se generan tensiones al interior de las bandas. Estas tensiones tienen que ver con la demanda de madurez: conforme van dejando la adolescencia y entran a los primeros años de adultez, las responsabilidades educativas, laborales y familiares empiezan a cobrar una mayor relevancia y el tiempo libre para dedicarse a la música se reduce.

Es en este contexto donde empiezan a retrasarse los ensayos y sesiones de composición, se desarrollan menos conciertos por un miedo a no ganar dinero, miembros empiezan a frustrarse por no notar un crecimiento con el proyecto musical. Jano menciona: “Si al menos funcionara dirías ya, pero en el caso que no funciona y lo has intentado un culo de años y se sigue en lo mismo y se avanza muy poco te frustras, te cansas, te aburras”. Hay, entonces, un punto en donde la parte emocional deja de ser la prioridad.

La paternidad es un aspecto que se hace presente a lo largo del documental. Constantemente los personajes hacen referencia a cómo sus vidas, tanto en el ámbito familiar como el profesional o el artístico, se verían afectadas (de manera positiva o negativa) en el caso de ser padres. El caso de Jano es más evidente al

plantearse la vida en función al bienestar de su hijo y la economía familiar. La escena en que Jano prepara el desayuno y lleva a su hijo al colegio muestran el interés y la dedicación en la crianza de su hijo. Si bien Jano no se ha privado de seguir con proyectos musicales y sigue manteniendo el ideal de su tienda de discos como una fuente del sustento familiar, admite que sopesa con mayor detenimiento sus decisiones poniendo como prioridad el bienestar familiar. Si bien comenta que el tiempo le resulta escaso para ensayar o para desarrollar proyectos de la tienda, por el momento ha podido balancear ambos aspectos de su vida.

Asimismo, Pamela, su pareja, comenta que no ve con malos ojos que siga tocando o que no cuente con un ingreso económico fijo. Es gracias a la estabilidad laboral de Pamela y a que se afrontan los gastos del hogar como una tarea común, que Jano puede mantener una cierta libertad para poder tocar, irse de gira y organizar conciertos.

Norma Fuller define a la paternidad hegemónica como el prestigio del hombre al traer los bienes de la esfera pública a la privada (2001, p:431), definiendo estos bienes como la respetabilidad (proveída por los grupos de pares) y el dinero. Es así, que, al no cumplir estos aspectos, no se estarían comportando como padres y adultos responsables, dignos del respeto de familiares y amigos. Es así como esta idea de sanción social se hace presente en los personajes del filme de manera particular.

Qalín ha moldeado su vida para no tener que sucumbir ante la presión de cumplir con estas demandas, no tiene hijos, cuenta con un hogar propio, de tal forma que sus responsabilidades radican en su sustento económico y su interés por seguir creando música. El punto diferencial es que para hacerlo se ha embarcado en un proyecto solista ya que los demás miembros de su banda han asumido otras responsabilidades y prioridades que han mermado su interés en el desarrollo del proyecto musical. Es aquí donde se presenta una tensión entre la soledad y el desarrollo artístico en comunidad, el limitar su poder adquisitivo para procurarse una

mayor libertad artística termina por alejar a Qalín de una práctica comunitaria, centrando su desarrollo musical en una carrera solista.

El caso de Jano comprende a su vez una tensión entre el mandato de masculinidad hegemónica, adultez y paternidad, y la realización de su identidad. En la constitución del hogar, es Pamela quien cuenta con un ingreso económico fijo que permite la estabilidad familiar. Mientras que Jano, quien cuenta con mayor libertad de disponer de su tiempo para cuidar a Santiago, su hijo, y trabajar en la tienda. Es así como se da una inversión de roles patriarcales, en los que Pamela se establece como proveedora y Jano como responsable del cuidado del niño mientras Pamela trabaja y, a su vez, puede gestionar su emprendimiento musical y explorar su carrera musical con bandas de punk rock.

A su vez, Gonzalo ha visto culminar sus proyectos musicales debido a esta búsqueda de reconocimiento de pares y mejora en las condiciones de vida en sus compañeros de banda y en su propia historia de vida. Su primera banda, *Metamorphosis*, culminó cuando diferentes miembros decidieron emigrar en busca de mejores oportunidades laborales fuera del país y empezaron familias. Asimismo, Gonzalo se retiró de otros proyectos musicales para estudiar una maestría en administración de negocios en Barcelona. Priorizando su educación y la búsqueda de un mejor futuro laboral, gozando así de una estabilidad económica que le permita iniciar una familia en el futuro junto a su esposa. Hacia el final del filme se revela que la banda que Gonzalo estaba formando durante la grabación del documental se separó, siendo uno de los motivos su falta de tiempo para ensayar y practicar debido a la carga laboral.

El hecho de que la escena musical local sea tan precaria, sin un público masivo que permita sostener económicamente a las bandas y sin difusión en medios de comunicación como la radio o la televisión, termina por agotar los esfuerzos por sacar adelante un proyecto artístico que atenta contra la estabilidad económica y familiar de sus integrantes.

Si bien se trata de personas que aún siguen involucradas con el circuito del rock independiente, mantienen un recuerdo idealizado de su pasado musical. Este pasado es asociado a un momento de sus vidas con mayor libertad y tiempo libre, y a su vez con menores responsabilidades. Asimismo, esta narración de su pasado se hace desde una visión heroica de sus historias de vida. Se habla de los sacrificios y pesares que tuvieron que superar para llevar a cabo sus proyectos musicales, motivados por un fin emotivo y dejando de lado una ganancia económica. Como menciona Gonzalo en una de las entrevistas: “Ahora si me ofrecen una banda lo pienso 10 veces, con tantas responsabilidades como adulto no puedes darte el lujo de perder plata por el feeling. Parte de crecer adulto es cómo poner en balanza el feeling con continuar con tu vida de una manera tranquila”. El pasado se asocia a no pensar en las consecuencias de hacer un concierto y perder dinero, las motivaciones de realizar esta inversión se asocian al bienestar colectivo y a una búsqueda de reconocimiento de los pares y los ideales de autorrealización como parte de una escena musical. En la adultez este reconocimiento de los pares pasa a un segundo plano, la prioridad es la estabilidad del hogar y el poder cumplir con las obligaciones de una vida adulta.

Lo romántico y lo heroico se hacen presentes en estas narrativas de sus pasados, les permiten justificar el tiempo y los recursos invertidos en sus bandas. Asimismo, se da una añoranza a ese pasado más simple donde se obtuvieron logros a pesar de las dificultades. En una de sus entrevistas, Qalín menciona cómo es que el uso de las redes sociales se ha vuelto una herramienta necesaria para poder tener una banda, mientras que diez años atrás eran vistas como una forma de entretenimiento. Por otro lado, Gonzalo cuenta que en el pasado tenía que pegar afiches en la calle, llamar por teléfono a sus amigos o esperar que algún redactor de un periódico lo agregue a su agenda cultural, para poder convocar público a sus conciertos. El pasado, por ser más difícil, se recuerda como un logro. Todas las pérdidas económicas son justificadas por Gonzalo con este testimonio: “La plata va y viene, pero los momentos quedan para siempre”.

Esta narrativa heroica se ejemplifica, a su vez, en la línea narrativa de Jano. Gracias a la revisión de mi archivo personal, pude encontrar un video del año 2011 en que se muestra a su banda *Santa Cachucha* rumbo a un concierto en Villa El Salvador. En este video se observa cómo en el taxi que los lleva se pierde por diferentes calles para finalmente llegar al local y tocar en un concierto para un público reducido en una casa. De la misma manera en nuestro presente documental se registra una presentación de su banda actual, *Dios Hastío*, en la ciudad de Ica. La sucesión de hechos es bastante similar diez años después: el taxi que lleva a la banda se pierde en el camino, el concierto se da en el patio de una casa, el público es escaso.

El carácter cíclico de ambos momentos resalta la precariedad de la escena independiente a pesar de los años, la voluntad romántica del personaje de persistir haciendo música a pesar de las dificultades pues es un rasgo de su identidad.

A su vez, a lo largo del filme es posible observar cómo los rasgos identitarios de la subcultura a la que pertenecen desde la adolescencia se trasladan a su vida adulta. Un elemento que destaca Gonzalo es que a través de la filosofía del “DIY” o el “hazlo tú mismo” pudo emprender su productora de conciertos, además de aplicar ese principio a su ética laboral como jefe de equipo en su trabajo. Gonzalo plantea lo siguiente:

“Nunca he querido estar lejos de la música. De alguna manera necesito ser parte de algo, apoyar algo o crear. Me gusta eso, siento que me da otra razón de seguir viviendo tranquilo. Las ganas de continuar el ‘hazlo tú mismo’, lo que aprendimos del DIY del punk aplicarlo a hacer cosas con mis amigos.”

De esta forma se plantea en el documental que la identidad de los personajes se mantiene a lo largo de los años, no se trata de una etapa de adolescencia que se olvida, sino es un rasgo que define sus decisiones de vida, sus éticas profesionales y su relación con sus grupos de pares.

El tema de madurez y demanda adulta se ve también en el contexto de la banda de Qalín. Buh, se formó hace 15 años cuando los cuatro amigos se encontraban en colegio, y a pesar de haber gozado de una popularidad a inicios de la década pasada, nunca lograron grabar un disco, no subieron material nuevo, mantuvieron poca presencia en redes sociales y sus presentaciones en vivo fueron reduciéndose hasta llegar a la inactividad de los últimos años.

En el documental se pudo registrar un trayecto a uno de los pocos conciertos que tuvieron este año. Aquí la banda conversó sobre las dificultades que llevaron a estos largos períodos de pausa, concluyendo que las responsabilidades de la vida adulta, la desorganización de sus vidas personales y la imposibilidad de tomarlo como un proyecto serio por la precariedad de la propia escena, llegaron a desmotivarlos.

Zalo, uno de los miembros de Buh, menciona que es debido a su alcoholismo que la banda no pudo realizar las metas que se habían previsto ya que no contaba con el estado mental para poder concentrarse en la banda. Ahora reconoce que, luego de haber realizado cambios en su vida personal y concentrarse en el trabajo, podría grabar el disco que nunca terminaron, pero a su vez admite que probablemente después de eso la banda no continúe. Este momento del documental resulta en la contraposición de dos pulsaciones. Por un lado, Zalo comenta que está agotado de pensar solo en el trabajo y de que su vida se concentre únicamente en el dinero, pero a su vez propone que la banda termine después de grabar el disco. Los demás miembros concuerdan: la inspiración, el tiempo y las ganas para seguir no están ahí. Mientras conversan Qalín se encuentra en silencio. Este momento plasma el dejar ir el proyecto de adolescencia, cumplir con las metas y los afectos de identidad y dar paso a una vida con otras responsabilidades o proyectos con otro tipo de alcance o satisfacciones. Zalo mira como pasa una limusina al lado del taxi y comenta: “¿Creen que si hubiéramos sacado el disco estaríamos ahora ahí?”, todos ríen; luego concluye diciendo que ahora va a tocar reggaetón, los demás ríen nuevamente. Esta escena se vuelve una reflexión del pasado y del uso del humor para lidiar con una

frustración, no solo sobre oportunidades desperdiciadas, sino sobre la imposibilidad de alcanzar un estatus de éxito comercial dentro de la industria musical.

Es así como culmina un proyecto de banda, aceptando que es necesario cumplir con las obligaciones y responsabilidades de la adultez, agradeciendo el tiempo que se ha compartido y la música que se ha creado, y a su vez, entendiendo que nunca iban a lograr un éxito comercial, pero eso era lo que menos importaba.



9. Conclusiones

La presente investigación planteaba encontrar de qué forma los ex miembros de bandas del circuito de rock independiente local, experimentaron las tensiones de volverse adultos, cómo enfrentaron la precariedad del medio musical local y cuáles son los rasgos identitarios que les permitieron establecer una relación con esta escena.

A lo largo de la observación y el registro documental es posible encontrar en los sujetos del documental un sentimiento nostálgico con respecto a su pasado dentro de la escena musical independiente. Manifiestan un orgullo con respecto a los logros obtenidos, plasmándose en la construcción de un pasado heroico lleno de sacrificios económicos, personales y profesionales. Esta validación de su experiencia se sustenta a través del reconocimiento de su grupo de pares como individuos que han aportado valor a su escena musical, siendo parte de la historia común del rock independiente. Asimismo, asumen las responsabilidades inherentes de la adultez no como una oposición a su pasado, sino que buscan adaptar sus identidades a las demandas sociales y patriarcales, siendo más responsables con sus trabajos y familiares.

No han dejado de ser quienes eran en su adolescencia, sino que han convertido su adultez en una aplicación de sus identidades y valores. Las formas de producción y organización de la autogestión se aplican en sus proyectos laborales y personales, creando lazos de apoyo mutuo y manteniendo ideales de trabajo en comunidad. A su vez, ninguno de los sujetos ha dejado de hacer música, todos mantienen proyectos pasados o han empezado nuevas facetas de su quehacer musical, ya sea como solistas o con nuevas agrupaciones. Una forma de “mantenerse vivos” como dice Gonzalo al inicio del documental. De esta forma se plantea el concepto de práctica musical como un medio para seguir vigentes, y activos, y se asocia a las ideas de juventud, libertad y tranquilidad. Se reconoce la idea de que el ejercicio de sus capacidades e intereses musicales se vuelve un complemento a sus demandas de adultez, en donde la expresión personal de identidad se vuelve necesaria para sobrellevar los aspectos más demandantes de la vida adulta.

A su vez, los protagonistas plantean que siempre supieron que, al dedicarse a tocar un género musical sin expectativas de éxito comercial, no iban a dedicarse a la música de manera profesional. Admiten que tuvieron que afrontar dificultades como la poca difusión, las audiencias limitadas y los pocos espacios para tocar, pero que en la actualidad se está empezando a profesionalizar la industria musical. Gracias a la aparición de escuelas de música, la difusión mediante redes sociales y la aparición de nuevos agentes en el sector musical como *managers*, gestores culturales o agentes de medios, la nueva generación de bandas independientes ve con optimismo su desarrollo profesional. Asimismo, indican que estas nuevas formas de hacer música ocasionaron que se pierda el sentimiento de autenticidad dentro de las bandas, resaltando nuevamente la idea de pasado heroico al que asocian su quehacer musical.

El romantizar el pasado heroico se vuelve una dinámica que les permite lidiar con la precariedad que enfrentaron en su pasado musical. Este pasado de dificultades y sacrificios en los que desarrollaron sus proyectos musicales sin ayuda de las plataformas digitales y redes sociales les permite justificar la no realización de sus bandas. A su vez, miran con optimismo el presente que viven y sus relaciones con la escena independiente actual, apuestan por seguir involucrados con proyectos musicales tomando en cuenta sus limitaciones de tiempo, dinero y esfuerzo.

Las nuevas formas de hacer música, gracias a las nuevas tecnologías como estudios caseros, las plataformas de streaming y la mayor presencia de redes sociales en la difusión de proyectos musicales, presentan ventajas para las bandas del circuito independiente actual, y a su vez presentan nuevas problemáticas de acuerdo a los sujetos del documental. Para ellos el presentarse en vivo ha dejado de ser una prioridad, destinando mayor cantidad de tiempo y recursos en asegurar una mayor presencia en redes sociales. Asimismo, se considera que el contar con un equipo de trabajo que complemente la labor del músico resulta beneficioso para los proyectos musicales, pero, al mismo tiempo, aleja a los músicos de su público, siendo esta conexión un elemento fundamental de la escena independiente. De esta manera, la

búsqueda de profesionalización musical termina por distorsionar la horizontalidad de años anteriores, en donde la división entre público y artista se hace más evidente. Si bien los protagonistas del filme no hacen una referencia directa a sentirse afectados por las demandas de masculinidad hegemónica es posible identificar de qué forma han lidiado con estas en sus historias de vida. Tanto Jano como Qalín han subvertido estas demandas en su paso hacia la adultez. Qalín hace referencia a valores dentro de la escena musical en las que se adoptan posturas de machismo agresivo y ante las cuales se enfrentaba subvirtiendo su vestimenta y estética: utilizando ropa de su madre, llevando el cabello con un estilo asociado a lo femenino y llevando en las orejas aretes de mariposas o flores. Qalín admite que en su juventud esta actitud confrontacional buscaba incomodar o provocar a quienes tuvieran algún prejuicio, pero a su vez eran una expresión de su identidad personal. Asimismo, comenta que actualmente trata de ser más discreto, alejándose del conflicto y buscando pasar desapercibido, pero manteniendo estos elementos estéticos como una expresión de individualidad.

En la actualidad Jano subvierte también el rol de la masculinidad hegemónica al no ser la principal fuente de sustento económico del hogar, desempeñando las labores del cuidado del hijo durante el día y dedicando su tiempo fuera del hogar a ensayar y tocar con bandas que no proveen un ingreso económico extra. De esta forma, al tener un plan de vida que se centra en la realización personal y contar con el apoyo económico de su pareja, Jano elude las demandas de masculinidad que posicionan al padre como el proveedor económico.

Es así como para lograr la realización de un ideal artístico, identitario o musical sin pretensiones de éxito económico Jano y Qalín han seguido un camino que termina por ir en contra de los mandatos clásicos de masculinidad hegemónica.

Por otro lado, a través del seguimiento de las historias de vida de los personajes del documental podemos identificar aquellos rasgos identitarios que los atrajeron inicialmente a la escena de rock independiente local, así como aquellos aspectos

que los mantienen involucrados en la actualidad. Los protagonistas del documental comentan que su gusto por el rock se da gracias al entorno familiar nuclear, y su acercamiento al rock independiente limeño se da durante el paso de la pubertad a la adolescencia a través de su grupo de pares.

Es durante esta etapa liminal en donde salen del entorno familiar e inician su vida social, encontrando códigos comunes en cuanto a estéticas, gustos musicales y modos de comportamiento. Qalín comenta que su acercamiento a la escena independiente se dio a través de la cultura popular y los códigos que reconocía a través de la influencia de videos musicales en la cadena de cable MTV. Es aquí donde encuentra referentes visuales, estéticos y sonoros con los que relacionarse y que luego reconocería en bandas del circuito local.

Jano presenta un recorrido similar, su afiliación a la escena de rock independiente se da a través de encontrar coincidencias de sonoridades y estéticas entre bandas que veía en MTV y otras que adaptaban ese estilo en el medio local. Para él fue importante el aspecto ritual de la práctica musical, ya que es a través del pogo y su dinámica de catarsis colectiva que afianza su lazo con la escena de rock independiente. El sentirse parte de una comunidad con códigos comunes que le permitía a un adolescente saltar, golpear y gritar resultó adictivo, según sus propias palabras.

En el caso de Gonzalo, su pubertad y adolescencia temprana se dio en Florida, Estados Unidos, oyendo y asistiendo a conciertos de punk de bandas locales. Al mudarse a Lima pudo encontrar una escena musical que se asemejaba a la que conocía en Estados Unidos. Gonzalo comenta que es a través del mensaje de las letras de bandas norteamericanas y al modelo de autogestión del DIY (“hazlo tú mismo”) que encontró un sistema de valores y pensamiento con el cual identificarse. Asimismo, al igual que Jano, hace referencia a la dinámica de las presentaciones en vivo como un aspecto importante en su vínculo con la escena de rock independiente. Para Gonzalo el establecer una relación horizontal entre banda y audiencia, así como

la conexión emocional y de reciprocidad con el público son elementos fundamentales en su vínculo con el rock independiente.

La identificación de los protagonistas se da a partir de vínculos emocionales, estéticos y de interrelaciones personales. Asimismo, se sienten parte de un colectivo único y al cual pocas personas tienen acceso. Jano se refiere a quienes desconocen de la existencia de una escena de rock local al margen de lo comercial como “gente normal”, marcando así una separación aquellos que no consumen este tipo de música, dando valor a su experiencia y su vínculo con la escena musical en la que se ha desenvuelto durante estos años.

Finalmente, podemos establecer que el fin de los proyectos musicales de los protagonistas coinciden con los sentimientos de frustración frente a las pocas oportunidades de desarrollo en el ámbito local, la aparición de nuevas responsabilidades (tanto familiares, profesionales y laborales) al alcanzar la etapa de la adultez, así como el hecho de priorizar actividades que representen beneficios más allá del ámbito de la realización personal. A su vez, es posible identificar que los sujetos de la investigación mantienen una relación con la escena de rock independiente limeña, sosteniendo vínculos que consideran valiosos y provechosos para su desarrollo personal como la ejecución musical, las expresiones artísticas, emprendimientos comerciales y vínculos emocionales. De esta forma, aquellos rasgos identitarios desarrollados y compartidos en su juventud mediante su participación en la escena de rock independiente se mantienen en su presente adulto, manteniendo un balance con las demandas de madurez, adultez y masculinidad.

Bibliografía

Alfaro Rotondo, Santiago y Legonía Córdova, Emilia (2018). *Crecimiento con desigualdad: brechas y retos de la economía de las industrias culturales y creativas del Perú*. En Juan José Sánchez Balaguer, Santiago Arroyo Serrano, José Francisco Parra Azor y Antonio José Verdú Jover (coord) *Las Industrias Culturales y Creativas en Iberoamérica: evolución y perspectivas*. Alicante: Cátedra Iberoamericana 'Alejandro Roemmers' de Industrias Culturales y Creativas, Universidad Miguel Hernández de Elche y Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas

Ardevol, Elisenda (2006). *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: UOC.

Bazo, Fabiola (2016). *Desborde subterráneo*. Lima: MAC.

Britto García, Luis (2011). *El Imperio Contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Fundarte.

Castillo, Gerardo (2015). *Alcohol en el Sur Andino: Embriaguez y Quiebre de Jerarquías*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cingolani, Josefina (2020). *Trayectorias, itinerarios y disputas en el rock: construcción juvenil de la cultura y producción cultural de la ciudad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

Cornejo, Pedro (2002). *Alta Tensión: Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedece Ediciones.

Cornejo, Pedro (2018). *Alta Tensión: Breve historia del rock peruano*. Lima: Ediciones Contracultura.

Da Matta, Roberto (1997). *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económico.

Feixa, Carlos (1996). *Antropología de las edades*.

Feixa, Carlos (1998). *De Jóvenes, Bandas y Tribus*. Barcelona: Editorial Ariel

Feixa, Carlos y Oliart, Patricia (2016). *Juvenopedia: Mapeo de las juventudes iberoamericanas*. Barcelona: NED Ediciones.

Fuller, Norma (2001). *No Uno Sino Muchos Rostros: Identidad masculina en el Perú urbano*. Lima: Fondo Editorial PUCP

Fuller, Norma (2001). *Masculinidades, cambios y permanencias: Varones de Cuzco, Iquitos y Lima*. Lima: Fondo Editorial PUCP

Fuller, Norma (2003). *Adolescencia y Riesgo: Reflexiones desde la antropología y los estudios de género*. En José Olavarría (ed.) *Varones Adolescentes: Género, identidades y sexualidades en América Latina* (pp: 71-85). Chile: FLACSO.

Greene, Shane (2017). *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Pesopluma.

Grijalva, Pedro (2019). *Eutanasia. Y nosotros ké? Hasta el Global Colapso 1985-2012*. Lima: Muki Records.

Hall, Stuart (2003). *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Taylor & Francis Group.

Hockings, Paul (1995). *Principles of Visual Anthopology*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Mendívil, Julio (2015). *Lima es muchas Limas*. En Raúl R. Romero (ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE Pontificia Universidad Católica del Perú.

Olavarría, José (2014). *La Crisis del contrato de género y las masculinidades*. En Claudia Mora (ed.) *Patrones de Desigualdad y Estratificación en Chile: La Continua Relevancia del Género*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado

Riveros, Camilo (2012). *Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima: El caso de las bandas ska del bar de Bernabé*. Tesis de Licenciatura en Antropología. Pontificia Universidad Católica del Perú

Roldán Ruíz, Martín (2017). *Generación Cochebomba*. Lima: Seix Barral.

Ruby, Jay (1995). *Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine*. En Elisenda Ardévol Piera (ed.) y Luis Oérez-Tolón (ed.) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Silva, Gerardo (2017). *Por ella, por la escena: la construcción de la identidad juvenil*

de los (chiki) punks de Lima. Tesis de Licenciatura en Antropología. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Torres Rotondo, Carlos (2012). *Se acabó el show 1985. El estallido del rock subterráneo*. Lima: Mutante.

Torres Rotondo, Carlos (2018). *Demoler: el rock en el Perú 1965 – 1975*. Lima: Planeta.

Ucelli, Francesca y García Llorens, Mariel (2017). *Solo Zapatillas de Marca: Jóvenes Limeños y los Límites de la inclusión desde el Mercado*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

Valdés, Teresa y Olavarría, José (1997). *Masculinidades: poder y crisis*. Santiago de Chile: Isis Internacional.



Anexos

Enlace del documental:

https://drive.google.com/file/d/1nKLfgy8-7EFz5Bk4eN-3H0a0VjnvmmYY/view?usp=share_link

Referencias fílmicas

A continuación, se expone una revisión filmográfica de documentales que abordan la temática del rock y la música independiente local, así como casos que se sitúan en Latinoamérica y Europa.

El Grito Subterráneo (1987) de Julio Montero

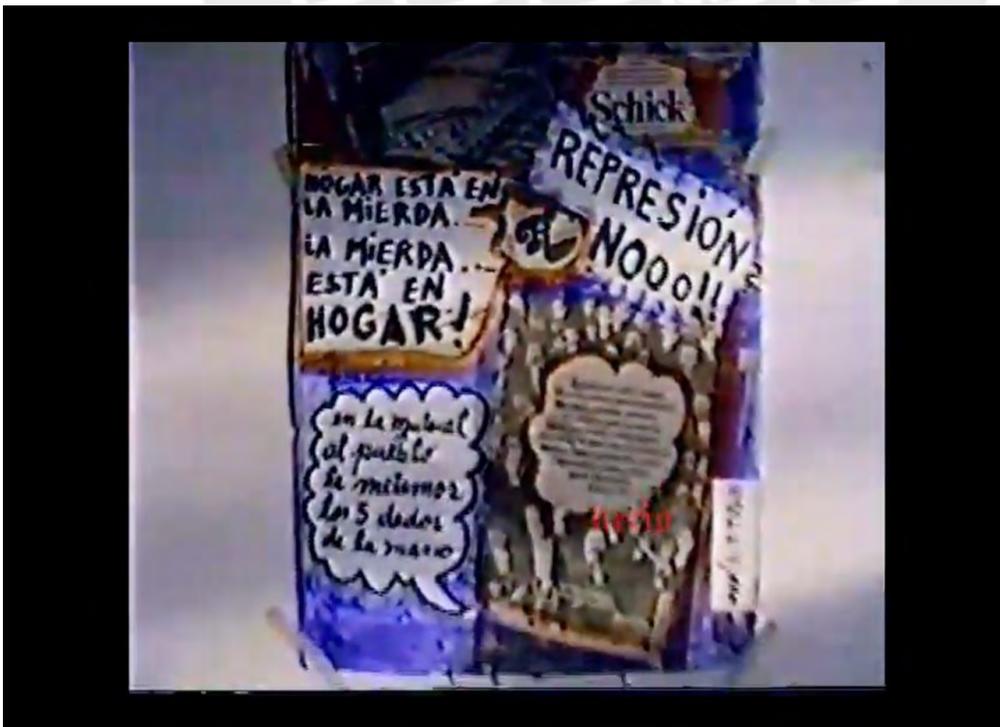
Uno de los primeros referentes audiovisuales de la movida del rock independiente local es “El grito subterráneo”, en este filme se muestra la realidad del rock subterráneo desde su propio contexto histórico y social. Realizado por Julio Montero, miembro de la banda Delirios Krónicos, la película retrata el circuito del punk subterráneo en Lima, muestra las principales bandas de la época, así como los locales de conciertos y la cultura material y artística producida en esa época.

El documental, como se plantea desde la introducción de este, busca ser un manifiesto de los valores, intenciones y objetivos detrás de la escena subterránea de los años ochenta. Los títulos iniciales plasman la búsqueda utópica de este movimiento de jóvenes en busca de justicia social, así como sus deseos de rebelarse contra un sistema que les ha fallado. Las letras de las canciones, las declaraciones de los músicos, así como la precariedad de los espacios y las performances, hablan de una inmediatez y hartazgo producto de la crisis sociopolítica y el conflicto armado interno.

El aporte de este filme no es solo a nivel histórico, en el que se logra identificar a bandas, personajes y espacios emblemáticos de este movimiento musical, sino que es una representación de una subcultura realizada por alguien que se identifica como

miembro de esta. Las imágenes registradas por Montero se hacen desde un punto de autoidentificación, de esta forma el filme no solo habla de un movimiento musical, sino de la identidad propia del realizador, quien desde el inicio del filme expresa su subjetividad y su punto de vista.

Fotogramas de “Grito Subterráneo”:



Lima Explota (2005) de Santiago Herrera

En el 2005 Santiago Herrera realizó el documental “Lima Explota” que se centra en bandas de hardcore y punk de Lima a inicios de los años dos mil. Aquí se muestra como esta escena alternativa dentro del rock independiente sigue la tradición comenzada por las bandas subterráneas de los ochenta, se detalla la manera en que se forman y realizan conciertos, cuáles son las motivaciones personales para crear una banda de rock independiente en esa época y problematiza el contexto social en el que el punk se está comercializando y cómo estos grupos afrontan esta situación. El filme intercala entrevistas con los diferentes miembros de las bandas con registro en vivo de las performances de estas. La información que dan los entrevistados se centra en un pasado heroico en el que las bandas de antes y la escena musical tenían mayor valor o eran más sinceras, en contraposición a una escena actual en la que existen fines comerciales y en donde las nuevas generaciones no han pasado por los mismos retos o complicaciones que ellos.

A su vez se hace referencia a la precariedad de la escena de hardcore punk en Lima, en donde los períodos de vida de las bandas se ven limitados debido a la inestabilidad del medio musical. Se hace un listado de grupos y locales que han ido desapareciendo, de las mismas transformaciones de la escena y los hábitos de consumo musical. Aquellos que siguen en esta escena musical lo hacen porque han tomado su banda como un proyecto de vida, reforzando así un ideal romántico y heroica en el quehacer de la música independiente local.

Fotogramas de “Lima Explota”:



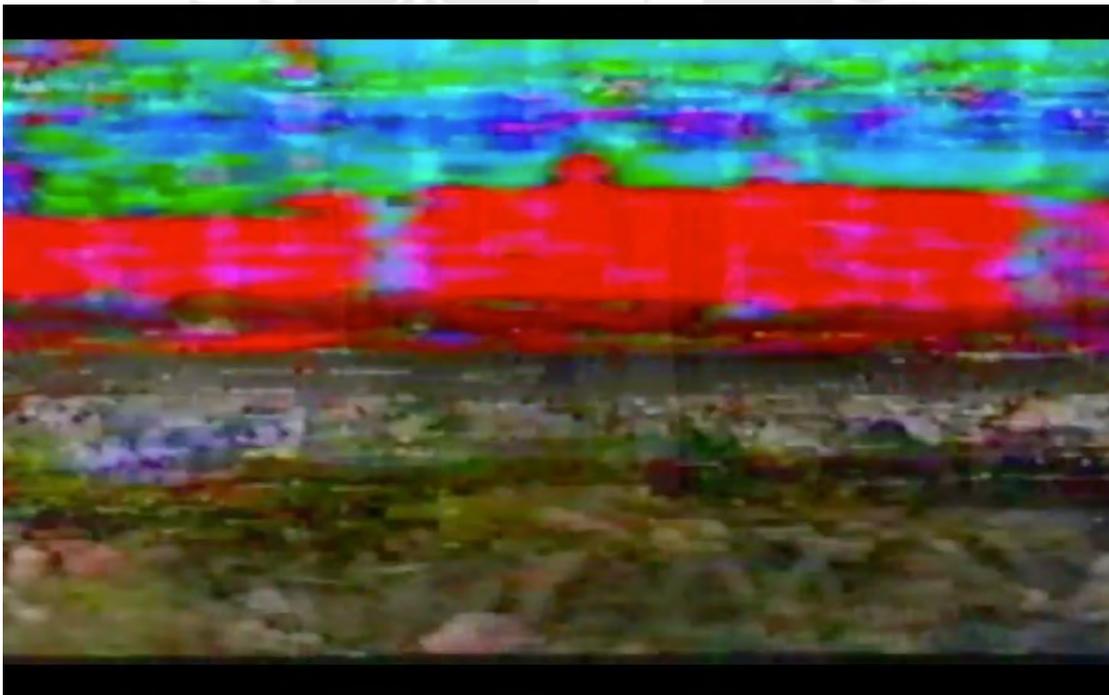
Ruido Vulgar (2011) de Luis Alvarado

En este filme se puede apreciar cómo el movimiento de bandas y gestores de la escena *noise* operan en los márgenes de la escena independiente; con una

propuesta musical dirigida a un nicho de audiencia y manejando una estética agresiva y disidente los músicos experimentales operan usando las mismas técnicas de autogestión y subversión utilizadas por las primeras bandas del circuito subterráneo de los años ochenta.

Ruido Vulgar retrata el sentir de un grupo articulado de artistas que buscan plasmar su identidad y subjetividad particular dentro de un medio que no ofrece espacios para acciones disidentes o de vanguardia. El filme explora la idea del ruido como una acción disruptiva política y musical, en donde el uso subversivo de las tecnologías, así como la deconstrucción estética se vuelven expresiones personales de cuestionamiento hacia la industria musical, abriendo el debate sobre qué se entiende por música y quién tiene el poder para definirlo y comercializarlo.

Fotogramas de “Ruido Vulgar”:





Posesiva de Mí (2015) de Andrés Mego

El filme no sólo busca contar la historia de la banda Del Pueblo Del Barrio, destacar los hitos en su carrera, sino que termina evocando los contextos políticos, sociales y económicos de la escena musical de fines de los años setenta.

Asimismo, evoca la precariedad de la escena musical local, así como evidenciar las dificultades que conllevan el profesionalizar una banda dentro de una industria musical incipiente e informal. Del mismo modo se evoca la idea romántica de la realización artística, la historia épica de seguir haciendo música al margen de un mercado comercial.

Fotogramas de “Posesiva de Mí”:



Lima Grita (2018) de Dana Bonilla y Ximena Valdivia

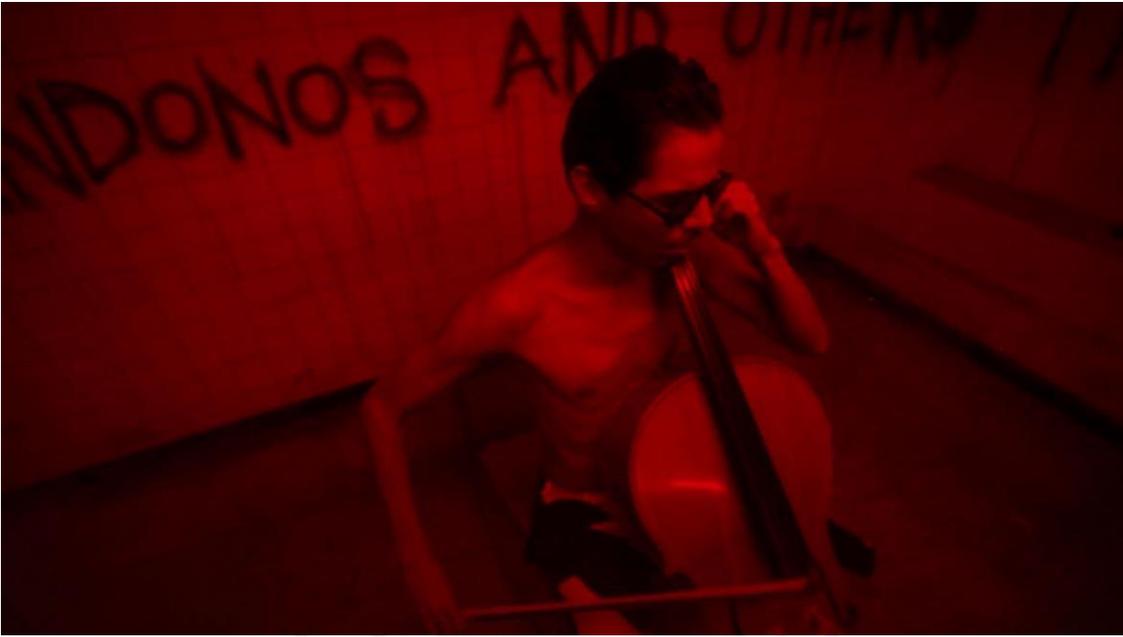
La película se debate entre lo documental y la ficción, presentando una serie de artistas que se expresan musicalmente a través de géneros de nicho como son el

noise, la electrónica experimental o la música ancestral. El filme muestra una Lima poética, subjetiva que existe en paralelo o a escondidas de la mayoría de la población.

La propuesta visual y sonora remite a un collage, en donde retazos de audio se van montando sobre imágenes con una potente carga visual. Esta propuesta logra darle un protagonismo a la música sobre los personajes, no son importantes sus historias o sus personalidades individuales, sino como se vuelven un medio para la creación musical. De esta forma es a través de la composición, los colores y las texturas que el espectador se adentra en el mundo interno de los músicos.

Fotogramas de “Lima Grita”:





Sigo Siendo (2013) de Javier Corcuera

En “Sigo Siendo” de Javier Corcuera se hace un recorrido geográfico y sonoro de la música tradicional del Perú. Los diversos personajes, historias y estilos musicales que se presentan tienen como elemento común la idea de una identidad heredada, de una tradición que deja de ser popular y que se arraiga en historias de vida familiar. El uso de la cámara propone encuadres amplios que dan protagonismo a paisajes abiertos, uniendo, de esta forma, a los personajes con sus espacios. Es así como se va asociando al género musical que representa cada personaje a las características estéticas, geográficas y naturales de cada región.

Fotogramas de “Sigo Siendo”:



Lima Bruja (2011) de Rafael Polar

Este documental se propone rescatar la música y las historias de un grupo de músicos de criollos de la tercera edad, busca plasmar en video los testimonios de una escena musical que parece ir desapareciendo y de la que no se cuentan con mayores registros.

La Lima actual no reconoce a estos músicos y la tradición que representan, se trata de un mundo privado que se mantiene en el pasado, siendo olvidado por la modernidad.

Fotogramas de “Lima Bruja”:





Teloneas (2019) Rómulo Sulca

La película presenta la precariedad que se encuentra en los proyectos musicales emergentes dentro del circuito del huayno. A través de las historias de vida de sus protagonistas es posible comprender las diferentes etapas que se dan en el desarrollo de sus carreras musicales, sus sacrificios y luchas por hacerse un nombre y cumplir sus objetivos artísticos. El filme evidencia las carencias dentro del huayno local, que, a pesar de ser uno de los géneros musicales que goza de mayor popularidad en el país, presenta también las mismas carencias, dificultades y sacrificios de escenas musicales no comerciales.

La cámara sigue a las cantantes en su vida cotidiana, alternando entre ensayos, trabajos y presentaciones musicales fallidas. Se alternan escenas de la vida diaria de estas artistas emergentes, se ven tanto los aspectos del ámbito más íntimo como almuerzos, trayectos hacia el colegio y conversaciones entre familiares, como también aspectos propios del quehacer musical como grabaciones de videoclips, conciertos con poco público o ensayos en espacios precarios.

Fotogramas de “Teloneras”:



Una Banda de Chicas (2018) de Marilina Giménez

Marilina Giménez utiliza el final de su propia banda como un medio para reflexionar y exponer las dificultades de la escena musical independiente en Buenos Aires, Argentina. Si bien se centra en la experiencia de mujeres rockeras que se enfrentan a temas de desigualdad y prejuicios machistas, se representan los temas de

realización personal, identidad artística y precariedad de una escena musical independiente.

Busca hallar en las historias de vida de otras compañeras las respuestas que ella misma se hace sobre su experiencia compartida.

Fotogramas de “Una Banda de Chicas”:





Si Yo Fuera Tú, Me Gustarían Los Cicatriz (2010) de Jorge Tur Molto

El filme busca contar la historia de la banda de punk española “Los Cicatriz” desde los recuerdos y sensaciones de fanáticos y personas allegadas a la banda. La revisión del pasado no se centra en archivos o testimonios de los miembros de la banda, sino en aquellos afectos que la banda generó y en la forma en que impactó a otros.

Fotogramas de “Si Yo Fuera Tú, Me Gustarían Los Cicatriz”:



La Bitácora del Sur: el indie e Sudamérica (2019) de Omar Díaz

La película recorre la escena del nuevo “indie” latinoamericano, identificando a los principales actores de este movimiento en países como Argentina, Chile, Uruguay y Perú. Si bien el filme tiene un corte más informativo y retrata los perfiles de cada banda seleccionada, se destacan los temas de la autogestión como medio de resistencia, la pasión colectiva y la creación a partir de ideales de identidades al margen de la industria comercial.

Es posible, a través de las conversaciones y los breves seguimientos de la vida de cada uno de los personajes, identificar las características en común que estos músicos comparten a pesar de encontrarse en diferentes países. Sus visiones de la música, la vida y la autogestión se expresan de manera similar en sus identidades y quehaceres. De esta forma se logra retratar a gran escala una identidad colectiva del indie latinoamericano.

Fotogramas de “Bitácora del Sur”:



