

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



Ni contra-comerciales per sé, ni políticos ortodoxos:

El neo discurso independiente de la escena rockera limeña (2000-2015)

Tesis para optar el Título de Licenciada en Sociología que presenta:

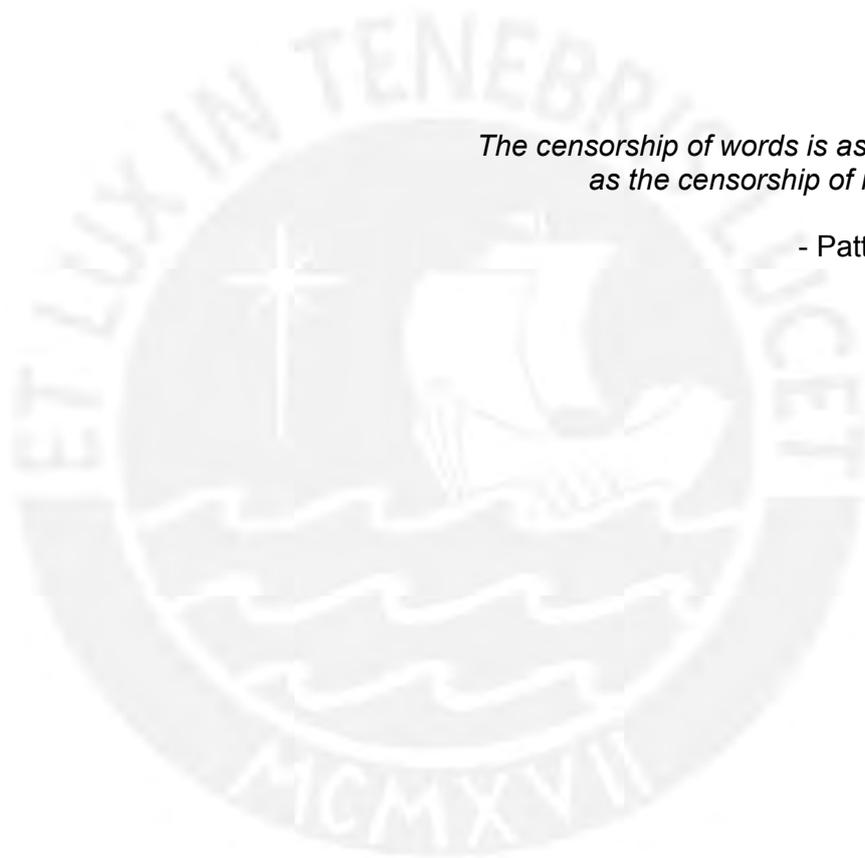
Diana Rocio Joseli Condori

Asesor: Santiago Alfaro Rotondo

2017

*The censorship of words is as meaningless
as the censorship of musical notes*

- Patti Smith, 1977



RESUMEN

Esta investigación tiene por objetivo analizar el significado actual de lo independiente en la escena rockera limeña de los años 2000, a partir de los discursos detrás de sus lógicas económicas de producción, difusión y distribución, y los contenidos críticos de las canciones de las bandas. El modo en el que se desarrollan ambos campos, económico y político, reflejará un nuevo modo de entender lo independiente que, como veremos, ha evolucionado desde su concepción original ligado a las implicancias de la autenticidad que le daban un carácter esencial y estático, cuando en realidad es uno que se construye en el tiempo. Con este trabajo esperamos contribuir a la escasa discusión, análisis y comprensión del discurso independiente, que se expresa en diversas corrientes de arte contemporáneo en el país y en el mundo, y que hemos querido aquí aproximarnos desde su expresión en el rock peruano.

INDICE

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO 1: DISEÑO DE INVESTIGACIÓN PARA UNA SOCIOLOGÍA DEL ROCK INDEPENDIENTE	1
1.1. Estado del arte: estudios históricos y sociales sobre rock peruano	2
1.2. Marco teórico: sociología para un nuevo discurso independiente	10
1.3. Marco metodológico para la investigación	16
CAPÍTULO 2: LIMA CITY ROCKERS EN CONTEXTO: ¿CÓMO SE HA VENIDO DESARROLLANDO LA ESCENA INDEPENDIENTE?	21
2.1. <i>The one and only</i> : un solo rock, la primera etapa del rock peruano	22
2.2. Una nueva (contra) corriente: la movida subte de los 80	24

2.3. El post-subte: la movida alternativa de los 90	28
2.4. El neo independiente: la escena de los 2000	31
CAPÍTULO 3: DES-CONTRACOMERCIALIZACIÓN DE LA MÚSICA	
ROCK LIBRE, PERO NO GRATIS	59
3.1. Antecedente: modelo de autogestión básica y contra-comercial	61
3.2. Nuevo modelo de autogestión en los 2000: DIY pro	68
3.3. Nuevas relaciones con lo comercial, ¿con qué condiciones?	90
CAPÍTULO 4: DES-POLITIZACIÓN DE LAS LETRAS.	
PERO EL ROCK AÚN CRITICA	98
4.1. Antecedente: la política en el rock peruano	101
4.2. Nueva sentido crítico en repertorios diversificados	103
4.3. Nuevas relaciones entre las canciones, los músicos y seguidores	122
CONCLUSIONES	154
BIBLIOGRAFÍA	162
ANEXOS	171

INTRODUCCIÓN

En el Perú, el rock tiene una historia de más de 60 años. En ese trayecto, en un contexto de crisis y violencia social y política para el país en la década de los años 80, se forjó una corriente denominada “movida subterránea”. Con ella se inició una escena calificada como “independiente” por desarrollarse de forma paralela al circuito comercial del rock de aquella época y tomar características muy particulares, como sus prácticas organizativas de autogestión y su expresión estética y musical orientada hacia contenidos críticos sociales y políticos.

En el nuevo milenio aún existe una escena que se autodefine como independiente en el rock peruano. Pero ya no se habla de una movida subterránea, la misma que según diversos autores (Torres 2012; Riveros 2012; Bazo 2017) tuvo fin en 1992. De hecho, el contexto del país como el de la escena, han cambiado dando paso a una nueva etapa en este milenio.

En los años 2000, el país se desenvuelve frente a nuevos cambios: tecnológicos, con la masificación del cable y el internet; políticos, con la estabilización de la democracia y el alto al terrorismo; económicos, con un crecimiento del PBI; y sociales, con un desnivel del desarrollo aún con brechas sociales que superar.

Junto con el país, la escena independiente ha cambiado. En los años 2000, vive una nueva etapa, en la que predominan estilos musicales más melódicos, se forman decenas de nuevas bandas, y crece una nueva generación de jóvenes de clase media que constituyen un público no masivo pero sí presente en varios distritos de Lima. Dados los nuevos contextos mencionados, es lógico que la escena rockera independiente actual no sea la misma a la desarrollada en los años 80.

Ahora, los cambios en las escenas independientes musicales no solo ocurren en el país. Siempre han existido vertientes independientes en las artes. Como apunta Pierre Bourdieu (1995), así como hay expresiones artísticas en donde prima el valor económico, hay otras en donde prima el capital simbólico. Ello es una constante estructural en todo el mundo. Sin embargo, el discurso “independiente” ha sido poco analizado en su dinámica cambiante en el tiempo y de cara a su significado más contemporáneo. Esa es una tarea pendiente, y en esa labor es importante abordar el significado “independiente” como uno en constante construcción social, para así entender su desarrollo en estos nuevos tiempos.

Pero ¿qué significa ser independiente hoy en día? Para ello, sociológicamente, es importante considerar “lo independiente” como una categoría usada para diferenciarse en el campo cultural, y no como un contenido esencial. En consecuencia, en tanto instrumento de delimitación de fronteras y prácticas, resulta necesario analizar su uso, el mismo que expresa identidades y creencias que orientan la conducta de los individuos. La “independencia” forma parte, por lo mismo, de debates sobre la autenticidad, de discursos que construyen maneras de ser y estar en el mundo.

Para el análisis de la investigación discutiremos de forma crítica la teoría de la autenticidad. Ello, debido a que “lo independiente” se ha visto tradicionalmente asociado a un discurso romántico, esencialista y estático basado en la autenticidad de sus artistas. Es decir, según esta teoría, el rock independiente sería auténtico porque no participa del circuito comercial y porque no sigue por sus patrones masivos comerciales de consumo en su creación artística, por tanto sus contenidos musicales y de contenido son “honestos”.

Si bien definir si algo es o no auténtico no es nuestra labor como investigadores, nos interesa abordar dos aspectos concretos involucrados en esta definición: el económico y el político. Respecto al primero, importa analizar las lógicas económicas de la escena independiente actual para notar cómo persiste o no su carácter contra-comercial; y sobre lo segundo, interesa observar los contenidos de las canciones de sus bandas para ver si continúa primando la temática social y política.

El modo en el que se desarrollan ambos campos, económico y político, reflejará un nuevo modo de entender lo independiente que, como veremos, ha evolucionado desde su concepción original ligado a las implicancias de la autenticidad que le daban un carácter esencial y estático, cuando en realidad es uno que se construye en el tiempo.

De ahí, nuestra pregunta de investigación será la siguiente: ¿qué características definen el discurso “independiente” de la escena limeña rockera entre los años 2000-2015? Entonces, nuestro objetivo será estudiar las nuevas características que dan significado a lo independiente en los 2000, respecto a los aspectos clave económico y político que la definen desde la teoría de la autenticidad. Así, elaboramos dos hipótesis:

ii. Las lógicas económicas de la escena de los años 2000, suponen ahora un nuevo modelo de autogestión con tendencia a la profesionalización y nuevas relaciones de apertura con el mercado, con lo cual un neo discurso independiente implica una diferenciación con lo comercial pero no necesariamente una contra-posición per sé.

ii. Las temáticas de las canciones de la escena de los años 2000, muestran ahora un nuevo sentido crítico en medio de repertorios diversificados y despolitizados, que suponen nuevas relaciones de identificación entre los músicos, los seguidores y sus temas, con lo cual un neo discurso independiente implica aún un espíritu crítico pero no necesariamente posiciones políticas ortodoxas.

Buscando probar nuestras hipótesis, presentaremos los siguientes capítulos. Primero, expondremos el diseño de la investigación, que incluye: el estado del arte, el marco teórico y la propuesta metodológica de la que nos valdremos para el análisis de este trabajo. Segundo, contextualizaremos nuestro objeto de estudio con un repaso por la historia del rock independiente desde sus inicios hasta su desarrollo en los años 2000. Tercero, analizaremos nuestra primera hipótesis que busca responder a cómo se desarrolla actualmente la lógica económica de la escena. Cuarto, veremos cómo se abordan las expresiones críticas en las canciones de las bandas. Y por último, expondremos las conclusiones respecto a las hipótesis inicialmente planteadas.

Al fin, con este trabajo esperamos contribuir a la escasa discusión, análisis y comprensión del discurso independiente, que se expresa en diversas corrientes de arte contemporáneo en el país y en el mundo, y que hemos querido aquí aproximarnos desde su expresión en el rock peruano. Se trata de analizar un discurso que ha estado estático por mucho tiempo en el imaginario colectivo, pero que ya toca actualizar de acuerdo al nuevo sentido que le han venido dando los propios actores de su escena.

Por qué es importante estudiar esto. Las movidas artísticas alternativas como la escena de rock independiente, al no contar con presencia en medios masivos tienen límites de difusión para dar a conocer sus propuestas, de modo que mucha gente se pierde de la oferta musical de las bandas, del valor de sus contenidos, de sus espacios y la comunidad que genera. Eso es un problema de democracia cultural. Estas expresiones independientes no llegan a todos.

Contamos con un Ministerio de Cultura creado en el 2010 y con una Gerencia de Cultura Municipal desde el 2013 -que al día de hoy lamentablemente se encuentra reducida-; pero actualmente todavía resulta un reto pendiente e importante generar políticas y programas que reconozcan las manifestaciones culturales contemporáneas de nuestro país, y mucho más si se trata de las llamadas artes independientes.

Como apunta Víctor Vich: las tareas urgentes de las políticas culturales son tanto activar nuevas formas de comunidad como democratizar el acceso a la producción y el consumo cultural de estas (Vich 2014: 60). De ahí que tratamos este tema, con una necesidad de visibilizarla este tipo de movidas independientes no solo para el espacio académico sino también para llamar la atención de las autoridades de gestión cultural.

En un contexto nacional rumbo al bicentenario de la Independencia, todavía podemos encontrar maneras de seguir construyendo y afirmando otros modos de independencia, no únicamente pero también, a través del arte y la música. Hay que reconocer este tipo de manifestaciones independientes. Pero antes que nada, hay que conocerlas.

CAPÍTULO 1:

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN PARA UNA SOCIOLOGÍA DEL ROCK INDEPENDIENTE

En esta investigación planteamos como objeto de estudio el discurso independiente de la escena limeña rockera de los años 2000, a partir de una mirada crítica a la teoría de la autenticidad.

Para ello, primero, revisaremos el estado del arte en torno al rock peruano, que como veremos se concentra en publicaciones sobre su historia y algunos estudios desde la sociología y la antropología, que nos ayudaron a formular nuestras hipótesis. Segundo, expondremos el marco teórico elegido para el análisis, donde discutiremos la teoría de autenticidad, y fijaremos la mirada social hacia el rock independiente, su escena y discurso. Tercero, plantearemos el marco metodológico cualitativo elegido para esta investigación.

1.1. Estado del arte: estudios históricos y sociales sobre rock peruano

Entre la literatura existente, encontramos textos sobre historia del rock peruano concentrados en su desarrollo en Lima, y estudios sociales sobre la escena independiente desde la sociología y la antropología.

Todas las fuentes halladas han sido publicadas desde inicios de los años 2000. Considerando que el rock peruano tiene 60 años de historia, ello resulta una dificultad porque es seguro que se ha perdido la oportunidad de registrar hechos de décadas anteriores en su propio tiempo. Por tanto, se ha creado un vacío en la literatura sobre historia del rock peruano en todas aquellas décadas sin publicaciones. En consecuencia, ello ha de haber dificultado la labor de investigadores al no contar con fuentes oficiales sobre el desarrollo de estas etapas del rock nacional, hasta antes del 2000.

Ahora que contamos con más fuentes, podemos tener un mayor acercamiento histórico sobre los hechos ocurridos en los años 60, 70 y 80. Sin embargo, la exploración sobre las décadas de los 90 y 2000 es casi inexistente, por lo que seguramente habrá omisiones en este trabajo.

Un solo libro ha tratado de condensar la historia del rock peruano desde sus inicios hasta entrados los años 2000, y ha sido además el único en repasar tanto la escena independiente como la vertiente comercial del género: *Alta Tensión. Los cortocircuitos del rock peruano* de Pedro Cornejo (2002). En adelante, las demás publicaciones se han concentrado sobre periodos

específicos de la primera etapa de los 60 y 70, y la etapa del rock de los años 80, en su vertiente independiente más no en su corriente comercial.

De ahí que, por un lado: *Demoler: un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú* de Carlos Torres Rotondo (2009) y *Días Felices: Rock and roll, twist, surf, a –gogo, enfermedad, cumbia beat, psicodelia y otros sonidos juveniles entre 1957 y 1983* de Hugo Lévano y otros (2012); se centran en contar la historia de la primera etapa de los años 60 y 70. Y, por otro lado: *Los sumergidos pasos del amor (el escenario de las ocasiones perdidas). Breve reportaje sobre el rock subterráneo y el panorama de la música alterna de Daniel F* (2007), *Se acabó el show 1985. El estallido del rock subterráneo* de Carlos Torres Rotondo (2012), y más recientemente *Desborde Subterráneo 1983-1992* de Fabiola Bazo (2017) y *Pank y revolución* de Shane Greene (2017), son todos textos que abordan reiteradamente la escena subterránea de los años 80.

Ahora, estos últimos textos han abordado además básicamente la movida punk. No hay, por ejemplo, información sobre otros géneros como el metal peruano, que se ha desarrollado con características propias en cuanto a estética y música, y en sus propios circuitos. Como apunta Sarah Yrivarren, desde sus inicios el metal estuvo diferenciado del resto de la escena roquera. “Si bien en un comienzo compartieron escenarios „subtes” y aún hoy guardan cierta afinidad con los eventos punks o góticos, siempre se han diferenciado por su esencia puramente musical, apolítica, antidiscursiva pero muy pasional” (Yrivarren 2015, 282).

Respecto a la historia del rock peruano en las etapas de los años 90 o 2000, las fuentes son escasas. Solo existen artículos de reflexión o artículos breves en internet. El de Víctor Vilcapuma: “Los nuevos pasos: Una visión del rock subterráneo limeño post 2000” y el de Diego Benavente: “Komunas: Apuntes para el debate sobre culturas urbanas juveniles”.

Sin embargo, más allá de esos artículos exploratorios no hay más información histórica o de contexto sobre las últimas dos décadas. Menos aún hay información sobre las escenas en provincias, que si bien no son espacios que estudiaremos, resulta importante mencionar su ausencia porque de existir estudios sobre rock no capitalino podríamos recoger sus aportes y compararlos con los nuestros.

En cuanto a los estudios propiamente sociales en torno a la escena del rock independiente, hemos encontrado trabajos desde la sociología y la antropología, tales como trabajos universitarios, tesis y artículos académicos destacados sobre el tema.

Uno de los primeros esfuerzos por comprender en qué consiste el fenómeno fue un trabajo universitario que se encuentra en la Biblioteca Central de la PUCP, titulado “El rock subterráneo en Lima” y escrita por Vélez Odette y otros (1987). Puesto que data de la misma época vigente de la movida subterránea, da cuenta de valiosas entrevistas de primera mano realizadas a varios músicos en plenos años 80. El ensayo explora hasta qué punto ésta música reflejaba un espíritu de resistencia juvenil frente a la realidad nacional.

Luego, poco más de una década después, se publicó el libro *Contrajuventud* del sociólogo Sandro Venturo (2001), ensayos que debaten la relación entre cultura juvenil y participación política, en donde en parte se analiza la movida subterránea hacia los 90. Para Venturo, si bien a mediados de la década de los 80 las movidas parecían prometer discursos críticos cuando en la política oficial las oposiciones no podían vencer su reputación de partidos tradicionales, en los 90 cae en cuenta que la movida no ha desarrollado discursos más allá del cliché populista más elemental: “todo un despliegue discursivo que devela toda su ingenuidad y una profunda ignorancia” (Venturo 2001:131), apunta el autor.

Por otro lado, recientemente Fabiola Bazo, politóloga y economista de la universidad de Simon Fraser en Vancouver, y Shane Greene, antropólogo de la Universidad de Indiana, han publicado libros sobre la movida subterránea de los 80 con un enfoque entre social e histórico. Bazo publicó *Desborde Subterráneo 1983-1992* (2017), y Greene, *Punk y revolución. 7 ensayos de realidad subterránea* (2017). Además este último autor ha venido escribiendo artículos sobre la teoría feminista punk en el Perú durante la en los años 80 (Greene 2012), y sobre los hechos de clasismo en la movida subterránea (Greene 2014).

Como vemos hasta aquí, este tipo de debates sociales no se encuentran en las publicaciones históricas anteriormente mencionadas, de modo que nos van permitiendo ver al fenómeno de manera más crítica de cara a la actualidad. Desde la resistencia juvenil que propone Odette, el cliché populista que

encuentra Venturo, el goce personal femenino sin optimismo en la práctica o las actitudes clasistas en la movida que plantea Greene.

Ahora, cabe mencionar en particular dos tesis de ciencias sociales que analizan la escena independiente local, nos han ayudado a formular nuestras hipótesis. Ambos son estudios sociales que abordan a la escena a fines de los 90 e inicios de la primera década de los 2000, respectivamente. De ahí que son los estudios más cercanos a la época de nuestro objeto de investigación. Además, plantean nuevos hallazgos diferenciados de los encontrados por los autores anteriores, y nos van dando signos de cambio en la escena.

El primer trabajo se trata de la tesis de sociología *La estética de lo precario* de Juan Carlos Murrugarra (2001). En ella, el autor explica en qué consiste la producción simbólica e ideológica del rock subte hacia fines de los 90. Tras un estudio de casos de las bandas: D"mente Común, Leusemia y Rafo Ráez, concluye que "el discurso subte opone varias cosas: marginalidad/integración, lo subte/lo comercial, autenticidad/pose, y se convierte en el instrumento de los jóvenes inconformes con la manera de vivir o percibir la realidad social" (Murrugarra 2003:172). Además afirma una evolución en el discurso subte conforme su arte demuestra cierta permeabilidad respecto a otras formas de arte, se halla en un entramado de tensiones que buscan una posición rebelde en un plano intermedio entre la cultura show y lo subterráneo (Ídem: 171). Reitera el rechazo del comercialismo, pero acepta algunos elementos como: la organización, mejora de la presentación y la calidad sonora

de sus productos, distribución de pósteres, etc., aunque ello no implica discordancia con sus principios.

El segundo trabajo a considerar es *Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima* de Camilo Riveros (2012), antropólogo y también músico de la escena. En ella, el autor estudia a la escena desde su lógica organizativa, a partir de un estudio de casos de las bandas de ska del Bar de Bernabé durante los 2000. A través de la teoría de sistemas complejos, el autor da cuenta de la interdependencia que ocurre entre las unidades del sistema de la escena (personas-bandas-colectivos-escenas) articuladas en red para explicar la continuidad de la producción musical independiente. Riveros pone en evidencia la organización colectiva de la escena para la producción musical, lo cual nos servirá de mucho para fundar las bases sobre el análisis del discurso que habría detrás de esta particular lógica económica.

Por otro lado, si bien no se estudia el tema de los discursos en los temas de las canciones, comenta que conforme se ha dado una masificación de la escena en los años 2000, con lo que llama el boom del rock peruano, cabe el peligro de una pérdida del discurso crítico, en tanto que: “en la masificación, se diluye la significación” (Riveros 2012: 85). Para el autor, “entre la difusión masiva, la oferta de festivales y la articulación en comunas, apareció un público a-crítico, desligado de los contenidos de las escenas musicales de los ochentas y noventas, y, si bien esos sentidos aún existían se iban reconstruyendo paralelamente” (Ídem: 314).

Ambas tesis han sido fundamentales para formular las hipótesis y la mirada social de esta investigación. Propondremos así una reconstrucción del discurso independiente en los 2000, con nuevas características en el desarrollo de sus lógicas económicas y en el punto de vista crítico en las letras de sus canciones.

Con la tesis de Murrugarra ya vemos precedentes respecto a cambios en la evolución del discurso independiente que cambia en su práctica pero sigue vigente en sus principios, y con la tesis de Riveros se pueden ver características específicas sobre el modo de organización para la producción musical de las escenas alternas más contemporáneas y se habla ya de la profesionalización de la autogestión. Ambos temas fundamentales de nuestra tesis.

Ahora, de hecho, esta mirada de la evolución del discurso independiente no es una particularidad nuestra sobre lo que pasa solo en el país, sino que otros autores ya vienen planteando estudios similares en otros países que en el fondo critican la autenticidad de lo independiente como contrario a lo comercial. Veamos el caso de Colombia que es un caso interesante por la tradición que tiene esta vertiente y por el crecimiento que viene teniendo desde hace unas décadas atrás con uno de los festivales más grandes de Latinoamérica como los “Rock al Parque”¹.

¹ Rock al Parque es un festival realizado anualmente bajo la organización de organismos públicos de Colombia. Se realiza desde hace más de quince años, con ingreso libre, y ha convocado hasta 400 mil personas durante los tres días que dura el evento.

El sociólogo David García en “Las lógicas de la <<industria del rock>>” (2006), presenta una mirada conceptual a partir de las prácticas, relaciones sociales, parámetros y criterios para la producción, distribución y transmisión de rock en Bogotá, a manera de postular un nuevo marco teórico. Según el autor, el rock se ha consolidado masivamente hace más de diez años en su país, y postula que a partir de mediados de los 90 se reviste una mayor significación en cuanto a mayores niveles de producción, organización y por tanto masificación y reconocimiento del género en el país. Desde entonces, el sector productivo le tomó interés y consideró a la vez a los jóvenes como un potencial nicho de mercado. Es por tanto que, expone García: “el rock debe ser concebido como una industria y no solamente como una expresión cultural marginal, pues con arreglo a los “objetos del rock” se ha ido configurando un mercado de dimensiones relativas en el país” (García 2006: 169).

El reconocimiento de una industria del rock en Bogotá hacia estos últimos años, supone la reproducción de una lógica económica que implica prácticas en la producción, difusión y distribución del rock como producto. En este sentido, importa resaltar la conclusión del autor: que si bien el rock puede ser una expresión cultural marginal o contracultural, que podría referirse al tema de su estética o de sus contenidos críticos en sus letras, con la masificación del fenómeno se abre las puertas para verlo también como una industria, y no por eso sería algo contradictorio, sino que va configurando un nuevo mercado.

Luego de estas miradas en los estudios expuestos, ahora veremos el marco teórico que será fundamental para entender las teorías y conceptos clave de este estudio.

1.2. Marco teórico: sociología para un nuevo discurso independiente

En el marco teórico de esta investigación, analizaremos el objeto de estudio desde una mirada crítica a la teoría de la autenticidad. Para ello se requiere estudiar el rock como fenómeno social, escena y discurso dinámico.

Clásicamente se ha definido al rock independiente en torno a la teoría de la autenticidad, la cual lo concibe de forma esencialista y estática como una corriente musical contraria a lo comercial para ser auténtica. Veamos dos definiciones centrales de autenticidad. Primero: según Simon Frith, la autenticidad se refiere a “aquello que garantiza que los intérpretes de rock se resistan o logren subvertir la lógica comercial” (Frith 1987). Segundo: para Roy Shuker, la autenticidad significa “que los productores de textos musicales se encargan ellos mismos del trabajo “creativo”; que hay la presencia de un elemento de originalidad o de creatividad, junto con las connotaciones de seriedad, sinceridad y unicidad” (Shuker 2005: 34). Es decir, según la teoría de la autenticidad, si una música es auténtica es porque se resiste a las lógicas comerciales en su economía y evita parámetros establecidos por terceros o por el mercado en la creación de sus contenidos artísticos en música y letra.

Por un lado, según esta teoría habría en principio una relación de sinonimia entre hacer música auténtica y hacer música contra-comercial. La

música auténtica no seguiría los patrones económicos para el consumo masivo de un público, transformando su producción musical para asegurar un mercado rentable, porque así perdería su propia „autenticidad“. Por otro lado, el hacer música auténtica también involucraría conservar la originalidad de la música y letras sin intervención de terceros que busquen adecuar su arte a un mercado establecido, por tanto tendería a un contenido social o político en vez de alinearse a un contenido para el entretenimiento masivo.

Sin embargo, en la práctica y dados nuevos contextos, el significado de lo independiente no tiene por qué seguir necesariamente alineado a la teoría esencialista y estática de la autenticidad. Ello porque, por un lado, el rock es un fenómeno cambiante en el tiempo, cuya variación afecta además a su comunidad como escena, y porque su discurso se construye desde la dinámica de sus distintos actores, no desde las intenciones éticas. Lo explicaremos por partes.

Primero, cabe recordar que el rock es un fenómeno social que se construye y reconstruye en el tiempo y sus significados asociados pueden variar. Si bien el rock se presenta como un género musical dado, como cualquier otro, es una música creada por sujetos que interactúan para llevarlo a cabo. Además, no se trata solo de música, sino que comprende actitudes y valores que expresan sus propios actores. Como apunta Hebdige, hay estilos sub-culturales que se constituyen a través de “una gama de productos, valores, actitudes relacionadas con el sentido común, etc.” (Hebdige 2004:161) Hay un involucramiento social a través del rock que incluso, de acuerdo al grado de

identificación con este, puede tener implicancias en la formación de una identidad cultural. Ya sea desde la escucha o desde la composición musical, los actores involucrados experimentan un „yo en construcción“ a partir de su relacionamiento con la música, como apunta Simon Frith (Hall y du Gay Comps. 2003: 184). Así, hippies, punks, metaleros, *skinheads*, han conformado culturas juveniles -como las llama Carles Feixa (Feixa 1999:42)- con una identidad propia.

Entonces, es necesario ver al rock como un fenómeno social con implicancias en la formación de una identidad, y no con una definición estática, como la que apunta la autenticidad. Hay matices que cambian y entonces es importante redefinir qué nos dice el significado de lo independiente. Si en un momento, alineado a la teoría de la autenticidad, se lo concibió como contra-comercial y de contenidos ajenos a los parámetros del mercado, hoy podemos cuestionar si ello continúa o no de dicha manera.

Por otro lado, hablar de rock también supone hablar una «escena». Cualquier actualización sobre qué es lo independiente, afecta no solo a individuos particulares sino que involucra a su comunidad en general. Según Will Straw, las escenas se refieren a grupos relacionados por una actividad social o cultural particular, que se pueden distinguir por su ubicación, el género de su producción cultural, o la actividad alrededor de la cual toman forma (Straw 1991: 412). Dentro de estos grupos, como apunta Camilo Riveros, existe: “una gran red de articulación de personas, bandas, colectivos y escenas específicas” (Riveros 2012:79). Para Andy Bennet, además, la escena implica

relaciones sociales entre los diversos grupos sociales que van unidas en torno a coaliciones específicas del estilo musical (Bennett 1991:374). En este sentido el término escena no solo implica la unión entre actores por afinidad musical, sino también: relaciones entre ellos como grupos sociales, a partir de los cuales se pueden generar prácticas cambiantes. Así, en las escenas del rock se producen y reproducen maneras de relacionarse entre los actores, quienes a su vez interpretan y acogen significados simbólicos que se generan en sus prácticas.

Entonces, cabe reconocer que el cambio en el significado de lo independiente -porque el rock es un fenómeno social que es construido socialmente y puede cambiar- afectaría no solo a la particularidad de los artistas sino también al público que se identifica con su escena. Si se tiene un significado distinto sobre lo independiente, la identificación con este discurso recae sobre sus diferentes actores, no solo sobre los músicos.

Segundo, las escenas pueden sostener discursos o ideologías para definirse ellas mismas con distintos matices en el tiempo. Pero para analizarlas hay que verlas desde los distintos puntos de vista de sus actores y no desde las intenciones éticas de algunos. Como apunta Simon Frith, a mediados de los años 60, se manifestó una ideología del «rock como arte», al concebirlo como un medio de *autoexpresión* de sus actores antes que de *consumo*, con lo que a mediados de los años 70 su ideología se hizo explícitamente anti-comercial (Frith 1980:206). Aquí el rock comienza a fijar una corriente independiente diferenciada del rock comercial.

Pero creemos que no se trata de una simple oposición al mercado. Detrás de una escena independiente existe una crítica de fondo a las lógicas económicas comerciales que tratan al arte como una mercancía, y lo someten a fines de capitalización y rentabilidad. Y en tanto cabe esa crítica, se crea una movida paralela e independiente que persigue fines diferentes a los del mercado comercial. Como apunta Pierre Bourdieu, así como hay expresiones artísticas en donde prima el valor económico, hay otras en donde prima el capital simbólico. Existe un tipo de arte con una “producción orientada hacia la acumulación de capital simbólico, en tanto que capital económico negado” (Bourdieu 1995: 214).

Ahora, para analizar el discurso independiente cabe involucrar a los distintos actores de la escena que en la práctica corroboran o no su intención. Para Laclau, lo discursivo se refiere “al conjunto de los fenómenos de la producción social de sentido que constituye a una sociedad como tal” (Citado en Retamozo y Fernández 2010:4). Podríamos decir que detrás de toda acción hay un discurso que le reporta cierto sentido al acto.

Asimismo, quienes construyen un discurso en torno al rock no son solo los músicos de las bandas, que se podrían ver como los personajes principales de la escena. Como señala Eliseo Verón, el sentido de los discursos no se encuentra en la intención de un actor, ni tampoco en la lengua, sino que se trata más bien de su relación con un sentido (construido) en una relación compleja entre la producción y la recepción a partir de los intercambios discursivos. Es decir, el objeto de análisis de los discursos está en los sistemas

de relaciones que todo producto significativo mantiene, por un lado, con sus condiciones de producción y, por otro, con sus efectos (Retamozo y Fernández 2010:8). Con ello, el discurso de lo independiente no estaría solo en las versiones particulares que puedan tener los músicos, o solo en los seguidores, sino que se hallan en los intercambios discursivos que se establecen entre todos los actores participantes de la escena.

De ahí que para analizar si la teoría de la autenticidad sigue presente en el discurso independiente actual, es importante considerar a los diferentes actores que se han visto involucrados en el nuevo contexto a analizar, quienes finalmente son los que le dan vida a la escena.

En conclusión, dado que en este estudio veremos críticamente el discurso de autenticidad, es importante considerar que lo independiente no se reduce a la etiqueta de si este rock es o no auténtico. Lo independiente en el rock es una construcción social y expresión identitaria de la comunidad o escena que la conforma y expresa en un contexto de espacio y tiempo específicos, y por tanto su definición es cambiante en el tiempo y depende de sus propios y diferentes actores. Dado ello, hay que volver a cuestionar las raíces de su clásica justificación alineados a lo económico y lo político de la „autenticidad“ que como hemos visto lo define como música contra-comercial y sin intervención del mercado en sus letras, cuando no necesariamente persiste hoy como tal.

1.3. Marco metodológico para la investigación

La pregunta de esta investigación será la siguiente: ¿qué características definen el discurso “independiente” de la escena limeña rockera entre los años 2000-2015? Para responderla, como anunciamos, veremos de forma crítica la teoría de la autenticidad, y nuestro objetivo será analizar las nuevas características que dan significado a lo independiente en los 2000, respecto a cómo se desarrollan actualmente sus: lógicas económicas autogestionarias y las letras críticas de sus canciones.

Así, elaboramos dos hipótesis que plantearán un nuevo modo de ver lo independiente a la luz del desarrollo de la escena en este milenio.

i. Las lógicas económicas de la escena de los años 2000, suponen ahora un nuevo modelo de autogestión con tendencia a la profesionalización y nuevas relaciones de apertura con el mercado, con lo cual un neo discurso independiente implica una diferenciación con lo comercial pero no necesariamente una contra-posición per sé.

ii. Las temáticas de las canciones de la escena de los años 2000, muestran ahora un nuevo sentido crítico en medio de repertorios diversificados y despolitizados, que suponen nuevas relaciones de identificación entre los músicos, los seguidores y sus temas, con lo cual un neo discurso independiente implica aún un espíritu crítico pero no necesariamente posiciones políticas ortodoxas.

Para el desarrollo de la investigación planteamos una metodología de tipo cualitativa, puesto que nos interesa indagar y profundizar en significados sociales que se forjan en el discurso “independiente” en la escena.

Dado que nuestro tema se involucra dentro del campo de la sociología del arte, en la propuesta metodológica seguimos a Silbermann, para quien uno de los objetivos primeros de esta rama es “estudiar procesos artísticos totales, es decir la interacción y la interdependencia del artista, de la obra de arte y del público, y ello desde el punto de vista de su significación como formas artísticas” (Silbermann y otros 1971: 33).

En este sentido, consideramos que para analizar el discurso independiente debíamos aplicar una metodología que involucre a los distintos actores de la escena, como músicos, productores y seguidores de las bandas. Así hicimos un estudio de casos, eligiendo a actores representativos del periodo elegido en los años 2000. Para ello, seguimos tres criterios.

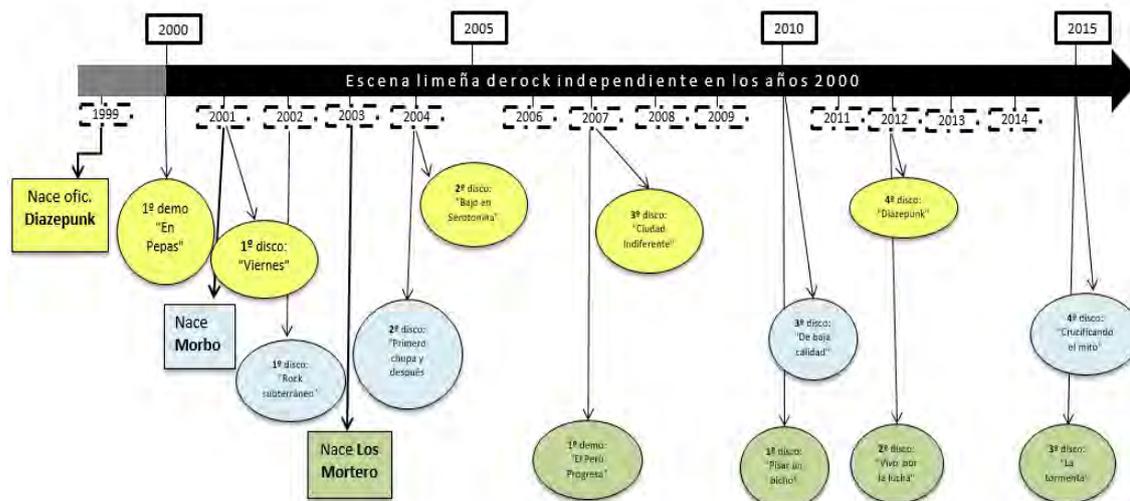
-Representatividad: escogimos a bandas representativas de los 2000, nacidas en esta época, con producción discográfica constante, y con receptividad por parte del público limeño, y no solo en distritos o sectores sociales específicos; y de igual manera elegimos proyectos de producción, distribución y difusión iniciados por gente de la escena que hayan sido vitales en el periodo de estudio.

-Heterogeneidad: elegimos a bandas de variados estilos musicales de rock para no ceñirnos a uno solo, dada la gran variedad musical de la escena que puede ir desde el punk, el garaje, el ska, hasta la fusión, entre otros.

-Y, accesibilidad: escogimos a bandas o proyectos que aún continúen activos y cuyos miembros nos permitan el acceso a información a partir de entrevistas.

Aquí, podemos observar una muestra de los casos representativos de la escena de los 2000, en cuanto a bandas, proyectos de producción, difusión y distribución llevados a cabo por personas de la escena. Como se observa todos han nacido en los años 2000, y como veremos en este estudio, han sido vitales para el desarrollo de un nuevo discurso independiente.

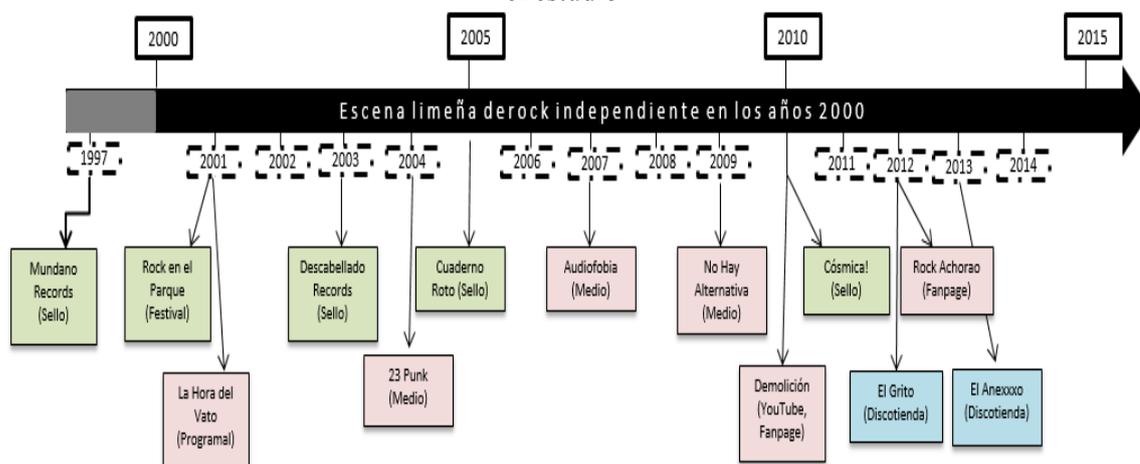
Bandas representativas de los 2000, consideradas para el estudio, y su producción discográfica



Leyenda: Amarillo: Diazepunk. Celeste: Morbo. Verde: Los Mortero. Rectángulo: Fecha de creación. Círculo: discografía.

Fuente: Elaboración propia.

Proyectos de producción, difusión y distribución representativos de los 2000 considerados para el estudio



Leyenda por fecha de creación de cada tipo de proyecto: Verde: producción. Rojo: difusión. Celeste: distribución. Elaboración propia.

Así, en base a estos casos, hemos aplicado:

- Entrevistas a profundidad a 30 informantes clave de la escena: entre músicos de tres bandas representativas de la escena de los 2000, seguidores activos de las mismas, productores de conciertos y sellos independientes, comunicadores en webs o redes sociales, y dueños de tiendas de rock peruano. (Ver Anexo 1)

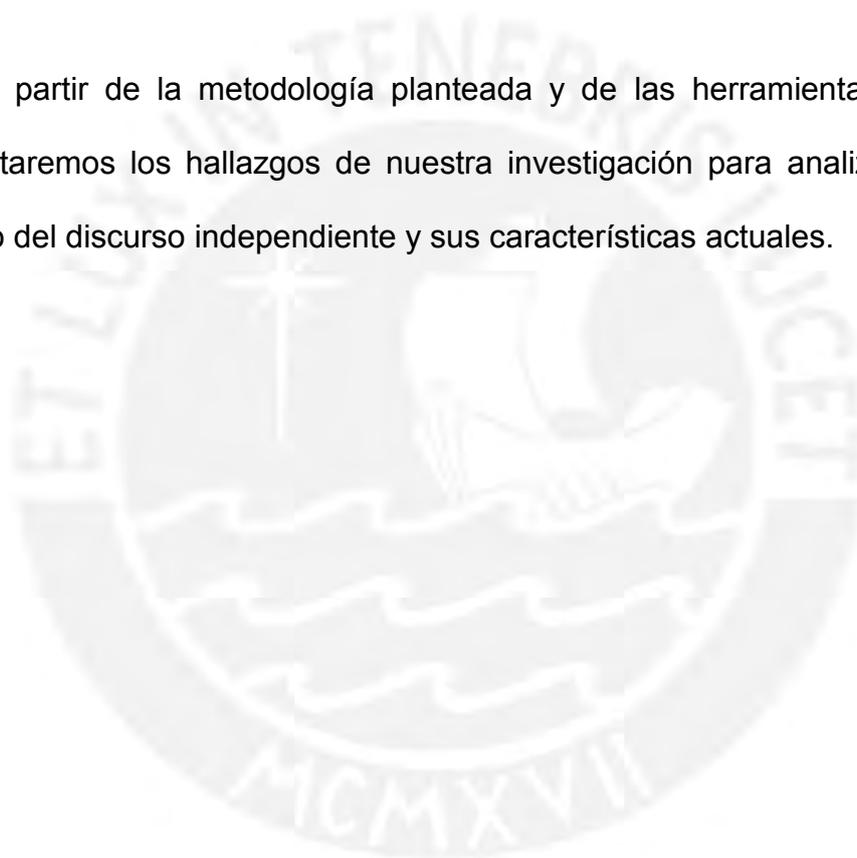
Número de personas entrevistadas para la investigación

	Músicos de las tres bandas elegidas	Público de las bandas elegidas	Representantes de proyectos de producción elegidos	Representantes de proyectos de difusión elegidos	Representantes de proyectos de distribución elegidos	Total
Nº de entrevistas	8	15	5 (1rep)	3 (1rep)	2 (1rep)	30 (33-3rep)

(*) Hay 3 personas que son representantes en varios tipos de proyectos. Por ello, en tanto se repiten en otros cuadrantes, las restamos en el total.

- ❑ Revisión bibliográfica y recolección de documentación audiovisual, para definir y evidenciar los contextos y las características generales de la escena en los años 2000. (Ver Bibliografía)
- ❑ Sistematización de letras de las canciones a través del programa de análisis cualitativo Atlas.ti, para la codificación de las canciones. (Ver Anexo 3).

A partir de la metodología planteada y de las herramientas aplicadas, presentaremos los hallazgos de nuestra investigación para analizar el nuevo sentido del discurso independiente y sus características actuales.



CAPÍTULO 2:

LIMA CITY ROCKERS EN CONTEXTO: ¿CÓMO SE HA VENIDO DESARROLLANDO LA ESCENA INDEPENDIENTE?

En este capítulo haremos un repaso por la historia del rock peruano para contextualizar el desarrollo de nuestro objeto de estudio. Si bien partimos de la primera etapa del rock en el Perú desde mediados de los años 50, advertiremos los inicios de su escena independiente -propriadamente dicha- hacia los años 80, la misma que continúa hasta la actualidad con nuevas características y cambios. Así llegaremos a situar nuestro objeto de estudio en la etapa que hemos escogido para la investigación: la escena independiente en el periodo 2000-2015.

Para ello, nos valdremos de la literatura citada en el estado del arte que recoge la historia del rock peruano en sus diferentes etapas, así como también

haremos uso de nuestras propias fuentes de investigación primaria dado que aún no se ha escrito sobre los años más recientes.

2.1. *The one and only* (un solo rock): la primera etapa del rock peruano

De acuerdo con los autores que han publicado sobre el tema (Cornejo 2002; Daniel F 2007; Lévano y otros 2012) el rock llegó al Perú en el año 1955 con el estreno de la película "*Blackboard Jungle*", donde por primera vez en el país se escucha una canción del género: "*Rock around the clock*" de Billy Haley and His Comets. A partir de ahí, dado el apego a estos ritmos entre las fiestas de la época, agrupaciones de otros estilos musicales incluyeron algunos temas de rock'n roll en su repertorio como Los Millonarios del Jazz (Cornejo 2002:20).

De ahí, hacia los años 60 surgieron ya las primeras bandas con un estilo propiamente rock influenciado por grupos anglosajones. Entre la clase media y alta de Lima nacieron: Los Alfiles, Los Stars, Los Incas Modernos, Los Zodiac"s, Los Belkings, Los Golden Boys, Los Krep"s, Los Shain"s, Los Yorks, Traffic Sound y Los Saicos (Idem). En adelante, se forman muchas más bandas destacadas de esta década como Tarkus, We All Together, Pax, El Humo, entre otras. A lo largo de los 70, sin embargo, se continuó con aquella premisa de cantar el rock peruano en un idioma extranjero, con salvadas excepciones, como El Polen que incluyó el quechua en sus canciones o Los Saicos que comenzaron a cantar en español. Con ese contexto nació el rock en el Perú.

En esta primera etapa no había una corriente independiente y otra comercial. En el rock peruano todo era un solo rock con características similares. Los grupos tocaban en fiestas y matinales para jóvenes de clase alta y media, sus temas eran mayoritariamente en inglés, sonaban en las emisoras de radio, las bandas aparecían en programas de televisión, la música se hacía para bailar, no había ningún discurso crítico en las letras de sus canciones hechas más bien para divertir.

Esta primera escena decayó luego por diversas razones. Las hipótesis que responden al por qué son varias. 1) La dictadura militar de Velasco prohibió las matinales –los principales eventos donde tocaban las bandas- por concebir al rock como música alienante, 2) los medios masivos de comunicación entonces confiscados dejaron de ser vitrina para la difusión del rock local, 3) los músicos jóvenes fueron tomando responsabilidades más propias de un mundo adulto, se fueron al extranjero, entraron a la universidad y se alejaron del rock.

Pero además de estas hipótesis sucedió que a fines de los años 70 una nueva movida musical, proveniente de Londres y Nueva York principalmente, influenciaría a una nueva generación de rockeros alrededor del mundo. Este fenómeno era el punk. Y con él nacería una nueva corriente del rock en el país a inicios de la siguiente década.

2.2. Una nueva (contra) corriente: la movida subte de los 80

A comienzos de los años 80, en pleno despliegue de la violencia terrorista de Sendero Luminoso que acompañaría toda la década, aparecieron nuevas bandas de rock influenciadas por el punk que pronto serían categorizadas como “subterráneas”² y marcarían la diferencia de lo que se haría en adelante en el rock peruano, al formar un camino independiente y paralelo al rock comercial. Leusemia, Narcosis, Guerrilla Urbana, Zcueta Crrada y Autopsia (Cornejo 2002:71), fueron cinco de las bandas „subte” más conocidas al inicio.

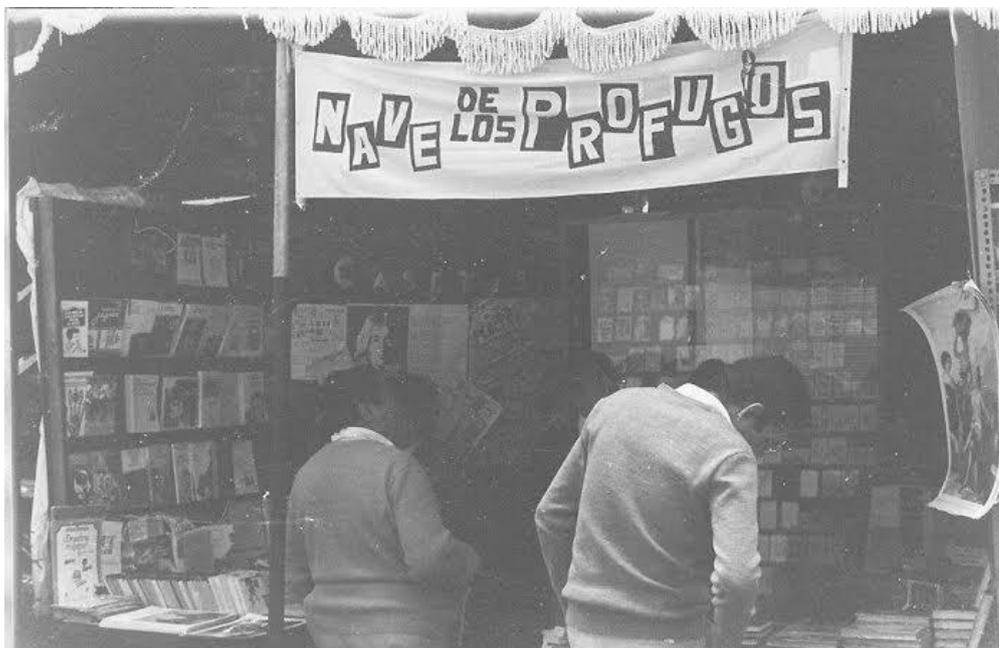
¿Qué diferenciaba a esta movida subte de los 80 de la anterior etapa del rock peruano? Para Pedro Cornejo, las bandas subte comenzaron a componer ellos mismos la totalidad de sus canciones, no tocaban *covers* o imitaciones castellanizadas de bandas extranjeras sino que cantaban en el idioma de su país (Cornejo 2002). Para Camilo Riveros, además: las bandas del rock peruano anteriores a los subtes de la década de los 80, gozaban de difusión prioritaria en los medios masivos oficiales de comunicación; no manifestaba narrativas de disconformidad o crítica social explícitas; funcionaban con lógicas empresariales; poseían gran flujo de recursos; los artistas recibían fuertes ingresos financieros por la venta de discos y derechos de autor; no había evidencia de trabajo colectivo entre bandas; y no priorizaban la música compuesta por sus propios intérpretes (Riveros 2012:74).

² Si bien hay diversas teorías sobre el origen del término “subterráneo”, lo cierto es que a partir de 1985 la expresión tomaría oficialidad y reconocimiento entre sus mismos actores. Según Daniel F, el término apareció a partir de un concierto en la Universidad de San Marcos, donde un afiche de Iván Zurriburri del grupo Flema titulaba “Música Subterránea” al evento. En sus palabras: “A partir de esos momentos, la etiqueta de “rock subterráneo” comenzaría a presidir todas aquellas actividades que comprometiesen a la mancha y sería, de allí en adelante, el adjetivo más voceado” (Daniel F 2007:106).

Para los fines de nuestro estudio, y considerando lo mencionado por Cornejo y Riveros, recogemos dos características de esta escena independiente. Primero, que la movida subterránea, influenciada por la movida punk extranjera de los años 70, acogió el discurso del *Do It Yourself* e hizo suya la autogestión como modo de organización para producir su música, sus medios de información (fanzines), conciertos, maquetas, etc. Y segundo, que la movida subterránea desplegó nuevos contenidos estéticos críticos tanto en sus composiciones musicales sin mayor técnica como en sus letras rebeldes y políticas contra el estatus quo de violencia y represión que venía ocurriendo en el país. Ambas características marcan por sí mismas la diferencia respecto a todo el rock anterior y paralelo que seguía circulando en los medios oficiales de comunicación. Libertad en su organización económica y en sus contenidos musicales incluida la letra. Creemos que son dos características que, a pesar de los cambios de contextos exógenos o endógenos de la movida, se mantienen para seguir hablando de una escena independiente en los años posteriores.

Crearon un circuito paralelo al comercial. Generaron sus propios medios de producción con las maquetas, sus propios medios de circulación con los puestos en la Colmena (ver Fotografía 1), y sus propios conciertos. Esas eran ideas que se motivaron desde la movida subterránea (Torres Rotondo 2012:185). Ello permitió la autogestión.

Fotografía 1: La Nave de Los Prófundos, tienda de discos y fanzines en Av. La Colmena



Fuente: Extraído de Rocanrol.pe

La movida subterránea podía así tener, por un lado, el beneficio de producir de forma autónoma toda la música que quisieran sin restricciones de los patrones comerciales que marquen la línea de sus contenidos. De ahí la posibilidad de incluir temáticas sociales o políticas que pudieran estar censuradas en los medios radiales que como sabemos transmiten contenidos de entretenimiento en absoluto.

Por otro lado, al no ser un producto comercial, corrían el riesgo de estar destinados a la marginalidad, no sonar en radios, ni llegar a un público masivo. Con todo, estaban plenamente conscientes de aquello, como se puede ver en esta cita:

[Este disco] no ha sido para ser “famosos” o vernos como “éxitos radiales”. En este disco no hay ningún tema que pueda ser “hit-radial”, tan solo rocanroles desabridos y pequeñitos. No ha sido

para ser “millonario” porque así se vendan 100 o 150 placas (no creemos que más), solo nos darían un 5%. Este disco pasará a la historia no como un hito o un “monumento a la ruptura”, pasará como lo que es: un disco de compromiso, algo que se hizo y ¡ya! Nada más, sin pretensiones pioneras, ni nada. (Leusemia, 1985. Bazo 2017: 74).

El camino independiente nació con la movida subterránea, contra comercial, autogestionaria, orgullosa de sus libertades y consciente de sus limitaciones mercantiles. Si bien este camino independiente continuó luego hasta nuestros días, la movida subterránea tal como nació en este contexto de los 80, llegó a su fin, de acuerdo con los autores que han escrito al respecto (Torres Rotondo 2012; Riveros 2012; Bazo 2017) hacia el año 1992.

Con la captura de Abimael Guzmán y el fin del conflicto armado interno, termina una etapa para el país, y entonces el filo crítico con el que se afirmaba su autenticidad también pierde su recurso social y político de oposición ante el inicio de una nueva etapa histórica de vuelta a la paz social. Las bandas iniciadoras de la movida desaparecen.

Sin embargo, creemos que „lo subte” hubiera continuado hasta ahora, tal vez, si no se hubiera enfrascado en esencialismos al final de los 80. Por un lado, quienes no hacían música de contenido político o no afirmaban valores como la anarquía, eran considerados <<poseros>> y podían ser excluidos de la movida. Por otro lado, quienes venían de pertenecer a clases altas eran tildados como “pitupunks” por no ser de la clase de quienes supuestamente vendría la resistencia, los “misiopunks”. Todo ello, de acuerdo con Cornejo, fue

debilitando la unidad de la movida y fue agrupando pequeños minicircuitos de acuerdo a sus identidades particulares (Cornejo 2002:81).

En la práctica entender el subte de un solo modo, sin permitir variantes, hizo que se generaran tendencias opuestas entre la gente de la movida, que terminaron por crear fricciones y enfrentamientos. Así, se bifurcaron espacios diferentes para los conciertos o reuniones: «El Hueco» en Santa Beatriz, para los “misiopunks”, y la «Jato Hardcore» en Barranco, para los “pitupunks”, por ejemplo. Espacios, bandas, y una movida que fueron desapareciendo como tal por buscar lo auténtico de lo subte como algo estático.

2.3. El post-subte: la movida alternativa de los 90

De acuerdo con Cornejo, en los años 90 en un contexto de liberalización económica, de la llegada del disco compacto y el fenómeno alternativo extranjero del *grunge*, la línea divisoria entre el circuito comercial y el subterráneo se hizo más tenue: la denominación de rock subterráneo se sustituye por <<alternativo>> o <<independiente>> (Cornejo 2002:103). El cambio de la denominación supuso un contexto musical en el que se iban generando nuevas relaciones con la industria. Como apunta la siguiente cita -y es uno de los cambios que más tomaremos en cuenta en esta investigación de cara a la siguiente década- el ser independiente ya no era ser anti-comercial, necesariamente.

Es decir, eran bandas <<independientes>> y no necesariamente <<opuestas>> al circuito comercial. Y, al no ser <<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. Una suerte de movilidad socio-musical, de acuerdo a la cual un grupo podía desplazarse libremente de un circuito a otro sin que, por ello perdiera su identidad. (Cornejo 2002:103-104)

El fenómeno alternativo en los 90 iba avanzando en la ciudad. En 1996 multinacionales del disco como Sony, BMG, EMI y Polygram, dejan los contratos locales que tenían con compañías discográficas locales, y ponen sus propias oficinas en nuestro medio local (Idem: 111). Sin embargo, las cifras de ventas de discos no fueron muy alentadoras para las compañías, la escasez de salas de concierto y las dificultades para llenar locales medianos, revelaron que faltaba mucho para que el fenómeno llegase a ser masivo (Idem: 112).

Durante mediados de los años 90, se inicia un auge de sellos discográficos independientes con Navaja Producciones, Huasipungo Records, GJ Records, Calambre Records, entre otros. En tanto, surgen salas de grabación con parafernalia digital, se instalan las primeras fábricas de discos compactos, y se consolida un circuito para la circulación del material de las bandas en jirón Quilca en el Centro de Lima y en Galerías Brasil en Jesús María (Idem: 113). De acuerdo con el autor, hacia 1998 la mayoría de grupos ya se aventuraba a la producción por medios independientes.

De la generación de este circuito más sostenido, en cierto sentido, ser <<independientes>> suponía contar con algunos beneficios diferenciados a comparación de las grandes productoras 1) al no depender de un tercero para

realizar sus producciones, y en tanto dueños de su material, 2) podían disponer de su música con la libertad de no contar con los parámetros de una disquera establecida (Idem: 113-114).

En los últimos años se visibilizan más bandas nacidas en los 90, acrecentando así la diversidad musical de la escena: La Sarita, Uchpa, El Ghetto, Huelga de Hambre, La Pura Purita, los Hnos. Brothers, Avispón Verde, Suda, La Raza, Por Hablar, D'mente Común, Aeropajitas, etc. Bandas alternativas de estilos que podían ir desde el post-hardcore, la fusión, el ska, el funk, o el new metal.

Por otro lado, se va observando la masividad de algunos festivales independientes a fines de la década. En 1998, el Festival Niño Malo, evento en pro de los damnificados por el fenómeno del niño, se llevó a cabo en dos fechas: en una se presentaron los comerciales y en la otra los más alternativos. Con una entrada que solo costaba la entrega de víveres para los damnificados, a la primera fecha asistieron 2 mil personas, mientras que a la segunda, con las bandas más alternativas, asistieron aprox. 10 mil. (Daniel F. 2007:190).

La masividad por supuesto era una característica que escapaba a la esencia de lo subterráneo, entendido en su término más radical. Si era masivo no era „subterráneo“. Con estas nuevas características luego se generarían cambios que se harían mucho más evidentes en los 2000, con una alteración en el discurso que todavía es independiente por sus principios, pero que como aquí veremos toma nuevas rasgos dado los nuevos contextos.

2.4. El neo independiente: la escena de los 2000

La escena de los años 2000 desarrolla sus propias características diferenciadas de las décadas anteriores. Dado que no existen fuentes bibliográficas sobre esta etapa de la movida, todo este apartado ha sido construido en gran parte a partir de las entrevistas realizadas a gente representativa de la escena de los 2000 (Ver Anexo 1).

2.4.1. Una nueva etapa, una nueva escena

En el año 2000 se marca un nuevo escenario para el futuro político y económico de la historia del país. Alberto Fujimori renuncia a la Presidencia por fax, se exilia en el Japón, finaliza el periodo de sus dos gobiernos precedentes y se pone término así a la última dictadura vivida en el Perú. Se devuelve la independencia de poderes al Estado, mientras Valentín Paniagua asume como Presidente Interino. En el 2001, Alejandro Toledo es elegido como nuevo Mandatario, con quien en adelante se consolida una reforma económica que va dando frutos de crecidas en las cifras del PBI, así como también se acrecentará la clase media, en tanto aún persisten las brechas de desigualdad social.

En el nuevo milenio, el contexto internacional en el rock gira en torno a bandas influenciadas por el punk californiano y grupos congregados bajo el género “alternativo” de los últimos años noventeros. En el 2000, MTV elabora un ranking con “Los 100 video-clips más pedidos”³ de ese año, en donde

³ Referencia MTV: Los 100 más pedidos de MTV Norte y MTV Sur:
https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Los_100_%2B_pedidos_del_2000

aparecen canciones de bandas como: Red Hot Chili Peppers, Limp Bizkit, Blink 182, Korn, Metallica, Green Day, The Offspring, Papa Roach, y Oasis. Una buena referencia del contexto musical internacional del momento. Una mayor cantidad del público joven de entonces puede acceder a la transmisión de canales como MTV, cuya programación de entonces era harto influyente en las nuevas tendencias melódicas locales. La masificación del Internet y del cable hacia esos años, fueron dos cambios tecnológicos fundamentales para la escena.

En la movida local nacen nuevas bandas de estilos entre el punk y el hardcore melódico y el nu metal, sonidos diferenciados de las décadas pasadas, influenciados más por la movida alternativa internacional que por la local. 6 Voltios, Diazepunk, Inyectores, Dalevuelta, Rezaka, TiempoFuera, Tragokorto, y bandas que nacieron unos años antes, tales como Psicosis, Aeropajitas, D'mente Común, Futuro Incierto, Metamorfosis, Ni Voz Ni Voto, entre otras, formaron parte de esta nueva escena naciente de los años 2000.

Estas bandas se concentraban en tocar en locales y bares de clase media de distritos como Barranco, Lince, San Isidro o Miraflores (El Florentino, El Keko Bar, Barlovento, El Free, Don Jijuna, El Venecia, El Bunker) con capacidad para unos cientos de personas. (Ver Fotografía 2)

Fotografía 2: Bar El Florentino en Barranco



Fuente: Asmereir.com, Floro 69.

Esta nueva generación ya no se asume como “subterránea”. La movida subte de los 80 o la que quedaba de los 90, no representa más a esta nueva escena de los 2000. Las siguientes citas, dan cuenta de ello:

En realidad el subte no es algo que a mí me haya llamado la atención más que como escena, más que musicalmente. Si bien me gustaba la sinceridad de las letras, en sí las letras de lo subte eran la versión peruana de lo que se hacía en otros países. No hay tanta mística como se quiere inflar. Y te lo digo desde mi punto de vista, de alguien que empieza una nueva etapa en los 90. (...) no siento que nosotros seamos herencia de eso. De hecho, si bien era algo que yo escuchaba y me gustaba, la música que hacíamos y que hacemos está más ligada de repente a otra música que a la local. (Charly, vocalista de Diazepunk).

No nos sentimos una banda subte, ni una banda punk. El movimiento subterráneo es un movimiento que comprende entre los 80 y 90 ahora ya no existe, al menos en mi parecer o en el parecer de mi banda. El movimiento subterráneo fue un movimiento que tuvo sus características, la manera de ver, sentir, marcada por su época, y también un manera de resistir en una época jodida por el terrorismo, la dictadura y otras cosas más. Pero ahora no, ahora hay otras cosas, hay otros tipos de preocupaciones, otras cosas por las cuales luchar, hay más facilidad también. No nos creemos subterráneos, para nada. (Mauricio, vocalista de Los Mortero).

No sé, en esos momentos no creo que me haya sentido identificado, tenía 14, 15 años, bien difícil como que estar seguro de algo en ese momento, la música sí me gustaba eso sí, hasta ahora me gusta, sigo escuchando lo que escuchaba en esa época. Pero, ¿identificado como para decir que yo me consideraba un punk o un subte?, no. (Bruno, vocalista de Morbo).

Pero los subtes mayores que venían de los 80 y aún traían consigo esencialismos de autenticidades añejas, no veían con simpatía a la nueva hornada más inclinada al nuevo sonido melódico y con letras que incluían temas menos “duros” tildados de temas “para chibolos” o menos serios a comparación de los que hacían antes. La figura que se formaron sobre esta nueva generación trajo calificativos despectivos como “chikipunks”, tanto para los músicos como para el público que seguía a la escena de los 2000. Aquí una cita que ilustra:

En principio había hasta un desprecio. A principios de los 2000, la gente que venía de los 80 veía a todos los chibolos como seguidores de 6 voltios, tácitamente como ignorantes en cultura musical y política. (Camilo Riveros, músico)

Esa imagen por parte de músicos o público influenciados por la movida subte precedente, generó que se fueran bifurcando los circuitos. Las bandas melódicas siguieron su camino buscando locales dónde tocar por su lado, como mencionamos, en espacios de Barranco y Miraflores- y las más radicales como las anarcopunks se afianzaban en locales del Centro de Lima (Ver Fotografía 3).

En esa escena del Centro había conciertos donde tocaban todas, tocaban anarcopunks, streetpunks, hardcores, las bandas melódicas, y otras. Si bien tocaban juntas, esa convivencia se quebrantó por diferencias de ideología... Cuando las bandas

comenzaron a abrirse, esta escena del Centro murió. Y se quedó con bandas anarcopunks, por un lado, que no se juntaban con otras porque no compartían la misma ideología necesariamente, digamos. Y estaba esa movida más street punk, empezó una movida hardcore en Barranco... Por otro lado, estaba la gente que hacía festivales. (Alejandro Lamas, dueño de El Anexxo y seguidor de la escena).

Fotografía 3: Circuito de Quilca, El Averno y la banda anarcopunk “Generación Perdida”



Fuente: Difusión

Si bien, como apuntan nuestros entrevistados, se reconoce que el rock „subte“ fue un fenómeno con importancia histórica en la escena, la identidad que se va formando en la movida de los 2000 es otra. Esta generación adolece en una época pacificada y de bienestar económico, está influenciada por MTV y por los sonidos melódicos, y los temas de sus canciones hablan sobre otros temas que dejan de ser políticos en su mayoría.

Nos queda claro así que algo nuevo iniciaba en los años 2000. Bandas que no se reconocen como subtes, nuevos estilos que tomaban influencias de estilos de afuera como el punk melódicos, el *grunge*, el *new metal*, y un nuevo

público que crecía en un contexto de retorno a la democracia, prosperidad económica y cambios tecnológicos.

2.4.2. Primera década: boom de festivales, difusión 2.0, komunas

Los primeros años de los 2000 se caracterizaron por un boom de festivales con una veintena de bandas independientes por cada edición, prensa alternativa por internet a través de blogs y webs creadas por gente de la escena, komunas formadas en apoyo a las bandas, y nuevas de productoras de conciertos festivales y sellos independientes. Un circuito independiente que se iba fortaleciendo con una serie de proyectos fundados por la propia gente de la escena, autogestionados en un contexto 2.0.

Una larga lista de bandas independientes de estilos melódicos ganaba la preferencia de jóvenes que iban creciendo asistiendo a festivales que albergaban a miles de personas. La descarga melódica iniciada con bandas como 6 Voltios, Diazepunk o Inyectores, se expandió con bandas que venían apareciendo a inicios de los 2000 y poco a poco iban teniendo más presencia entre las bandas de los festivales: Difonía, La Forma, Rezaka, Tiempo Fuera, Chabelos, 40 Gramos, Estado de Sitio, Santa Cachucha. Mientras tanto iban visibilizándose otras bandas que escapaban al punk melódico y jugaban con estilos más variados. El hardcore o el new metal: Valerie Series, Contracorriente, Serial Asesino. El rockabilly, el rock'n roll o el rock clásico:

Turbopotamos, Los Fuckin Sombreros o Cuchillazo. El ska: Antiestátika, Na"QueVer, Sagrada Vagancia. La fusión: Uchpa, La Mente, Barrio Calavera.

Además de la variedad de estilos, es verdad que variaron los temas de las canciones de esta escena. Ya no se hablaba solo sobre temas sociales o políticos. Una banda de punk melódico en este caso, podía hablar tanto de amor como de temas de sociedad, sin restricción ni para lo uno ni para lo otro. Como mencionaron Carlos García y Luis Méndez, músicos de Antiestátika: "También hay canciones de amor. De hecho hay una posición social pero eso no tiene por qué reprimir otros sentimientos" (Documental Rock en el Parque). Como veremos en los próximos capítulos, los temas de crítica social y política no han desaparecido en la escena de los 2000. El cambio se da en que los repertorios de las bandas se han diversificado, no son más ortodoxos políticos, hacen explícita su libertad para hablar de temas de amor o sociales.

Estas bandas se fueron moviendo entre festivales y conciertos con una gran convocatoria en distritos populares como Los Olivos, Ate, San Juan de Miraflores. Además de los festivales Rock en el Parque y Desgraciadazo, también nacieron otros como los Made in rock, Union Fest, Rock en Ate, Urban Rock, Rock en el Paraíso, y un extenso etcétera de conciertos que se daban prácticamente todos los fines de semana durante aquellos años. Muchos de estos siguieron la lógica de los Rock en el Parque con bandas independientes encabezadas por las bandas del primer grupo melódico. Durante los mediados de los 2000, el éxito de los festivales fue tanto que cada uno tuvo más de una edición durante meses o incluso varios años continuos (Ver Fotografías 4).

Fotografía 4: El boom de los festivales a mediados de la primera década



Izquierda: Festival Rock en el Parque VII. Centro: Festival Made in Rock 4. Derecha: Festival Plaza Rock 2004. Fuente: Colección personal, Colección Víctor Vilcapuma

El boom de los festivales realizados en distritos de zonas populares de Lima, reunían entre dos mil y seis mil asistentes, un público conformado por adolescentes de los últimos años escolares y jóvenes de institutos o universidades; mixto entre asistentes hombres y mujeres pero principalmente masculino; y proveniente de distritos populares o de clase media. Si bien no existe mucha data específica sobre este perfil social, vemos que los datos hallados por el Observatorio Cultural de la Municipalidad de Lima⁴, en una encuesta realizada muchos años después en un festival como el Lima Vive Rock, se acerca mucho a lo que mencionamos. Según el informe: el 83.8% del público es joven (entre 15-29 años), el 95.4% es soltero/a, el 34.2% proviene de Lima Norte, y el 62% tiene estudios universitarios (Fuente: Lima Vive Rock, Reporte Estadístico XII – 2014, Observatorio Cultural Metropolitano).

⁴ El Observatorio de Cultura de la Municipalidad de Lima presentó el siguiente perfil a partir de un estudio entre los asistentes al festival Lima Vive Rock 2014 que convocó alrededor de 30 mil personas.

Por otro lado, se crearon plataformas digitales administradas por seguidores de la escena con el fin de difundir lo que venía pasando en la movida. 23punk.com, Rockperu.org, Rockperu.com y foros como Floro 69. Las bandas por su parte tenían más herramientas digitales para difundir su música en plataformas gratuitas como *PureVolume* o *MySpace*. Todos estos medios en internet de acceso libre, se volvieron herramientas fundamentales para llegar a una mayor cantidad de público.

Dado el mayor éxito que en poco tiempo alcanzaban estas nuevas bandas, también se dieron algunas apariciones esporádicas –nunca con rotación masiva continua duradera- en algunos espacios de radio y televisión. Durante 1999 y 2003, En Radio Nacional del Perú se transmite el programa “Zona 103”, en donde además de pasar rock nacional se organizaron conciertos gratuitos que además se transmitieron en vivo. En Radio América aparece pronto el programa “Radio Insomnio” conducido por Sergio Galliani, quien luego también condujo el programa “TV Insomnio”, al aire en Frecuencia Latina por menos de dos meses. En el canal del Estado (TNP), Pedro Cornejo también conducía el programa Distorsión, que también pronto sería sacado del aire.

A diferencia de estos programas de TV que duraron poco tiempo en señal abierta, otras iniciativas, gracias a gente de la escena, se abrieron en radios distritales con señal limitada o en horarios puntuales, durando un poco más de tiempo: Reciclaje en Radio Fénix y La Hora del Vato en Radio Planicie, por ejemplo, se quedaron por varios años en los 2000 (Ver Fotografía 5).

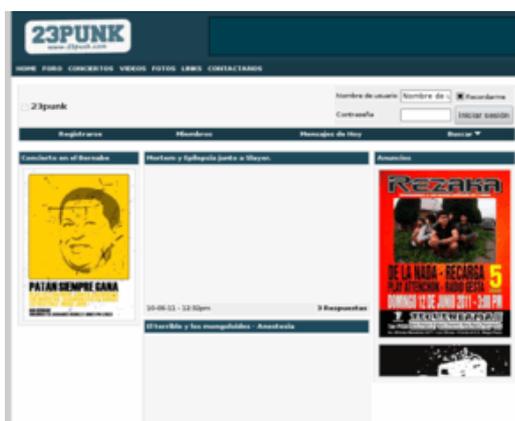
Fotografía 5: Medios de difusión sobre noticias de la escena



Izquierda: Logo de 23punk.com. Derecha: Programa “La Hora del Vato” en Radio Planicie (S.J.L.). Fuente: Difusión

De todas formas, los programas en señal abierta de TV y radio, aunque casuales o poco duraderas, también contribuyeron a una mayor difusión de la música de la escena para llegar a públicos más amplios. Sin embargo, cabe resaltar que lo que ha sido mucho más constante, siempre han sido los proyectos, principalmente en internet, creados por gente de la propia escena como los que mencionamos al principio de este apartado. 23punk, por ejemplo, es siendo una de las plataformas (ver Fotografía 6) que continúa como iniciativa desde su creación hasta el día de hoy, por más de 10 años.

Fotografía 6: 23 punk.com



Izquierda: Logo de 23punk.com. Derecha: Web 23punk a inicios de los 2000.

Los blogs y páginas web sobre rock peruano propiciaron además grupos de discusión y conversación, en los que el público podía opinar sobre las bandas, los discos, los conciertos, debatir entre ellos sobre otros temas de la escena, o también conocerse. Estos espacios virtuales sirvieron para la creación de komunas⁵, abreviación y derivación de la palabra „comunidades“: grupos de personas simpatizantes de una banda en particular. Estas eran las alternativas a los clubs de fans que podían tener bandas de rock comercial (Libido, Mar de Copas, Amén, Zen, TK). Se crearon en las plataformas de Messenger Groups que existían a inicios de los 2000, donde cualquier persona interesada podía crearse un usuario y unirse, llegando a tener una komuna hasta centenares de miembros en estos espacios virtuales.

Así, en la práctica, la komuna de una banda podía ser integrada por públicos de diversos distritos de Lima, que en estos espacios podían intercambiar experiencias y opiniones sobre las bandas y la escena, y sobre todo organizarse para después ir a conciertos o generar reuniones de

⁵ Diego Benavente, sociólogo de la escena, presenta algunas luces sobre estos grupos en su artículo “Komunas: Apuntes para el debate sobre culturas urbanas juveniles” (2008).

confraternidad. Considerando que en un festival tocaba aproximadamente más de una docena de bandas, en un concierto se podían ver al menos a la mitad o más de estas con komunas de alrededor de una veintena de jóvenes vestidos con polos o parches con los nombres de sus bandas, y reunidos al pie de un cartel o banderola que los identificaba como komunas de tal o cual grupo. (Ver Fotografías 7).

Fotografía 7: Komunas



Reunión de confraternidad de la Comunidad de Diazepunk. Fuente: Archivo personal.

Definitivamente, estos grupos generaban lazos de amistad que se definían a partir su identificación con una banda, y por experiencias compartidas dentro y fuera de los conciertos. Aquí, la experiencia de un miembro de la komuna de Diazepunk o también llamada Diazekomuna:

La komuna se funda en el 2002 (...) En ese tiempo estaba eso del Msn Groups. Entonces, empiezo a buscar gente que le guste Diazepunk, y piratearme música también. Y agrego a alguien de la Komuna, estaba el administrador que me invita a bajar y empiezo a bajar. En eso que yo bajo, encuentro algo nuevo y distinto porque se reunían en Galerías Brasil, un lugar muy poco usual para la reunión de komunas, se reunían en el Free, en la Plaza

Washington o se iban hasta Caylloma. Muy buena onda todo. Me sorprendí porque no era solo una conversación de gente sobre rock, sino también de patas, de la vida, de más una cuestión de amistad y dije ah, acá me quedo. (Luis, komuna de Diazepunk).

Otra particularidad más de la escena de los 2000, fundamental para que los legados de las bandas se puedan transmitir físicamente a futuras generaciones, fue la creación de nuevos sellos independientes fundados por los propios músicos de los grupos para grabar y difundir los materiales de sus bandas y otros grupos de la escena. En el 97, había nacido un sello importante para la escena de los 2000: Mundano Records de Gonzalo Farfán (ex músico de G3 y ahora Inyectores).

Para mediados de la primera década, algunas bandas son editadas por los sellos creados por los propios músicos con el mero fin de editar su propio material, y sin un afán de crear una empresa disquera. En el 2003, se funda Unión Discos de Javier Chunga, que complementaba su trabajo siendo manager de varias bandas independientes como Diazepunk y Aeropajitas, y editando sus discos. Por su lado, Descabellado Discos del Perú nace en el 2002, y también comienza a editar discos para bandas como Cuchillazo, El Hombre Misterioso y Suda, pero toma más fuerza tras el inicio de una banda como La Mente que nace en el 2005 y crece en el próximos años. En el 2006, los integrantes de 6 Voltios fundan su sello Calavera Records.

Los discos de las bandas se distribuían en puntos como GJ Records, tienda dedicada al rock peruano, entonces en Galerías Brasil (Jesús María), y luego también ubicada en el Boulevard de Jirón Quilca (Centro de Lima), donde

se iban forjando puntos de encuentro y concurrencia entre gente de la escena. Hasta ese momento, en esos puntos de distribución se podían encontrar tanto discos originales de rock peruano como discos piratas.

2.4.3. La caída del boom

A fines del año 2007, se aprueba el Proyecto de Ley N° 291698 presentado por la congresista Luciana León, que disminuye los impuestos para los espectáculos públicos no deportivos. Ello brinda nuevas condiciones y alienta lo que se conocería como el boom de conciertos internacionales en Lima, muchos de ellos, clásicos del rock que por primera vez se presentarían en el Perú.

La llegada de Rogger Watters (2007), Aerosmith (2010), Metallica (2010), Green Day (2010), entre otras bandas que venían por primera vez al país, generaron gran expectativa entre el público rockero peruano. Para Javier Chunga, organizador de los festivales Rock el Parque, este boom de conciertos internacionales, en parte, hizo que disminuyera la oferta de festivales de bandas locales:

Hubo una sobreoferta de conciertos internacionales de bandas que venían por primera vez a Lima que hizo casi desaparecer momentáneamente el mercado local. Fueron épocas que no eran viables económicamente de realizar festivales y al mismo tiempo la atención del público y los medios estaba centrado en las bandas extranjeras. (Javier Chunga, organizador de los REEP).

En tanto, hacia el año 2007 la tendencia musical internacional del emo llega al Perú, y da pie a bandas de este estilo como Mi Número Perfecto, Luka

Lozada, Kendall, Muteki y otras. Varias de estas se mezclan entre las bandas de los festivales. Sin embargo, pocas producen material discográfico. Y de cualquier modo, su estética y discurso „emocional“ son mal vistos por gran parte de la gente de la escena que se aleja de los llamados emos.

Mi Número Perfecto se encargó de expandirlo como una epidemia, y había conciertos de emo en El Florentino, en el cine que está en Arenales, en Miraflores. Empiezan a formar parte de la movida. Ya no eran solo bandas de chikipunks, sino eran bandas de chikipunk con emo... En un festival tipo Urban Rock estaba Nevay, La Carroza Plástica, Kendall, como 5 grupos emo y 5 grupos chikipunk (Giancarlo Fernández)

De ahí empezó el emo y de ahí, algunas se fueron dejando de lado, y entró Valerie Series y toda esa mancha, y como que se posicionaron un poco. Pero esas bandas cometieron el mismo error, casi ninguna de esas bandas grabó ni un disco. Valerie Series grabó su disco en el 2008, y salió hace un mes recién (en el 2015). Mi Número Perfecto nunca grabó un disco y si lo grabó nunca lo sacó. (Víctor Vilcapuma)

Durante los últimos años de la primera década, los festivales comenzaron a disminuir. Los pocos que resistían tenían menor afluencia de gente, se albergaban en espacios con menor capacidad, como bares más céntricos con capacidad para unos cientos de personas. Uno de los festivales más importantes y constantes como los Rock en el Parque, llegó a su edición 12 y paró en el año 2010.

Por otro lado, la desaparición del Messenger Groups golpeó fuertemente a las komunas cuyos miembros se conectaban por ahí. Luego aparece una nueva red social como Hi5, y las bandas y el público empiezan de nuevo a conectarse por estas redes, aunque sin recuperar el contacto anterior del todo de forma inmediata hasta la llegada posterior del Facebook. En tanto ello,

páginas como 23punk.com, pierden visitas frente al uso masivo de las nuevas redes sociales, y sus plataformas web dejan de existir.

Los miembros de las bandas que se iniciaron muchas veces estando en el colegio, comenzaban una vida universitaria, egresaron, adquirieron nuevas responsabilidades, o se fueron del país a estudiar fuera. Así algunas bandas iniciadoras de la movida de los 2000 perdían a sus miembros originales. En el 2008, Diazepunk se queda sin su guitarrista original Gustavo Maquino; en el 2009, 6 Voltios se queda sin su bajista original Emilio Bruce; a fines de la década Contracorriente se queda sin su vocalista el Mandy. Otras bandas como La Forma, Los Fuckin Sombreros, 40 Gramos, Tiempo Fuera, Antiestátika, simplemente dejaron de tocar. (Ver Fotografías 8).

Fotografía 8: La despedida de Emilio de 6 Voltios, y el adiós de 23punk.com



Fuente: Difusión

Pero el hecho de que no hubiera tantos festivales, no significó que la escena dejara de renovarse en cuanto a oferta de bandas. Los nuevos grupos que nacieron entre el 2007 y esta última década, como Plug Plug, Vieja Skina,

Acidos, Blessing Lies, y otras siguieron sacando material y tocando entre una suerte de resistencia de conciertos pequeños. El público de fin de década también fue creciendo en edad, ya no eran adolescentes o jóvenes veinteañeros, y cuando se fueron yendo de la escena, no hubo una renovación de nuevas generaciones en masa que acompañara los años siguientes de la escena. Pero la movida continuó con un nuevo público que tendría que ganarse de cero y de a pocos en los próximos años.

En fin, todo el boom de festivales, komunas y nuevos proyectos en esta primera década de los 2000, tuvo un quiebre hacia los últimos años conforme se dieron: el boom de los conciertos internacionales, el ingreso del nuevo estilo del *emo* (*emotional hardcore*), la desaparición del Messenger como vía principal para reunir a las komunas, la aparición de otras redes sociales que desplazaban blogs y webs, y la separación de bandas importantes. Todo ello hizo que se suspendiera la masificación que había ganado la escena con la constancia de festivales sostenidos exclusivamente por bandas y productoras independientes.

2.4.4. Segunda década: la convivencia de los chicos y los grandes

A inicios de la segunda década (2010/2011/2012) prácticamente no había festivales independientes en Lima. Los nuevos públicos que ingresaban de a pocos se iban iniciando en una escena de conciertos en bares y locales chicos, con presentaciones pequeñas, y eventos autogestionados por las propias bandas otra vez y ya no por productoras. Los grupos se habían formado años

antes, recién a inicios de esta década se hicieron más visibles por la frecuencia de sus conciertos. Los Mortero, Adictos al Bidet, Suicidas, The Muertos, Buh, Cocaína, La nueva invasión, entre otras.

En tanto ello, espacios que antes no eran utilizados por las bandas melódicas para sus festivales, ahora eran usados para conciertos: el local del Partido Socialista (Centro de Lima), el local del PPC llamado “El Local” (Miraflores), el bar Vichama (Centro de Lima), el local “El Calabozo” (Jr. Chota), y el local del Partido Fonavista con el “Salón Imperial” (Jr. Caylloma), se volvieron mucho más concurridos. (Ver Fotografía 9).

Fotografía 9: Conciertos a inicios de la segunda década de 2000



Izquierda: Concierto en el Partido Socialista. Fuente: Difusión. / Derecha: Concierto Ruido y Actitud en el Salón Imperial, local del Partido Fonavista. Fuente: Contraste.

En cuanto a los estilos, las nuevas bandas comenzaron a constituir una nueva generación de público que se aferraba más bien a los estilos crudos o mixtos y festivos: el punk garaje, el post hardcore, la fusión, el rock clásico, el ska, o la cumbia. Los conciertos organizados entre estas bandas, así, se fueron conociendo como los “concier-tonos”. (Ver Fotografía 10).

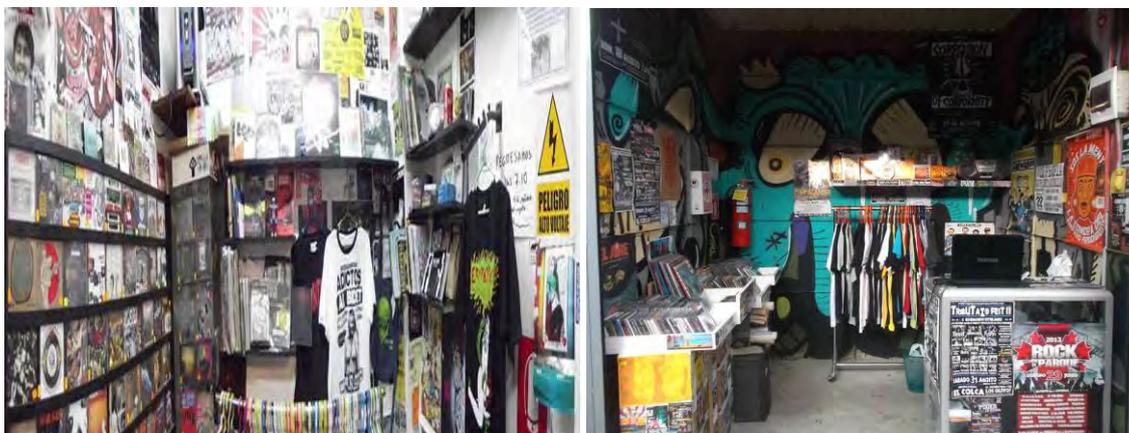
Fotografía 10: Conciertos y fiestas a inicios de la segunda década de los 2000



Arriba: Adictos Al Bidet. Abajo: La Nueva Invasión en Feria Perú Independiente.
Derecha: Concierto Vamos a Palacio en el Partido Socialista.

En estos años también nacen dos tiendas de discos que se suman a los canales de distribución de material original de las nuevas bandas. En el 2012, nace El Grito en Galerías Brasil en Jesús María; y en el 2013, El Anexxo en Barranco. Ambas tiendas en adelante se constituirían en dos puntos clave para la venta de discos originales, entradas para conciertos y *merchandising* de los grupos independientes locales, que comenzaban a salir y que en grandes discotiendas no tendrían cabida. (Ver Fotografía 11).

Fotografía 11: El Grito (Galerías Brasil) y El Anexxxo (C.C. El Capullo)



Fuente: Facebook de El Grito y Facebook de El Anexxxo.

En tanto, aún sobrevive la tienda de GJ Records en el Boulevard de la Cultura Quilca, donde hasta entonces se podían encontrar materiales discográficos y casetes de rock peruano piratas y originales. Sin embargo, la tienda ya no se arriesgaba a vender material de nuevas bandas, frente a la situación incierta del inmueble alquilado del Boulevard en el que se encontraba, y que podía ser desalojado por sus propietarios originales, como ocurrió posteriormente a fines del 2016.

Fotografía 12: Ex Boulevard de la Cultura Quilca, convertido en una cochera en el 2017



Fuente: Difusión

Por el lado de la movida anarcopunk, Azko Social, una de las únicas tiendas con mayor material independiente de bandas en ese estilo, fanzines anarcos y libros sobre política, también cerró su local. (Ver Fotografía 13).

Fotografía 13: Adiós a G.J. Records (Boulevard de la Cultura Quilca) y Azko Social (Jr. Camaná)



Fuente: Difusión

Durante los años 2013, 2014, ocurre una mejora para el fortalecimiento de la escena. Por un lado se comienzan a organizar Ferias de Sellos Independientes, en donde los sellos locales van difundiendo los materiales de las bandas que editan, muchas de ellas nuevas en el circuito que continúan apareciendo a pesar de no ganar un público “masivo” (como el de los festivales). Una de las Ferias de Sellos más constantes hasta la actualidad se lleva a cabo en la Fundación Telefónica (Av. Arequipa, Miraflores). Así también la gestión cultural de Susana Villarán en la Municipalidad, abre espacios para las Ferias Contra, en los que se hacen visibles alrededor de medio centenar de sellos en estos eventos que además incluían conciertos con bandas de estilos cada vez más diversos: Moldes, Varsovia, Los Filipz, Mercí Baboon, Francois Peglau, Tourista, La Lá, etc. (Ver Fotografía 14)

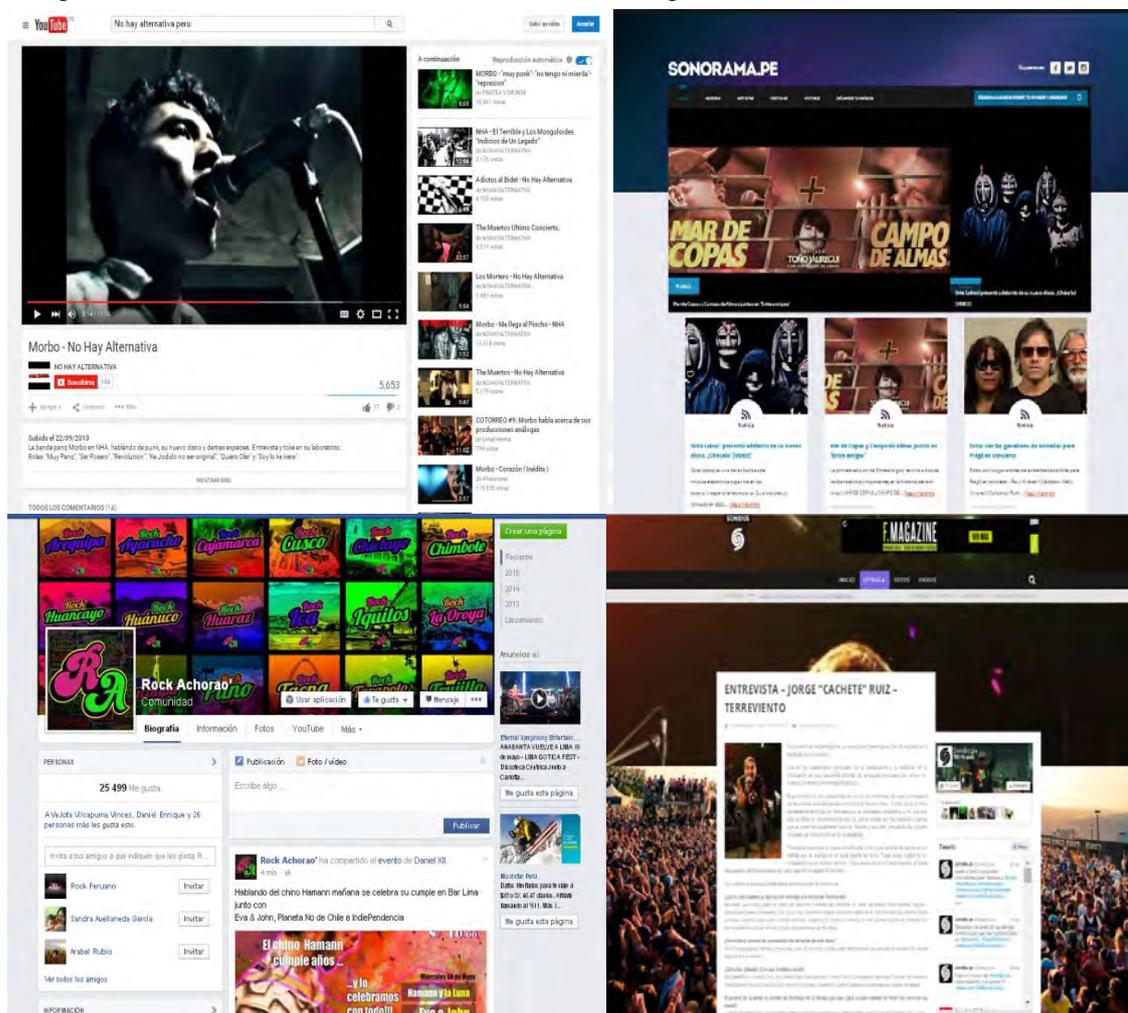
Fotografía 14: Ferias de Sellos Independientes a inicios de la segunda década (2013, 2014)



Izquierda: Feria Fundación Telefónica (Foto: Espacio Fundación) Telefónica. Derecha: François Peglau al cierre de la Feria en la Fundación Telefónica 2014 (Foto: Diana Joseli)

En cuanto a los medios de difusión de la escena aparecen cada vez más páginas en Facebook sobre rock peruano, canales de video-entrevistas en YouTube, y un sinnúmero de personas con iniciativas visuales (fotógrafos, videastas, diseñadores) que van enriqueciendo la calidad del registro de los conciertos de la escena, y cuyos trabajos son difundidos en las redes sociales virtuales. Demolición, No Hay Alternativa (canales de video entrevistas y fanpage), Rocanrol.pe, Sonidos.pe, Slam.pe, Sonorama.pe (webs de prensa alternativa sobre la escena), Rock Achorao (blog y luego fanpage), Bits (fotografías de conciertos en redes sociales), comienzan a aparecer para difundir lo que pasa en la escena. (Ver Fotografías 15).

Fotografía 15: Nuevos medios de difusión a inicios de la segunda década

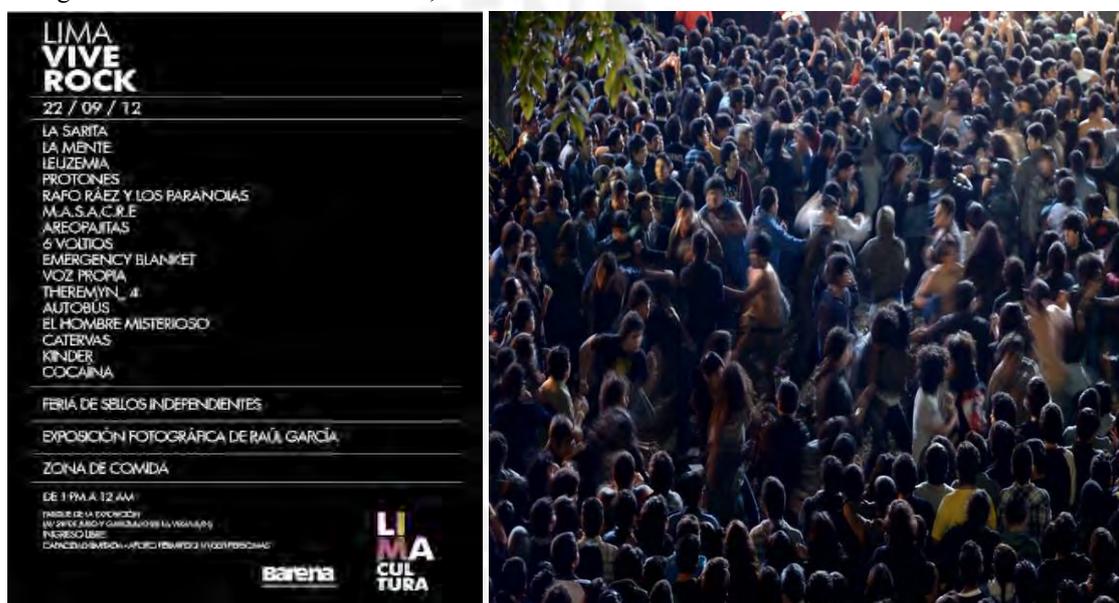


Arriba Izquierda: No Hay Alternativa (Canal YouTube). Arriba Derecha: Sonorama.pe (Web). Abajo Izquierda: Rock Achorao (Blog Fanpage). Abajo Derecha: Sonidos.pe (Web). Fuente: Facebook, YouTube, Sonorama.pe, Sonidos.pe

En setiembre del 2012, después de varios años se vuelve a dar un festival masivo, con importantes consecuencias para un rebrote de mayor dimensión en la escena. La gestión cultural de la Municipalidad de Lima de Susana Villarán, además de las Ferias Contra, organiza el Festival Lima Vive Rock. Según el Observatorio Cultural Metropolitano de la Municipalidad, que entonces se encontraba activo (Reporte Estadístico II), el festival Lima Vive Rock, con 30 sellos discográficos, 16 bandas musicales, e ingreso libre, ese año congrega a 20 mil 476 personas, bajo una producción y organización excelente en opinión

de las propias bandas y el público. En el 2013 se apuesta por una nueva edición y la convocatoria resulta mayor: 25 mil asistentes. Ante este escenario, las productoras de festivales observan que el público puede volver a congregarse en este tipo de eventos masivos otra vez, y se anuncia el próximo regreso de festivales, como el Rock en el Parque 2013 y otros festivals.

Fotografía 16: Lima Vive Rock 2012, Lima Vive Rock 2013



Izquierda: Afiche Lima Vive Rock 2012. Derecha: Público Lima Vive Rock 2013. Fuente: Facebook Lima Vive Rock

A la actualidad, varias de las bandas visibilizadas o crecidas a inicios de los 2000 que habían dejado de tocar, han regresado (Diazepunk, 40 Gramos, Difonía, Turbopótamos) y ahora conviven con bandas nuevas, entre conciertos en locales mediados del Centro de Lima y los nuevos fest de los conos de la ciudad. El público se encuentra mucho más abierto a los nuevos estilos musicales, y no solo al punk melódico. Además, se han vuelto a formar comunas como la de Estado de Sitio, la de Los Mortero o la de Cuchillazo.

Fotografía 17: Nuevas comunas a mediados de la segunda década de los 2000



Izquierda: Comuna de Estado de Sitio. Fuente: Facebook. Derecha: Comuna Bestial de Cuchillazo. Fuente: Facebook.

En cuanto a distribución. Los puntos de venta se han incrementado con unas cuantas sedes más de la tienda de discos de rock peruano El Grito en el Centro de Lima y Villa El Salvador, y con la participación en más ferias de diseño o moda independiente que incluyen la participación de sellos, venta de discos y presentaciones de bandas locales.

Fotografía 18: El Grito Centro y Feria Perú Independiente



Fuente: Facebook El Grito Centro. Facebook: Feria Perú Independiente, Olaya Sound System.

Por otro lado, en el 2015 el programa “Imagen de la Música” del TV Perú se relanzó con un nuevo formato con presentaciones diarias en estudio a bandas de rock peruano, importante espacio para la difusión de bandas de Lima y también de provincias. Mientras algunos importantes medios de la prensa escrita, entre periódicos y revistas, les presentan mayor atención con notas pequeñas en sus agendas, o medianas con entrevistas a bandas ya consolidadas para estos últimos años.

Fotografía 19: Programa Imagen de la Música en TV Perú, 2015



La banda El Aire en Imagen de la Música. Fuente: Facebook del programa Imagen de la Música

El número de eventos y bandas que hay en la ciudad va incrementando inmensamente la oferta de rock peruano independiente, con conciertos, festivales y fiestas, todos los fines de semana. Se vive un muy buen momento en la movida, sin duda, aunque siempre son algunos estilos musicales o bandas, las que van sobresaliendo más que otras y aunque aún falta equilibrar la demanda local a la gran oferta musical de la escena independiente limeña.

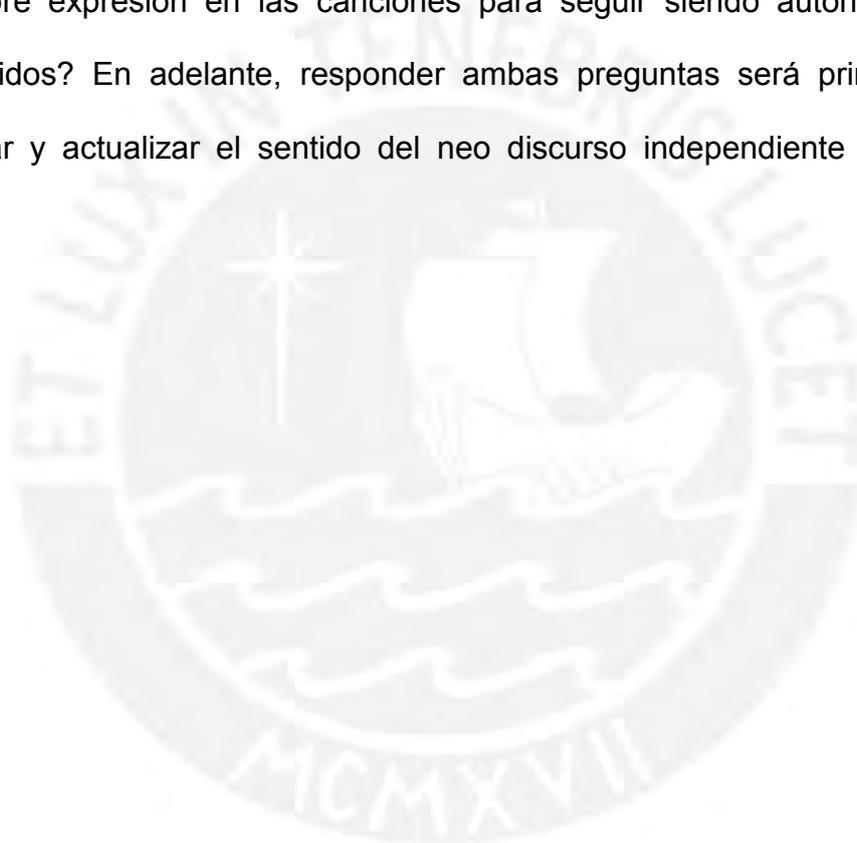
La historia de la escena de los años 2000 demuestra que es importante reconocer que la movida independiente no deja de ser tal porque pierda masividad al no haber festivales, o porque las bandas iniciadoras dejan de tocar, o porque ya no existen los espacios virtuales o locales iniciales. La escena tiene una vida en constante movimiento, con temporadas masivas y caídas, con nuevas bandas, estilos, lugares, generaciones de públicos, nuevas identidades. Es dinámica. Por eso, han nacido nuevos proyectos de producción (festivales, conciertos, discos), difusión (blogs, fanpages, webs, canales en YouTube), y distribución (tiendas, ferias), que permiten que las bandas puedan seguir sacando discos, tocando, promoviendo su música o vendiendo su *merch*, mientras continúan expresando la diversidad musical de sus estilos y los contenidos de sus canciones, sin ortodoxias de por medio.

Su discurso independiente tiene que ser visto también como dinámico, vivo, no ortodoxo ni estático. Como hemos visto a lo largo de la historia, los factores tecnológicos, económicos, políticos, sociales o musicales no son los mismos en los años 80, 90 o 2000, y sitúan a la escena en distintos contextos, lo cual influye en que se desarrolle de forma diferente conforme pasan los años. Hemos repasado las principales características históricas de esta etapa de la escena. Ahora nos toca articularlas para analizar cómo se da el discurso independiente detrás de todo ello.

Si bien los principios de „lo independiente“ siguen siendo los mismos: la primacía del valor simbólico sobre el económico, como apuntaba Bourdieu, llevando a cabo música de libre expresión musical y de contenido en las

canciones, y sin censuras como agregaríamos nosotros; en el contexto escogido de los 2000, nos toca analizar esa independencia a partir de nuevas preguntas.

¿Cómo se llevan a cabo las lógicas económicas de autogestión en la escena de este milenio para seguir siendo independiente? ¿Cómo se expresa esa libre expresión en las canciones para seguir siendo autónomo en sus contenidos? En adelante, responder ambas preguntas será primordial para analizar y actualizar el sentido del neo discurso independiente de los años 2000.



CAPÍTULO 3:

DES-CONTRACOMERCIALIZACIÓN DE LA MÚSICA

ROCK LIBRE, PERO NO GRATIS

En este capítulo analizaremos cómo se desarrollan las lógicas económicas de la escena rockera independiente limeña, cuando clásicamente se la entiende como contra-comercial y de autogestionaria básica, y ya no es más así en este milenio.

Nuestra hipótesis aquí es que: *Las lógicas económicas de la escena de los años 2000, suponen ahora un nuevo modelo de autogestión y nuevas relaciones con el mercado, con lo cual un neo discurso independiente implica una diferenciación con lo comercial pero no necesariamente una contra-posición ortodoxa.*

Para ver esta evolución en el discurso independiente de la escena en base a sus lógicas económicas, hemos entrevistado a siete gestores de proyectos representativos de producción (sellos y festivales), difusión (prensa alternativa) y distribución (tiendas). Así también consideraremos las experiencias contadas en las entrevistas realizadas a los músicos de las bandas.

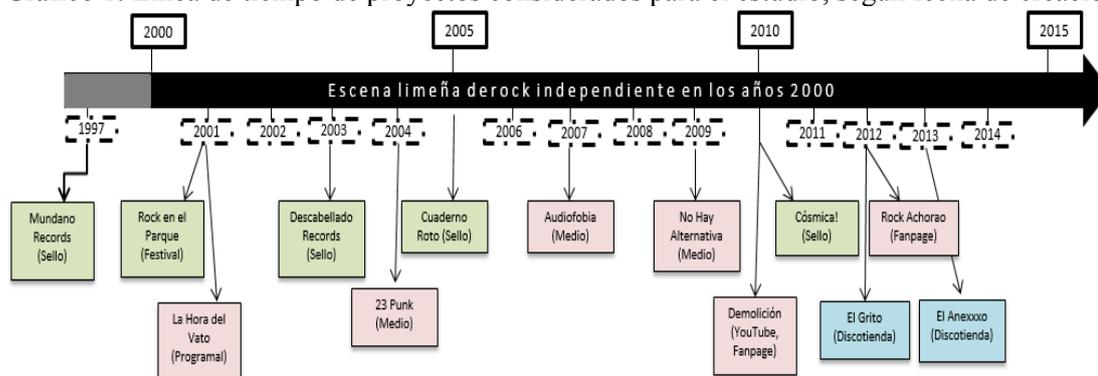
Tabla 1: Lista A: Representantes de proyectos musicales en la escena

N°	Representante	Tipo de Proyecto	Nombre de Proyecto	Sector del proyecto
1	Ricardo Wiese	Sello discográfico independiente	Descabellado Discos del Perú	Producción
2	Gian-Carlo Fernández	Programa dominical en Radio Planicie	La Hora del Vato	Difusión
		Proyecto de video entrevistas en YouTube	No Hay Alternativa	
		Página web de difusión en Facebook	Demolición	
3	Gonzalo Farfán	Sello discográfico independiente	Mundano Records	Producción
4	Javier Chunga	Festivales de rock independiente	Rock el parque	Producción
		Festivales de rock independiente	Made in rock	
		Sello discográfico independiente	Unión Discos	
		Productor y Manager de bandas de rock independiente	6 Voltios, Diazepunk, Aeropajitas	
5	Víctor Vilcapuma	Feria de fanzines	Pasaje 18	Producción
		Sello discográfico independiente	Cósmica!	Difusión
		Medio de prensa alternativa sobre rock peruano	Audiofobia	
		Tienda de discos y merchandising de bandas de rock peruano / Medio de prensa Alternativa	El Grito Tienda	Consumo
6	Alejandro Lamas	Tienda de discos y merchandising de bandas de rock peruano y extranjero	El Anexxxo	Consumo
		Sello discográfico independiente	Cuaderno Roto	Producción
7	Gonzalo Díaz	Portal en Facebook	Rock Achorao	Difusión

*Más detalles sobre las fechas de las entrevistas en el Anexo 1

Los proyectos culturales de estos gestores han sido vitales para el desarrollo de la escena independiente a lo largo de los 2000, como también se puede ver en la línea de tiempo que aparece abajo, donde se apunta la fecha de creación de cada uno.

Gráfico 1: Línea de tiempo de proyectos considerados para el estudio, según fecha de creación



Leyenda por tipos de proyecto. Verde: producción. Rojo: difusión. Celeste: distribución.

A continuación, nuestro análisis a partir de la investigación realizada.

3.1. Antecedente: modelo de autogestión básica y contra-comercial

La autogestión es una de las características principales en la escena independiente. Responde a una necesidad de gestión que tienen los mismos músicos ante contextos adversos. Crea también una identidad con una escena independiente, en donde poder expresar los contenidos musicales y temáticos que se desee. Se da como un modelo económico donde la premisa clásica ha sido el: <<hazlo tú mismo>>; que se refiere al hecho de auto-gestionarse con los recursos mínimos a disposición. Supone también clásicamente hacer todo

de forma independiente y expresamente contraria al mercado comercial que ve el arte como una mercancía.

Conforme han venido incrementándose los proyectos musicales iniciados por gente de la propia de la escena de los 2000, podemos ver, que esta autogestión que se mueve en distintos ámbitos, ha variado y el modo cómo relacionarse con lo comercial también.

Pero por ahora veamos, cómo se entiende el modelo de autogestión básico y esta actitud contra-comercial a partir de tres características.

1. Sin finalidad de rentabilidad económica

En una primera etapa de autogestión básica, el fin de una banda es netamente: dar a conocer su música sin esperar ganancias económicas. Muchas veces puede haber un riesgo y se generan pérdidas. Por ejemplo: en la organización de conciertos, donde no todas las entradas se venden; o en la venta de discos, donde es difícil que la mayoría se vendan a corto plazo. El fin es de difusión de la propuesta musical, no de apuntar al lucro.

En ese momento nosotros lo único que queríamos era tocar, simplemente. Tocar y conseguir un espacio donde pudiera haber público que te escuche. (Charly, vocalista de Diazepunk).

Nosotros como banda, estamos dispuestos a hacer un concierto para que la gente se divierta, para conocer otro público, para tener más alcance, para compartir con más bandas. Entonces, esas son nuestras motivaciones, que nos hacen asumir el que lo hace complicado ganar. Y tal vez no ganemos hoy día, tal vez

perdamos. Entonces ya no vas con una mentalidad tan económica. (Renato Guest, guitarrista de Los Mortero).

Por lo general, esta característica se da en un nivel de autogestión primaria o básica, por tres razones. Porque la mayoría de los músicos de las bandas todavía son solventados económicamente por familiares terceros, porque tienen un trabajo alternativo de donde proveer sus principales ingresos económicos, o porque no tienen grandes aspiraciones económicas con su banda, y por tanto su quehacer musical no genera una gran preocupación financiera.

Ello, se puede dar en los inicios de una banda o cuando no necesariamente se vive de la música, no se ve el proyecto musical como algo sostenible en el tiempo, o realmente no se aspira a ganar dinero por su trabajo porque se podría ver más como una actividad placentera.

2. Personas no especializadas

En esta etapa de autogestión básica, la otra característica es que: no se cuenta con un personal especializado para las funciones que necesitan ser cubiertas al llevar a la práctica el quehacer musical. En tanto los mismos músicos de las bandas son los que hacen todas las gestiones, no hay una separación de funciones. No hay un personal dedicado en exclusiva a cada una de las labores de producción, difusión y distribución.

Los músicos organizan los conciertos ellos mismos, desde el contacto con las otras bandas, conseguir el local, diseñar y pegar los afiches, comprar las

cervezas que en algo ayudan a recuperar lo invertido, etc. No hay una productora de conciertos con organizadores que les produzcan sus eventos. Los músicos producen su primer disco o demo ellos mismos, desde buscar una sala de grabación a su alcance, diseñar el arte del disco, distribuir sus discos y venderlos en los conciertos. No hay una disquera que les produzca el disco ni una distribuidora que reparta su material, ni grandes discos tiendas de música en donde puedan ofrecer sus primeros trabajos.

Lo que pasaba era que por los mismos hechos que no había muchos espacios para tocar, todo esto se ha difundido a través de maquetas, de piratearnos nosotros mismos los discos. (Charly, vocalista de Diazepunk).

Lo que yo más destaco de ese casete es que lo hicimos como pudimos. Lo grabamos en la casa de un amigo cuyo papá tenía un estudio, no era de música, era de audio, de locución de publicidad, pero estos amigos eran músicos, súper músicos, unos musicazos, Diego Seminario, y nos prestaron su estudio y grabamos el casete como sea. Ya así no más creo que todo fue en un día (risas). Lo hicimos y salió. (Gutty, guitarrista de Diazepunk).

Del primero habremos sacado 100 y cuando se acabaron, sacábamos de 20 en 20 porque lo hacíamos a mano, las cajitas a mano, por eso nunca saqué la cuenta de cuántos realmente sacamos. (Bruno, guitarrista de Morbo)

Los músicos realizan labores que funcionalmente no le corresponden destinando así esfuerzos, tiempo y dinero para terceros roles que no son retribuidos económicamente. En pocas palabras, no hay una división social económica del trabajo musical que separe y especialice funciones para cada sector de la producción que requiere una banda.

Ello se puede deber a que no se cuenta con dinero para contratar servicios de terceros que puedan realizar funciones en esas áreas, o porque no existen empresas o personas que brinden esos servicios (disqueras, por ejemplo), o porque se prefiere mantener una autonomía y control absoluto de todas las funciones para hacerlas como mejor se prefiera.

3. *Producto de calidad mínima*

Como resultado de no contar con personal especializado en funciones específicas para la producción musical, se tiene un producto de calidad mínima: un concierto mal organizado o un disco mal grabado, por ejemplo, como sucede al inicio de las formaciones de las bandas.

Juan Carlos Murrugarra (2001) señalaba como una “estética de lo precario” a aquel arte que resultaba de bajos o mínimos recursos en la movida subterránea. Algo bastante similar resulta en esta fase de autogestión básica, donde las bandas al comenzar a editar o producir sus materiales sin mucha técnica, tienen como resultado un producto de calidad mínima. Otra vez, persiguiendo el fin de darse a conocer a la brevedad, más que lanzar una producción de altos estándares, para lo cual los recursos suficientes muy probablemente no están al alcance en sus primeros trabajos.

Y recuerdo que, por más que el sonido es horrible, se trató de limpiar un poco, lo limpió un poco mi pata Julio Durán. Y él fue el que me ayudó a trackear los temas, a cortarlos, le pidió a un amigo que haga la portada de este nuevo presidente con la banda. Y todo fue quemado en Princo, en computadora, las cajas fueron cartulina que corté, recuerdo que el molde lo saqué de un demo de los Arman, tenía el CD de los Arman, lo abrí, lo usé

como molde, compré cartulina, imprimí las carátulas de la portada y lo pegué. (Mauricio, vocalista de Los Mortero)

Antes los equipos que alquilábamos eran malísimos, no habían ni siquiera amplificadores teníamos que salir por línea, no había micrófono, a veces la batería no estaba completa tenías que parcharla, hacer cosas horribles con la batería o tocar con baldes, yo he visto mil veces esa situación. (Diego, guitarrista de Los Mortero)

En verdad sonaba horrible, pero era nuestra mira, cosa que teníamos grabada. De hecho si lo escuchara ahorita diría que horrible, pero fue lo primero que hicimos, por algo se comienza. Lo que yo más rescato es eso, las ganas con las que lo hicimos, lo hicimos con puras ganas, sin nada de experiencia, tocando horrible, pero ahí estaba, era el primer paso. (Gutty, guitarrista de Diazepunk)

Finalmente, este tipo de autogestión básica en la escena independiente, sin embargo, ha tenido un valor por sí mismo. A pesar de las características iniciales que puedan tener, se valora y crea una identificación en las bandas por la autonomía y libertad creativa que les permite expresarse al gestionarse por ellos mismos y tomar sus propias decisiones sobre su música, que no podrían hacer de la misma manera en un mercado comercial sujeto a presiones de la industria. De ahí que en la escena independiente no solo hay una necesidad sino también una actitud que genera identificación, precisamente por una actitud contra lo que significa comercializar la música por mero lucro.

Si solo se dieran estas características por necesidad, y no por identidad, se hablaría de un artista independiente „temporal“ que luego cuando consiga mejores recursos podrá perseguir la fama y el dinero, pero no como uno se considere „parte de“. En la escena rockera independiente, las bandas se han

autogestionado además porque eso les permite aquella autonomía y libertad para hacer su música.

Tú mismo te públicas, tú mismo pegas tus afiches, porque no hay una disquera que haga eso por ti. Y eso te da una mayor libertad para hacer las cosas como tú quieras. Las quieres azules, las haces azules. (Bruno, guitarrista de Los Mortero)

En esa época todo, absolutamente todo lo hacíamos nosotros...Si hacíamos un concierto nosotros nos encargábamos de grabar miles de casetes que nos conseguíamos de nuestras casas para grabar nuestros demos y para poder venderlos en los conciertos. Y si hacíamos otros conciertos, incluso nos encargábamos de comprar chelas para venderlas y conseguir plata para poder grabar los casetes. Entonces era toda una autogestión bien sufrida, pero bacán. (Gutty, guitarrista de Diazepunk)

Bueno, la gente se organizaba, había colectivos también anarcopunks, y ellos eran como decir, eran comprometidos, colaboraban con equipos, hacían sus reuniones pro-fondos, y juntaban dinero, y hacían los conciertos, y entre ellos hacían también diferentes actividades para grabar sus maquetas (...) Y como no tienen el apoyo de una industria musical y no lo quieren tener tampoco, entonces, ese es el decir: "Hazlo tú mismo". (Bruno, guitarrista de Morbo)

Es decir, hay una consciencia de autogestión para conseguir su independencia. Pero en esta etapa de autogestión básica muchas veces la actitud anti-comercial, se torna ortodoxa como en los años 80, sin posibilidad a un nuevo relacionamiento con alternativas de comercio o comercio alternativo.

Algo distinto ha venido ocurriendo en el transcurso de los años 2000, conforme las bandas se han ido desarrollando y la propia gente de la escena ha ido iniciando otros proyectos. Las lógicas económicas de la escena

independiente han variado, y con ello la autogestión y el relacionamiento con lo comercial también. Veamos cómo en los siguientes apartados.

3.2. Nuevo modelo de autogestión en los 2000: DIY pro

Como mencionamos en el marco teórico, la escena supone una red de actores involucrados e identificados con un tipo de música, que a la vez se relacionan entre sí, de modo que pueden ir creando nuevos significados o discursos conforme pasa el tiempo. Si clásicamente se entendía a la escena independiente como una contra-comercial, como justifica la teoría de la autenticidad, que implicaba una movida de autogestión básica, aquí cabe cuestionar si ello sigue siendo igual.

En este apartado analizaremos cómo ha variado este discurso en la escena, a partir de un nuevo modo de autogestión que va construyendo un propio mercado alternativo. En este apartado, vamos a ver el <<DIY pro>> en base a cambios en las tres características antes identificadas.

Estas ahora se presentan con: un mayor reconocimiento de la auto-sostenibilidad de sus proyectos, una mayor división del trabajo musical, y una mayor preocupación por la calidad de sus productos. A continuación, veamos cada una.

1. *Finalidad de auto-sostenibilidad*

A lo largo de estos años han nacido varios proyectos que han cubierto labores en la producción, difusión y distribución musical de las bandas, formando un mini-circuito económico alternativo en la escena, o una micro-industria. Los gestores de estos diferentes proyectos, que hemos entrevistado, apuntan que esto no significa que ahora haya una finalidad de formar empresas lucrativas. Se afirma que si existe un capital económico, este se reinvierte en los mismos proyectos, precisamente porque es la única manera de que continúen. Hay un reconocimiento entre los propios miembros de la escena que: la reinversión económica hace posible que esta movida musical pueda ser auto-sostenible.

El cambio en el modelo estaría aquí en que, si antes la finalidad negaba el lucro y reconocía que el objetivo era „solo tocar“, hoy en la práctica y aunque no haya gran rentabilidad, hay una recaudación de dinero que se reconoce como necesaria para el sostenimiento de estos proyectos que se han venido generando, y para que a su vez la escena pueda subsistir. La música de la escena sigue siendo libre, pero no es más despreocupadamente gratuita.

Veamos cómo hemos encontrado esto en distintas áreas de los proyectos de producción, difusión y distribución a los que hemos tenido alcance a través de las entrevistas realizadas a sus gestores.

Producción:

En la producción de conciertos/festivales y la edición de discos, se han incrementado los proyectos tanto de organizadores como de sellos discográficos desde inicios de este milenio. En un catálogo de la Municipalidad de Lima se registró alrededor de 30 sellos independientes al 2013. En cuanto a las productoras de conciertos, estas se incrementaron sobretodo en la etapa del boom de los festivales de mediados de los 2000 en conos como Los Olivos. La organización de estos proyectos requiere de gestionar nuevos recursos.

La recaudación económica necesariamente tendría que cubrir como mínimo el costo de lo invertido, a menos que existan donaciones o auspicios que cubran los costos en equipos, o se hayan evitado algunos costos (como el alquiler de local al realizarlo en un espacio público o en local de un amigo).

En cuanto a los conciertos, esta recaudación se lleva a cabo a través de la venta de entradas al evento (pre-venta y puerta), así como también y principalmente mediante la venta de bebidas y alimento que es donde se recauda más dinero. Entonces, es evidente que la organización de conciertos y más aún los festivales, de una u otra forma, reciben ingresos en la realización de estos eventos.

Sin embargo, dados los pagos que se realizan: al contratar a más de 12 bandas en el caso de los festivales, alquiler de local, equipos de sonidos y demás costos a cubrir, no cabe necesariamente un espacio para una gran excedente. Se trata más bien de que lo recaudado cubra costos básicos y que

los actores principales que son las bandas participantes, sean debidamente pagadas, como últimamente se viene haciendo en este tipo de festivales medianos, aunque los conciertos pequeños aún tengan límites. Luego de realizar todos los pagos comprometidos, si existe un dinero este se reinvierte en un próximo evento, de acuerdo con los entrevistados.

Constatando la realidad del contexto, también notamos que es difícil que el mero afán de lucro exista al realizar un concierto o festival independiente, puesto que el mercado del rock independiente es pequeño. El rock no es una música masiva como la cumbia o la salsa en el país.

Javier Chunga, uno de los dos organizadores de los festivales Rock en el Parque, que ha tenido 14 ediciones desde el 2001 hasta el 2013 a su cargo, nos explicó así el hecho de realizar uno de los conciertos más importantes con bandas independientes realizados en Lima. Para él, la producción requiere de un gran financiamiento del que muchas veces no pre disponen los organizadores, y tienen que recurrir a préstamos e incluso asumir riesgos de gastos si es que lo recaudado no cubriera lo esperado. Un festival como los que él organiza si se cubren todos los costos gira alrededor de los 30 mil dólares.

Invertimos en el festival nuestros ahorros, nos conseguimos préstamos. Actualmente una edición promedio del festival debe costar alrededor de 30 mil dólares (...) Es medio complicado siempre el tema del financiamiento. Si bien es cierto para arrancar una edición del festival necesitas solo un porcentaje del costo total tienes que hacerte responsable de la totalidad de los gastos en caso las cosas no salieran como esperas y no se pueden cubrir

todos los gastos. (Javier Chunga, productor del Festival Rock en el Parque).

En tanto, Julio Vásquez, otro de los organizadores del mismo festival, hace énfasis en el trabajo que se realiza solo con la presencia de bandas independientes, a pesar de esta gran inversión y a diferencia de otros eventos que para asegurar sus ganancias evitan arriesgar contratando solo a bandas comerciales: “No necesitamos bandas comerciales para ser masivos, necesitamos bandas que saben pararse ante mucho público” (Julio Vásquez. Entrevista en El Comercio, junio 2013).

De hecho los locales en los que llevan a cabo los festivales tienen una capacidad para 4 mil o 6 mil personas. Se es consciente también que con las bandas independientes no van a atraer tanta gente a diferencia de géneros realmente masivos en el país como la cumbia o la salsa⁶. Pero a pesar de ello se quiere cierta sostenibilidad al hacer eventos „masivos” con bandas independientes en la medida de lo posible.

Si en los conciertos organizados por productores no hay un real afán de lucro como objetivo final, sí se reconoce que se necesita cubrir costos para que estos sean sostenibles.

Por el lado de la producción de discos, los sellos discográficos dejan en claro también sus fines en reinvertir lo ganado para la sostenibilidad de sus proyectos en la escena. Aquí tomaremos como referente a sellos como

⁶ A diferencia del rock peruano, la cumbia y la salsa son géneros que sí han tenido presencia de artistas y grupos nacionales en radios locales dedicadas a esos estilos: Radio Panamericana, Nueva Q, La Caribeña. Según una encuesta de GFK sobre las preferencias musicales de los peruanos: el 22% prefiere la cumbia, el 18% la salsa, a comparación de un 6% que prefiere el rock como género favorito (GFK, 2017).

Mundano Records, Descabellado Records, C3smica y Cuaderno Roto, que trabajan exclusivamente con bandas independientes de la escena rockera local.

Cada sello puede ofrecer distintos servicios a las bandas de acuerdo a los recursos con los que cuenta. Sellos como Uni3n Discos, Mundano y Descabellado, cuentan con un estudio de grabaci3n, pueden ofrecer la grabaci3n del disco, adem3s de la edici3n y la distribuci3n del material. En tanto, otros m3s recientes como C3smica y Cuaderno Roto, que no cuentan con estudio, solo ofrecen la edici3n y distribuci3n del material. Otra forma m3s ha sido la de la co-edici3n del disco, producir con otros sellos que pueden cubrir los servicios que unos no. Un sello lo graba, otro hace el arte y la distribuci3n del material y otro m3s colabora para un mayor tiraje, por ejemplo.

El precio que una banda debe cubrir para sacar un disco a trav3s de un sello supone pagar en suma por un estudio para la grabaci3n, la edici3n, el dise1o y la distribuci3n de su material. Hay entonces costos que se deben cubrir y hay un dinero que la banda le paga al sello. El costo puede variar de acuerdo al tiraje o el formato. En el caso de Cuaderno Roto Producci3n, el costo va entre los 1200 y 1500 soles si es un CD de f3brica, o entre 200 y 300 soles si es en CDR, que durar3 menos tiempo pero muchas bandas que no tienen un capital suficiente y reci3n est3n empezando lo prefieren. En su caso:

El sello empez3 sacando CDR y hubieron algunos t3tulos que ayudaron a que se venda suficiente para dar a sacar solo discos de f3brica, que es un poco tambi3n parte de esa

profesionalización que se ha visto en la escena (Alejandro Lamas, Cuaderno Roto).

Lo recaudado se destina a cubrir gastos y financiar el próximo disco de otra banda y autofinanciar los servicios del sello. Los dueños de los proyectos son conscientes de que no van a conseguir un gran beneficio económico con sus sellos. No hay una empresa de por medio como podría aspirar un sello comercial, pero de todas maneras hay un ingreso porque de lo contrario no podrían auto-sostenerse. Veamos las citas.

Mundano tampoco era una empresa, era y es una organización sin fines de lucro. Desde el día uno hasta el día de hoy, tanto la actividad de discos como el estudio de grabación no ha dejado un sol de ganancia, todo se reinvierte. Hacíamos un disco y con la utilidad la reinvertíamos para sacar el siguiente disco, poníamos un montón de plata y a lo más recuperábamos nuestra inversión, y esa se iba dando vueltas. (Gonzalo Farfán).

Todo el trabajo del sello es autosostenible pero ni uno de nosotros ve un tipo de beneficio, o sea todo el dinero se reinvierte y si un disco no se vende retrasa el otro porque no hay más plata. Ahora cuando tenemos plazo suficiente para sacar otro, sale otro disco y hay más entradas. (Alejandro Lamas).

El sello lo máximo que recuerdo que un día ganamos fue para un jonca de chelas que me he gastado tranquilamente de los discos. Porque nada más. Porque cada disco funciona para financiar otro disco. (Víctor Vilcapuma).

El tema de la venta de los discos no solo nunca ha sido un negocio, sino que implica un gasto pero nosotros hemos decidido seguir con esto porque todavía no nos podemos desprender de la materia en sí que implica el producto del disco. O sea, chamberle un arte, es el mismo proceso que hace 30 años, claro que en otro formato, porque ya el CD no sé si irá a desaparecer porque todo es digital prácticamente. (Ricardo Wiesse).

Dada una mayor preferencia por la música virtual antes que el disco, además, resulta más complicado que los sellos recuperen lo invertido en un corto plazo. Aquí el lucro no es el fin, pero sí se reconoce la importancia de una recaudación económica suficiente para que sus proyectos sigan siendo auto-sostenible.

Difusión

En el caso de los proyectos que contribuyen a la difusión de la escena, existen plataformas o páginas web en internet. El alcance de páginas en internet dedicadas a la difusión de noticias de actualidad sobre la escena como 23punk, Audiofobia o Rock Achora, que llegan a varios miles de personas, que bordean las 30 mil en promedio. Por lo general, estas iniciativas particulares han nacido de gente ligada a la escena como público, como el resto de proyectos que aquí analizamos. No reciben un salario por manejar estas páginas, y salvo excepción de algunos casos pueden recibir algún monto mínimo por publicitar afiches de los festivales de productoras en sus espacios virtuales. Mientras tanto, otros proyectos de difusión audiovisual como Demolición, No Hay Alternativa han recibido canjes o entradas libres para ir a conciertos y grabar. Veamos los testimonios.

El trabajo de Audiofobia fue bien respetado entre esa pequeña movida, que nunca fue masiva, al menos Audiofobia, pero al mes ingresa aunque sea 200 lucas. De hecho que algunas bandas también nos pagaron. (Víctor Vilcapuma. Audiofobia).

No nos da Demolición plata, ni tampoco los auspiciadores que tenemos, solo son conciertos, y canjes por algo. Siempre estamos la manera de subsistir ¿no? Yo con los diseños para las ONG's o

los que yo hago. Muchas con las ediciones de la banda. Y Koki es programador, él tiene un trabajo chévere, pero la fotografía es lo que le gusta más. Y así, cada uno de nosotros, tenemos que ver cómo sacamos adelante la página o „No Hay Alternativa“. (Giancarlo Fernández. No Hay Alternativa).

Posteo cosas mientras avanzo mis chambas o mis cosas cuando estoy en mi casa porque a veces salgo, si estoy todo el día en mi casa, pues posteo todo el día (...) si nos escriben productoras de eventos para auspiciar tocadas, sortear entradas y todo eso. (Gonzalo Díaz. Rock Achorao).

En estos casos, la auto-sostenibilidad económica de sus proyectos todavía es precaria, pero son beneficiados de otras formas: con entradas libres a los conciertos, o algunos pagos por publicidad en sus muros. Con todo, con la llegada de redes sociales gratuitas como Facebook, han nacido cada vez más iniciativas dedicadas a la difusión de la escena, con lo cual se cubre en algo la falta de difusión del rock independiente que no se tiene en radio y televisión. De alguna manera, estos medios alternos contribuyen a que la escena sea auto-sostenibles con sus propios canales de comunicación.

Distribución

En el caso de distribuidoras, como las discotiemendas que venden materiales fonográficos de las bandas, así como también *merchandising* de las mismas y entradas para los conciertos, se trata de proyectos que si bien no buscan un lucro directo, son el trabajo principal de sus dueños quienes además viven de eso. Han conseguido la auto-sostenibilidad para sí mismos, y además contribuyen a la propia auto-sostenibilidad distributiva de la música de la escena.

En la escena independiente la piratería es casi nula. Dado que los discos de las bandas que aquí están en venta no son tan populares como para venderse en galerías de discos piratas como El Hueco o Polvos Azules; aquí solo se venden y compran discos originales. Y como existen pocos lugares donde encontrar discos de bandas independientes, la venta se concentra en las contadas discotiendas especializadas en rock o rock peruano que existen, y son conocidas por el público de la escena.

Además de la tienda GJ Records en el Boulevard de la Cultura Quilca (que vendió discos piratas y originales por largos años), en los 2000 se abrieron nuevas tiendas como El Grito en Galerías Brasil y El Anexxo en Barranco, ambos con exclusivo material original. Los dueños además de vender los discos en sus tiendas, también recurren a los festivales o conciertos para ponerlos en oferta, así como últimamente van a ferias de sellos o de diseño independiente.

En este sentido, se genera un ingreso tal que a diferencia de los casos anteriores, a los propios dueños de estas tiendas sí les tiene que permitir vivir de ello. De acuerdo a los entrevistados, los ingresos no son muy altos, pero son fuentes que les permiten seguir comprando y vendiendo material de las bandas de la escena. De hecho, la producción discográfica de la escena independiente de los 2000, es bastante constante y permite tener este tipo de negocios activos y con novedades permanentes.

El que exista un ingreso económico, no significa que la finalidad de estas tiendas haya sido el lucro, de acuerdo a las versiones de los entrevistados. Los dueños de las tiendas mencionadas, a pesar de tener ya algunos años en los 2000, por ejemplo, siguen vendiendo material de bandas independientes nacionales y le dan espacio incluso a bandas menos conocidas de la escena sin discriminación alguna, criterio que podría generar pérdidas pero ellos se atreven a arriesgar.

Yo pienso que todo esto debe ser una industria y que la palabra industria no debe ser una palabra que de miedo a nadie. Puede ser una industria autofinanciada (...) Dije „tengo una tienda“, entonces empecé a llenarla. Me acuerdo estaba a la mitad de lo que está ahora. No había nada. Pero no fue una pérdida, y poco a poco empezó a ser rentable (Víctor Vilcapuma, El Grito)

También me muevo en ferias, me voy a conciertos a hacer ferias, hay varias maneras de que entre dinero sin que venga la gente a comprar (a la tienda). Entonces sí lo hace un poco rentable, sí me permite sobrevivir. O sea, digamos no solo sobrevivir la tienda sino también mis propios gastos. (Alejandro Lamas, El Anexxo)

El afán de lucro es difícilmente lo principal, más aún cuando como estas tiendas han partido de iniciativas de personas vinculadas como público o ex – músicos de la escena y saben que esta no se presta como para regirse por criterios netamente lucrativos. Sin embargo, sí hay una consciencia de que la auto-sostenibilidad de sus espacios se hace necesaria para sus propios proyectos como para la resistencia de la propia escena.

Al fin, de los casos mencionados en este primer punto, se puede decir que los nuevos proyectos de producción, difusión y distribución continúan con un ánimo en donde el lucro no es el fin, pero ciertamente reconocen la

importancia de obtener recursos para poder reinvertirlos en la auto-sostenibilidad de sus proyectos. Algunos lo van logrando más que otros, pero la tendencia existe.

El fin de estos proyectos sigue siendo el de dar a conocer la música de la escena, muchas veces arriesgando costos (como en los festivales), sin ser retribuidos como se debe (como en los medios de prensa), o en el mejor de los casos generando ganancias que les permiten subsistir en buena hora (como con los sellos o en las tiendas de discos). Sin embargo, no niegan ni están en contra de la acumulación del capital, sino que más bien lo reconocen como importante pero para reinvertirlo en el auto-sostenimiento de sus proyectos que finalmente aportan a una pequeña industria en la escena.

Tocar en un festival y que le paguen a una banda, sacar un disco con un sello en un estudio de grabación, o vender un disco, no son símbolos de la comercialización de la escena independiente. Son signos más bien de una movida que se está preocupando más por crear proyectos alternativos en las diferencias cadenas de producción económica que puedan subsistir por sí mismos, donde el dinero no es el fin sino el medio para auto-sostener su propia movida musical.

2. Personal más especializado

Otra característica en este nuevo modo de autogestión del DIY pro, es que hay un mayor involucramiento de personas especializadas en las funciones de la producción, difusión o distribución de la escena. Esto no significa

necesariamente que se ha venido contratando a técnicos ajenos a la escena para trabajar, por ejemplo, en la organización de conciertos o en la producción de discos. Ocurre más bien que personas antes involucradas en la escena como parte del público o de bandas, ahora han reunido conocimientos especializados propios de sus carreras o trabajos y los ponen a disposición de las necesidades de la escena.

Por un lado, este conocimiento técnico no se ha adquirido en una escuela de formación o institución musical, necesariamente. Recordemos que las carreras de ingeniería musical, musical *management*, periodismo musical, o profesiones relacionadas a la música prácticamente no existen en las instituciones universitarias ni técnicas del país, e incluso las especialidades de música como carreras recién han sido incluidas a inicios de los años 2010 en universidades particulares como la UPC o la Escuela de Música en la PUCP.

En tanto ello, hemos encontrado que la formación con tendencia a la especialización en las diferentes áreas de la escena, se ha dado en general por acumulación de experiencia práctica. Si antes se suponía una gran falta de personal técnico o especializado, porque todo lo hacían los propios músicos, ahora hay más personas encargadas de otras funciones. Hay una tendencia, aunque aún incipiente, a una mayor división social del trabajo. A continuación, veremos cómo se ha desarrollado esta segunda característica.

Producción

En el caso de la producción de conciertos o festivales, por lo general, esta se ha venido realizando especialmente por ex – músicos de bandas. Recordemos que los propios músicos comienzan a hacer sus conciertos, al inicio de sus grupos, en el modelo de autogestión básica.

Es así que en la escena de los 2000, personas como Javier Chunga, uno de los organizadores de los festivales Rock en el Parque, viene de la escena subte de los 80 y ha tocado en bandas como PDI, Mamani y Decisión Final. En tanto, salas de ensayo que brindan el servicio de equipos y sonidistas en los conciertos como El Imperio, por ejemplo, es de músicos como Ricardo Méndez y Mauricio Llona, de bandas como Difonía y 6 Voltios, respectivamente. O, por dar otro ejemplo, los sellos son administrados en gran parte por integrantes de las bandas de la escena.

La ventaja aquí radica en que al contar con productores de conciertos o discos que vienen de ser músicos involucrados en la escena, ya estos saben cómo se maneja esta porque han pasado también por el proceso de autogestión más básico, que explicamos en el apartado anterior. Las productoras organizan ahora conciertos y festivales para decenas de bandas distintas en un mismo evento. A lo largo de los 2000 se han incrementado notablemente las productoras de conciertos y festivales conforme estos tipos de eventos han aparecido.

Por otro lado, en cuanto a los sellos esta especialización ha venido de forma similar con personas que fueron músicos de bandas y ahora producen discos para varias otras bandas. Al 2013, en un catálogo elaborado por la Gerencia de Cultura de Municipalidad de Lima, se registraron al menos 27 sellos discográficos independientes solo en la ciudad (Contra Mercado Independiente: Catálogo de Sellos Musicales Independientes, 2013). La mayoría de ellos, por no confirmar que todos, han sido fundados por músicos o público de bandas con muchos años en la escena. A continuación la lista:

Catálogo de Sellos Musicales, Contra Mercado Independiente – Municipalidad de Lima 2013

	1. Automatic Enterteinment	10. Dorog Records	19. Pintoja Records
	2. A tutiplén	11. Fast Kids Crew	20. Plastilina Records
	3. Baratija Records	12. GJ Records	21. Postunder
	4. Buh Records	13. Impulso Ruin	22. Repsychled
	5. Contraorden Discos	14. La Flor Records	23. Sonidos Latentes
	6. Cósmica!	15. Mamacha	24. Tóxico Records
	7. Cuaderno Roto Producciones	16. Mandarina	25. Urbanoide Records
	8. Discos Eternos	17. Mixtura	26. Waiting Records
	9. Doom Records	18. Off-on Entertainment	27. Xaria Music

Fuente: www.limacultura.pe

La mayoría de estos sellos, en muchos casos han sido fundados por músicos de bandas de la escena. Por ejemplo, Mundano Records es sello de Gonzalo Farfán de Inyectores; Descabellado Records es sello de Nicolás Duarte de Cuchillazo, Santiago Pillado de El Hombre Misterioso y Ricardo Wiese de La Mente. Y, sellos como Cósmica o Cuaderno Roto son sellos de

Víctor Vilcapuma dueño de la discoteca El Grito y Alejandro Lamas dueño de la discoteca El Anexxo, gente de todas maneras vinculada a la escena.

Recordemos otra vez que la autogestión al inicio de las bandas ha hecho que muchas de ellas produzcan sus primeros discos por ellas mismas. El conocer las necesidades y procedimientos para la edición de sus discos, ha sido aprovechado para bien por los sellos que son administrados por músicos o ex – músicos.

En este sentido, si existen personas cada vez más especializadas en la producción de eventos y discos, esto viene siendo posible gracias al involucramiento de las propias personas de la escena que han hecho provecho de su experiencia acumulada para el funcionamiento de sus proyectos.

Difusión

El caso de la difusión es algo distinto al anterior. Aquí sí se ha podido contar con gente de la escena con formación académica, principalmente proveniente de carreras de comunicaciones. Si bien no hay una especialidad de periodismo musical o cultural desarrollado en el país, en la escena de los 2000, gente que estudia o ha estudiado carreras como diseño, publicidad, grabación, o comunicaciones, ha puesto sus conocimientos en proyectos de difusión web para la escena.

En el caso de Audiofobia, como proyecto web de prensa alternativa musical de la escena, las personas involucradas en la administración y edición

de contenidos de la página venían de estudiar periodismo o diseño. En el caso de No Hay Alternativa, como proyecto audiovisual de video-entrevistas, hay una persona que ha estudiado diseño y edición de videos, la misma que además hace los diseños para afiches de conciertos.

¿Y el resto de la gente de Audiofobia también era gente de Comunicaciones?- Claro. Estudiaban periodismo. El único viejo era Luis Estivuron. Era diseñador profesional (Víctor Vilcapuma. Audiofobia).

Diseño gráfico estudié en Cesca un año, luego estudie un curso de 6 meses de diseño de página web, luego estudie un curso de edición de videos con manejo de cámara, pero era algo muy simple no más, era más que todo aprender a usar el programa editor de videos. También, me olvidé mencionar que también hacía cámaras. Lo he aprendido más in-situ, o sea, agarrando la cámara y teniendo la necesidad de ir a grabar al grupo. (Giancarlo Fernández. No Hay Alternativa. Diseñador).

En otros casos, la destreza en el manejo de páginas de difusión se ha aprendido por experiencia. Uno de esos el caso de 23punk, una de las páginas cardinales que desde inicios de los 2000 ha sido clave para enterarse de lo que sucede en la escena, en cuanto a conciertos, discos, etc. Si bien la página se ha adaptado a cambios como pasar de ser un blog, a una página, y luego una red social, a la actualidad conserva uno de los fanpages con más seguidores, con 28 mil 698 en Facebook. En una entrevista, que respondió el fundador de la página cuando era más joven, se afirmó el aprendizaje por puesta en práctica.

-¿Cómo arrancó todo? - Empecé a los 15 debió haber sido (...) Fácil en el 2004, creo. Yo ni manyaba el punk peruano. Me compré un disco, y me afané y ya. El de Inyectores, "Bombardero". -¿Y tú has estudiado diseño? - No, nada. -

*¿Floro no más? ¿Photoshop? - Así hueve****, así y aprendes pues.*

(Entrevista a Ricardo Ibañez, 23punk. Fuente: La Habitación de Henry Spencer).

Sea por experiencia acumulada o por formación técnica o universitaria, en los medios alternos de la escena se cuenta cada vez con más personas especializadas en las comunicaciones.

Distribución

En el caso de los puntos de distribución, no hay una especialización técnica pero sí un conocimiento especializado sobre el tipo de material que se vende y un cuidado de la gestión de sus proyectos. De alguna forma, debido a la cercanía de los fundadores de estos proyectos con la escena, como público, han acumulado un mayor conocimiento sobre las bandas, los discos, los conciertos y demás, que ahora ayuda a una gestión más eficiente en sus discotiendas y contribuye a una mejor experiencia para sus clientes.

Las dos principales tiendas que se han abierto en los años 2000, El Grito y El Anexxo, a cuyos fundadores hemos entrevistado, son propiedad de personas que antes han sido público y además tienen un proyecto de sello discográfico cada una. Es decir, complementan su trabajo con otros proyectos en la escena. Además, vale decir que El Grito ha abierto otras tiendas en el Centro de Lima, Villa El Salvador y Huancayo.

En cuanto a sus estrategias de venta. Además de trabajar en sus locales, los dueños también hacen ferias de discos en los conciertos o se unen a las

ferias de diseño independiente en donde también participan personas ligadas a la escena. Tienen una constante presencia en redes sociales para comunicar las novedades de discos y merch de la escena. Para captar más gente, adicionalmente organizan pequeños conciertos acústicos gratuitos en sus tiendas, y aprovechan fechas como el Record Store Day para hacer promociones especiales. Además tienen estrategias de distribución como repartición *delivery* a casas o a provincias. Todo ello hace que detrás de las tiendas de discos se exprese también una mayor desarrollo de su gestión gracias al conocimiento que tienen sobre la escena que se complementa con el empleo de herramientas y la creación de estrategias de ventas.

La especialización en los nuevos proyectos culturales de la escena, están presentes gracias a la acumulación de experiencia de sus actores que antes han participado como músicos o públicos en la escena; y en menor medida debido a la formación técnica o universitaria, que si bien es necesaria, a veces no está muy desarrollada en su ámbito cultural en el país.

3. Producto de mejor calidad

Como consecuencia de un personal que ha adquirido mayor especialización en la producción, difusión y distribución musical de la escena, es que se puede decir que existe una tendencia a generar un mejor producto o servicio en sus rubros respectivos. Al inicio las bandas hacían sus discos u organizaban sus conciertos del modo que podían, con límites de conocimientos sobre cómo llevarlos a acabo, y el resultado no era el mejor, como se podía

esperar. De algún modo, la <<estética de lo precario>> que señalaba Juan Carlos Murrugarra en su tesis sobre la escena subte, aquí aprende a evolucionar. Ahora se da un mejor logro en el sonido de las bandas, mejores condiciones en la producción de conciertos, mejores servicios en la producción y distribución de discos. Veamos los casos de esta última característica en el nuevo modelo de autogestión de la escena.

Producción

Por el lado de las bandas, estas se dedican más a ensayar y tocar, que a realizar funciones que antes hacían y no les correspondían, dado que ahora las cubren otras personas, en consecuencia, pueden concentrarse en mejores resultados en su sonido. Por otro lado, se reconoce también una mejor organización de los conciertos, que cuentan con mejores equipos, mejores condiciones para tocar, mientras que lo pendiente sigue siendo encontrar locales adecuados para conciertos. Por lo general, estos no tienen la mejor acústica ni la infraestructura adecuada para este tipo de eventos.

La misma gente de las bandas se preocupa por sonar mejor. Antes una banda que sonaba hasta el culo, realmente sonaba hasta así, no era ni siquiera cuadrada. Ahora las bandas más malas al menos suenan cuadrado pero ha mejorado un poco el nivel. Después, las mismas bandas tienen mejores guitarras, mejores equipos, pueden sonar un poco mejor. Las bandas que son más de trayectoria se la han tomado más en serio y se han preocupado más en sonar bien y entonces la gente ya se ha acostumbrado a cierto sonido mínimo para que suene decente. Y al mismo tiempo hay más conciertos, hay más bandas y hay más conciertos, y entonces hay más oferta. (Alejandro Lamas, Cuaderno Roto Producciones)

El festival Rock en el Parque, del que hemos venido hablando, por ejemplo, es reconocido por las propias bandas de la escena como uno de los modelos a seguir en cuanto a organización de eventos dada su gran calidad de producción. Rock en el Parque es parte de la Asociación para el Desarrollo de la Música Iberoamericana (ADIMI) con beneficios de intercambio de bandas extranjeras independientes a sus festivales.

Con una mayor inversión en la organización de los festivales, el incremento del costo se deja percibir en el precio de las entradas. Si al inicio se pagaba 15 soles para ingresar a un concierto, ahora el precio puede variar entre los 25 o 35 soles. Con todo, los festivales que se han venido celebrando en adelante han tratado de seguir este modelo, en algunos casos con más éxito que otros.

Yo pensaba que el Rock en el parque iba a ser como el Rock al parque de Colombia, que vayan un montón de personas. El Rock en el parque era el modelo de hacer las cosas, en el sentido de la cosa técnica. (Víctor, El Grito)

Rock en el Parque forma parte de ADIMI hace varios años. Entre los beneficios más inmediatos que tenemos es que podemos intercambiar bandas entre los festivales, así estas pueden tener más apertura en otros mercados. Al compartir experiencias, contactos y bandas con otros festivales de la región, Difonía pudo presentarse en el Festival Altavoz de Medellín, a REEP han venido Tres de Corazón y Calibre 38 de Colombia gracias a estos intercambios. (Javier Chunga, Productor de Rock en el Parque)

Difusión

En cuanto a las páginas web que contribuyen a la difusión de las bandas de la escena, cabe mencionar que dado el personal más especializado que

viene de carreras de comunicaciones, como mencionamos en el punto anterior, estas son manejadas con mejores diseños y publicaciones más atractivas para la interacción de sus seguidores.

De hecho páginas dedicadas a la escena como 23punk, Audiofobia, y otros proyectos del que hemos venido hablando cuentan con gran recepción e interacción por parte del público. Eso de algún modo supone cierto reconocimiento sobre ellas. Las calificaciones de Facebook sobre las páginas por ejemplo tienen un rango alto, entre cuatro y cinco estrellas.

Que este tipo de medios de comunicación funcionen cada vez de forma más profesionalizada, de todas formas es importante porque de ello depende, en buena cuenta, que todo el trabajo de las bandas sea dado a conocer a la mayor escala posible a través del internet, el único medio en el que han podido resistir sostenidamente y a pesar de los cambios de plataforma.

Distribución

En cuanto a las tiendas, por lo general, se puede decir que hay un reconocimiento del buen servicio brindan las tiendas a través de sus calificaciones en las redes sociales. De hecho hay que recordar que las personas que las atienden son personas vinculadas a la movida, con conocimiento sobre las bandas, sus propuestas musicales y sus producciones, de modo que las experiencias se hacen más gratas cuando estas personas pueden brindar información sobre los productos a los visitantes. El servicio, entonces, se puede hacer uno más óptimo.

Otros medios de distribución de discos o música, como Spotify, también hacen que la música sea escuchada bajo mejores condiciones de sonido y de forma gratuita. De hecho el internet es un factor a destacar en la distribución de la música utilizada tanto por los músicos como por los proyectos que hemos venido mencionando. De cualquier modo, son medios que también aportan a una mayor profesionalización de la distribución musical.

Finalmente, podemos concluir que en los años 2000 se muestra un nuevo modo de autogestión que tiende a la profesionalización. Los nuevos proyectos culturales de producción, difusión y distribución, asumen funciones que antes hacían las bandas por y para ellas mismas, y ahora las realizan nuevos gestores para muchas otras bandas y para la escena en general. En cuanto a las características de este nuevo modelo de autogestión: se reconoce la importancia de generar auto-sostenibilidad para la resistencia de los proyectos, se tiene gente cada vez más especializada, y por ende se ofrecen productos o servicios de mejor calidad. Se da un modo de autogestión cada vez más profesionalizada, aunque en algunos tipos de proyectos más que en otros, ya hay una tendencia que existe y continúa hasta la actualidad.

3.3. Nuevas relaciones con lo comercial, ¿con qué condiciones?

Otro aspecto cambiante en la escena, es que el discurso independiente en los 2000 no tiene que ser incompatible con establecer relaciones comerciales, bajo determinadas condiciones. En la teoría de la autenticidad,

existía una sinonimia entre hacer rock independiente y ser contra-comercial, como habíamos visto. Ello ya no tiene sentido en la escena de este milenio, y entonces el discurso independiente se redefine como aquí veremos.

En principio, hay una apertura por parte de las bandas en trabajar con marcas o contar con sus auspicios, lo que en el clásico discurso independiente era negado desde un inicio. De las tres bandas que hemos considerado para este estudio (Diazepunk, Los Mortero y Morbo), dos de ellas han tenido experiencias con marcas reconocidas, así como varias más de la escena que iremos citando. Hay una disposición a formar relaciones con marcas comerciales, pero como veremos, con ciertos términos para hacer respetar sus principios.

Veamos cómo se han dado algunas de las relaciones más conocidas. En la escena de los 2000, músicos de bandas como Diazepunk, Inyectores, Turbopótamos han sido figuras de catálogo en el lanzamiento de una línea de ropa como Radio Jean de Saga Falabella. Bandas como Estado de Sitio han sido incluidas en spots y en la web de la marca de gaseosa Kola Real. Muchas bandas como 6 Voltios, La Mente, Inyectores, Laguna Pai, han sido invitadas para los cierres de los concursos escolares Rock In Bembo. Los Mortero y otras bandas más han participado y ganado un concurso de Converse All Star para la grabación de un EP. Muchas bandas más han tocado en las varias ediciones de la Feria de Sellos Independientes organizados en el Centro Fundación de Telefónica.

El hecho de que sean auspiciadas, invitadas o promovidas por marcas conocidas en el mercado masivo, exige que haya una mayor preparación musical, y que las bandas se vayan profesionalizando más con sus propuestas. Las relaciones han sido provechosas por la calidad de la producción, organización y alcance masivo de estas marcas, sobre todo cuando tienen ediciones constantes año tras año, como la Feria de Sellos en Telefónica o los Rock in Bambos. Hay, entonces, en principio una disposición por trabajar con marcas o empresas comerciales. Veamos algunas citas de las entrevistas

Nosotros cuando recién comenzamos, nos llamaban, no sé, Cibertec y nos decía, oye, quiero poner “Los Enfermos” en la propaganda, hay un montón de plata. Y nosotros no, eso no va para nosotros. Pero ahora sí escuchamos las opciones. Sí tocamos en Coca Cola si hay que tocar; tocamos en Telefónica que es tal vez el gran feudo del Perú a nivel explotación, claro pero vas y tocas pues, porque tú estás haciendo tu trabajo de músico. (Ricardo, vocalista de La Mente).

Por ejemplo hace poco nos auspició Converse. Yo creo que dentro de todo la pensamos pero es una oportunidad de grabar en un lugar y tener un material, más que decirnos ustedes tienen que usar estas zapatillas todos los días. Solo nos las regalaron y en ningún momento nos han dicho tienen que salir y tocar así. Y por ese lado está bien, ¿no?, no hay una obligación de por medio. (Diego, guitarrista de Los Mortero).

Sin embargo, encontramos que no todas las relaciones han sido del todo exitosas. Algunas experiencias recogidas han manifestado descontentos o incomodidades por un trato no tan claro de parte de ciertas empresas, que no les han pagado por trabajos realizados porque estas no lo veían como tal. Veamos algunos ejemplos sobre Radio Jean de Saga Falabella, marca a partir de la cual se creó una plataforma web para músicos y público interesado en el rock que iba acorde al estilo que proyectaba la ropa.

No tenía nada de malo estar en Radio Jean, que era una plataforma, digamos. Entonces, qué pasaba, cada trimestre entraba un grupo nuevo de bandas, te armaban tu página, tu colgabas tu música, tus videos, tu canción, había interacción con tu público, todo, a parte había un blog de ropa. Y de cada grupo de bandas que entraba, una salía en carátula del catálogo y los demás salían dentro del catálogo como parte del catálogo de ropa. Siempre fue así en los tres o cuatros primeros, la idea era que las bandas salieran con la ropa (...) Ok, en esa versión del catálogo 3 o 4, decidieron que Inyectores sea la carátula, y te dicen ok, vas a aparecer en la carátula y en la web, no te dicen: vas a aparecen en los banners de 20 metros en los paraderos. Si yo hubiera sabido eso... O sea, primero que a mí no me parece nada malo eso como banda, personalmente hubiera dicho -porque yo trabajo en publicidad- oye, estás usando mi imagen para explotarla por todo Lima, págame (...) Eso no te lo dicen. Cuando lo habían lanzado yo ni siquiera había firmado un contrato, así son pues vivos, y un día aparecí por todo Lima. (Gonzalo, vocalista de Inyectores y fundador de Mundano Records)

Nos pasó con Saga Falabella cuando hicieron lo de Radio Jean. Que nos fue de la putamadre, de hecho Diazepunk y 6 Voltios eran las bandas que le paraban la página de Radio Jean, los que tenían más visitas, más todo, más que Bareto (...) Y aun así cuando nos dijeron para renovar el contrato al año, les dijimos que bacán, pero que mantener esa web involucraba tiempo y además que usaban el nombre de la banda queríamos que se nos pague (...) Nos decían „oye, pero tienen que moverlo“. Y les decíamos „ya pero si quieren que lo movamos tienen que pagarnos“, „pero que nosotros les estamos dando la oportunidad“. Y ahí nos llegó pues. O sea, tú no nos das ni un pantalón y quieres que trabaje para Saga Falabella, si quieres darnos la oportunidad, págame un espacio en radio, hazme un concierto, ¿salir en tu web de mierda?... yo te estoy haciendo el público, ¿no? Y bueno, entonces, nos fuimos de eso. La agencia nos trató mal. Nos trató mal, decimos nosotros, al decirnos que era una „oportunidad“. A mí me ofende y me imagino que los músicos deberían ofenderse cada vez que alguien les dice que le están dando una oportunidad. Nadie te está dando una oportunidad, tú estás trabajando, porque hay que dejar de decir: „el artista, yo soy el artista“. No, tú eres un trabajador del arte y la cultura. Si empiezas a definirte así, en adelante, te vas a dar cuenta que, así como el productor trabaja, tú también trabajas; el que compone trabaja; el que hace música trabaja. Y si tú no empiezas por aceptar eso, te vas a terminar regalando (Charly, vocalista de Diazepunk).

Como nos dejan ver estas citas, las bandas muestran gran apertura para participar en proyectos de marcas privadas, pero lo cierto es también que no han tenido experiencias del todo gratas. Si bien las bandas tienen un público ganado dentro de la escena, afuera en el circuito comercial no son conocidas -y como menciona Charly de Diazepunk- y muchas veces por ello el argumento de las marcas viene siendo que el pago que les ofrecen es: „apoyar“ a las bandas con su marca para que estas se hagan más conocidas. Luego entonces, no siempre se fija una retribución económica justa o simplemente no existe, dado el argumento de que: el aparecer junto a una marca comercial es suficiente pago.

Por otro lado, estas relaciones con empresas comerciales son posibles para los músicos siempre y cuando se respeten sus principios de: libertad creativa y libre expresión, acostumbradas a formar parte de la identidad del rock independiente. De lo contrario, si no se garantizara su cumplimiento, o se tiene una mala experiencia por la censura de ciertos contenidos que puedan resultar polémicos, se prefiere evaluar o desistir de la propuesta.

No nos han invitado a programas, o ha habido auspiciadores que no se han interesado por nosotros, por el hecho de que tenemos un rollo político o una apreciación, o que vayamos a hablar sobre ciertos temas en el lanzamiento de una marca. O sea, a una marca no le va a gustar de repente que en su concierto de lanzamiento digas „Conga no va“, porque esta marca está metida con la Sociedad Nacional de Industrias o la Confiep, entonces vas a chocar, o por decirte ¿no? No les gusta que mezcles esos temas. Y nosotros optamos porque la música que nosotros hacemos es la música que nosotros queremos hacer y decimos lo que queremos decir. (Charly, vocalista de Diazepunk)

Sí hemos tenido la propuesta de alguien que ha querido manejar la banda. Y no lo hemos aceptado. Porque Los Mortero tenemos una estética que es la que ha creado Jim Marcelo en la cual nos hemos sentidos identificados y hemos creado todo un concepto. Y una vez se nos acercó una persona que quería hacer eso pero trabajaba con diseñadores gráficos y esa persona se iba a encargar de los flyers, y no queríamos perder nuestra estética. Y ahora estamos trabajando con una manager que es la que se está encargando de poner las fechas, de poner orden, pero más que nada porque le hemos puesto las cosas claras, ¿no?, de estas cosas nos seguimos encargando nosotros, y respeta eso y ya. (Mauricio, vocalista de Los Mortero)

Como un punto adicional, sobre la relación entre el rock peruano y las radios masivas en cuya programación prácticamente no aparecen (más allá de las 10 bandas de siempre) queremos añadir lo siguiente. De hecho, el que existan canales alternativos a través del internet como las redes sociales ha hecho que las bandas vayan perdiendo el interés por seguir en la discusión ya clásica de que el rock peruano suene en las radios, que si bien es un medio masivo está prácticamente cerrado para este género nacional y aún más para las propuestas independientes que son más arriesgadas que el pop comercial hasta ahora difundido. No por eso, sin embargo, las bandas tienen de por sí una actitud „anti-radio“. Al contrario, si pudieran sonar en radio esta sería una gran vitrina, en teoría, para que más personas conozcan su música (así estas no sean productos hechos para las masas). Pero en la realidad hay ciertas restricciones para trabajar con ellas, como apunta Gonzalo Farfán:

Las radios locales nunca nos interesaron en verdad porque sabía que había que pagar para que te pasen, y hasta ahora, muchas radios siguen así. Los programadores trabajan así, o sea, hay gente que te dice dame cinco mil dólares y hago que tu canción suene en la radio durante un mes, y hay mucha estafa, es una cuestión bien corrupta de estar en el ranking (...) Nosotros siempre mandábamos los discos a algunas radios y nunca nos

hicieron caso (...) Hubiera sido y sería mostro que nos roten (Gonzalo, vocalista en Inyectores y fundador de Mundano Records).

La actitud abierta a sonar en radio también es similar al aparecer en otros medios masivos de señal abierta como programas de TV. Por ejemplo, anteriormente MTV fue un canal importante para la difusión del rock alternativo de fines de los 90 hasta inicios de los 2000⁷. Inyectores, por ejemplo, fue una de las bandas peruanas cuyos video-clips de canciones como Orbital, Bombardero y la Última parada, llegaron a transmitirse en MTV. Gonzalo, nos cuenta un poco cómo, haciendo la comparación con pasar su música por radio:

¿Algún reparo entonces por salir en MTV? No para nada. MTV nos interesaba porque tenía una exposición regional, especialmente a finales de los 90. Nosotros íbamos a tocar a Chile, Argentina, y nos interesaba que los videos estuvieran ahí para que nos viera gente de allá. (Gonzalo, vocalista en Inyectores y fundador de Mundano Records).

Lo que hemos querido exponer en este apartado es que, como hemos visto a lo largo de nuestras entrevistas, no hay una actitud anti-comercial en las bandas independientes de los 2000, como anteriormente se habría podido definir por el lado de la autenticidad. Al contrario, ha habido una actitud abierta a ser auspiciados por marcas, tocar en conciertos organizados por empresas, sonar en radios o en programas de TV, de darse el caso, etc. El que las experiencias no hayan sido todas buenas, es una cuestión aparte. Y de ellas,

⁷ La referencia a MTV es fundamental en estos años, a diferencia de la programación ajena que tiene ahora. Sus inicios también fueron rockeros: “MTV (Music Television) fue fundada el 1 de agosto de 1981. <<Ladies and gentlemen, rock and roll>>, fueron las primeras palabras que se oyeron en la cadena, leídas por su presidente de aquella época (...) En sus comienzos, MTV fue una apuesta arriesgada. Era una cadena musical que emitía las veinticuatro horas y que impuso enseguida un género, el videoclip, y obligó a la industria del disco a pasarse, a regañadientes, al video” (Mártel 2011:145)

los músicos han aprendido a hacer valer su trabajo, y defender la libertad de sus contenidos.

Finalmente, no se perdería la independencia al iniciar relaciones con empresas comerciales. Aquí encontramos que esta relación comercial se puede dar siempre y cuando se garanticen, en conclusión, dos requisitos: uno, que su trabajo sea debidamente remunerado como corresponde y sin abusos; y dos, que se respete la libertad creativa de los artistas, sin censuras de por medio por sus contenidos. Como anunciaba nuestro título, en la escena independiente se sigue haciendo contenido libre, pero no gratis.

En conclusión, sobre este capítulo, hemos comprobado que si analizamos las lógicas económicas de la escena de los años 2000, podemos ver un cambio en el discurso independiente al que clásicamente ha sido asociado en la teoría de la autenticidad que lo veía como contra-comercial per sé. En el nuevo milenio podemos ver que la autogestión, como modo de organización básica de las bandas, ha cambiado para tender hacia una profesionalización en sus diferentes proyectos culturales, y que por otro lado las bandas pueden establecer relaciones con las marcas comerciales, siempre y cuando confíen en un trato justo y de respeto a la identidad de sus propuestas musicales. Al fin y al cabo, el discurso neo-independiente no es más uno netamente contra-comercial, sino más bien uno que reconoce la creación de un propio mercado autosostenible alternativo cada vez más profesionalizado y cuyos actores no están enemistados con el mercado externo si se respetan sus principios más básicos.

CAPÍTULO 4:

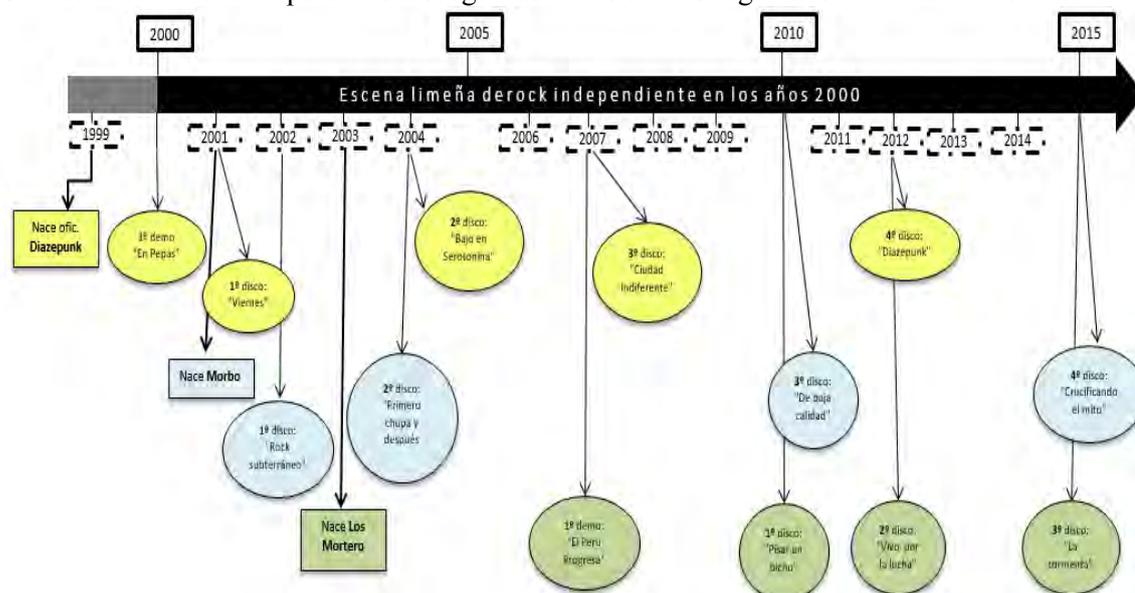
DES-POLITIZACIÓN EN LAS LETRAS

PERO EL ROCK AÚN CRITICA

En este capítulo analizaremos cómo se sostiene el sentido crítico de las canciones en la escena, cuando clásicamente la teoría de la autenticidad la entiende como politizada, y aquí veremos que ya no es más exactamente así.

Para analizar ello, escogimos los repertorios de las canciones de tres bandas representativas de la escena de los 2000, para analizar sus contenidos y cómo los músicos y seguidores se relacionan con ellas. A continuación, una línea del tiempo de las bandas y la discografía que analizaremos en este estudio, y una lista de las personas entrevistadas.

Gráfico 2: Línea de tiempo de las discografías de las bandas según año de lanzamiento



Leyenda. Amarillo: Diazepunk. Celeste: Morbo. Verde: Los Mortero. Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2: Lista B: Músicos entrevistados de las bandas seleccionadas para este estudio

Nº	Nombre	Banda	Cargo	Otra bandas o proyectos	Distrito actual
1	Carlos García	Diazepunk	Vocalista	Antiestática	Barranco
2	Javier Landa		Bajista	TiempoFuera	Baltimore (USA)
3	Gustavo Makino		Guitarrista	Pulsares	San Borja
4	Bruno Peña	Los Mortero	Guitarrista	Chimpancé	Barranco
5	Mauricio Vicente		Vocalista	-	San Miguel
6	Diego Vicente		Guitarrista	La Nueva Invasión, Suicidas	San Miguel
7	Bruno Guerra	Morbo	Guitarrista	Piropo Producciones	San Miguel
8	Jesús Talavera		Vocalista	-	Miraflores

*Más detalles sobre las fechas de las entrevistas en el Anexo 1

Tabla 3: Lista C: Seguidores de las bandas seleccionadas entrevistados para este estudio

N°	Público	Banda	Distrito
1	Luis Enrique Pérez Pinto (Komuna)	Diaze punk	Lince
2	Diego Textox (Komuna)	Diaze punk	Lince
3	Jonathan Espinal Aguilar (Komuna)	Diaze punk	San Juan de Lurigancho
4	Renato Moreno (Komuna)	Diaze punk	La Victoria
5	Carmen Dionisio	Diaze punk	Chorrillos
6	Daniel Ezeta	Diaze punk	San Miguel
7	Gustavo Salcedo	Los Mortero	Los Olivos
8	David Peña	Los Mortero	Independencia
9	Alex Sosa	Los Mortero	Lima
10	Patricia González	Los Mortero	Comas
11	Alejandra Dávila	Los Mortero	Barranco
12	Pool Trasher	Morbo	(No registrado)
13	Miguel Ángel Huamán	Morbo	San Martín de Porres
14	Fernando Morales	Morbo	Villa El Salvador
15	Jesús Acevedo	Morbo	Jesús María

*Más detalles sobre las fechas de las entrevistas en el Anexo 1

Nuestra hipótesis principal para este capítulo es que: *Las temáticas de las canciones de la escena de los años 2000, muestran ahora un nuevo sentido crítico en medio de repertorios diversificados y despolitizados, que suponen nuevas relaciones de identificación entre los músicos, los seguidores y sus temas, con lo cual un neo discurso independiente implica aún un espíritu crítico pero no necesariamente posiciones políticas ortodoxas.*

Para desarrollar ello, en este capítulo, veremos: primero, el antecedente de la política en el rock; segundo, el nuevo sentido crítico en la escena de los 2000; y finalmente, veremos las formas de relacionarse que tienen los músicos y seguidores de las bandas con sus canciones.

4.1. Antecedente: la política en el rock peruano

El carácter de crítica social y política en las canciones de rock independiente, ha sido una constante a través de su historia y una característica que define a su escena. Esta tiene su raíz en los contextos de crisis y problemáticas en las sociedades donde han vivido generaciones de jóvenes, que buscaban expresar sus sentimientos o posiciones políticas a través el arte.

Conforme, los países superan estas crisis, sucede que las temáticas de las canciones pueden variar y no necesariamente continúan con un discurso político en la totalidad de sus canciones.

Por ahora, veremos cómo se ha dado el carácter político clásicamente en el rock independiente nacional, para luego notar cómo se marca una diferencia en los 2000.

Música anti-sistema

Como mencionamos en un capítulo primero, el rock independiente inició en el Perú con la movida de rock subterráneo, en la que se marcaba una contraposición hacia la música comercial, pero también hacia su contenido. Si esta se hacía de contenidos románticos, bailables, entretenidos; el rock subterráneo hacía canciones sobre la realidad social, política, de calle, de reflexión.

Los temas políticos fueron los que primaron entre las canciones de las bandas subterráneas de los 80. Además, cabe notar, debido al contexto de

violencia terrorista y represión de parte del Estado. Las canciones hablaban de terrorismo, de violencia, de crítica al sistema, de anarquía. Esos fueron los temas que definieron los inicios de la movida independiente.

Con el nacimiento de nuevas bandas, y la necesidad de definir qué y quién era subte y qué o quién no, un sector de la movida comenzó a radicalizar más aún el sentido crítico de las bandas. Tenían que hablar de política porque de lo contrario, no eran subterráneas, entiéndase también: dejarían de ser independientes por contenidos más comerciales, al incluir temas poéticos o de amor.

Como mencionamos, su discurso de autenticidad delimitaba hacer música social o política, porque el resto de contenidos los haría parte del sistema comercial, y si los incluía pues se convertían en „vendidos“. Se podría postular aquí una necesidad ortodoxa de incluir estos temas para llamarse ellos mismos subterráneos o independientes, de lo contrario, no eran considerados así por su comunidad.

Por supuesto, ello iba acompañado de la muestra de posiciones políticas claras en las conversaciones de los subtes o en declaraciones que si bien no manifestaban ser de izquierda o de derecha, sí expresaban un hartazgo del sistema, la política, la represión por todas partes, y hasta en algunos, una postura de tendencia anarquista.

El contexto estaba politizado, la juventud estaba al tanto de lo que sucedía en el país porque los ataques terroristas y noticias de violencia eran

del día a día. Algunos, como los subterráneos, decidieron hablar de ello también en sus canciones. No lo hizo toda la música peruana, ni todo el rock comercial, que podía seguir sus clásicos discursos y contenidos románticos y de entretenimiento masivo. Pero la movida subterránea, por la autonomía que abanderaba y la libertad en la que posicionaba su música para hablar de cualquier tema sin censura, no solo incluyó este tipo de canciones críticas, sino que las hizo protagonista de sus canciones y definitorias de su identidad musical.

4.2. Nuevo sentido crítico en repertorios diversificados

En los años 2000, nos encontramos en un nuevo contexto económico, social y político. Vivimos en una sociedad sin terrorismo, con crecimiento del PBI, y acrecentamiento de la clase media. Pero aun así persisten muchos problemas estructurales, como la calidad de nuestros servicios básicos en educación y vivienda, así como también el crecimiento económico es desequilibrado, e incrementa las brechas sociales. Además, los crímenes y violaciones en derechos humanos y libertades de expresión del gobierno anterior ahora son juzgados. A la luz de este contexto, han crecido nuevas generaciones de jóvenes, ciertamente con estilos de vida más acomodados, en medio de una sociedad pacificada, pero no sin constantes huelgas y marchas por justicia y memoria frente a décadas pasadas.

En qué consiste el sentido crítico del rock de los años 2000, en ese contexto. ¿Se trata de temas que lanzan insultos al sistema o no pasan de decir una mala palabra como muestra de su rebeldía, como advertía Sandro Venturo en una revisión sobre las movidas culturales a fines de los 90 que incluía a la movida subte?:

Las movidas culturales están lejos de ejercer reflexiones y producir sentidos “contraculturales”. Menos aún están en capacidad de producir algún efecto en el sistema político. Sus expresiones están, de alguna forma, boicoteadas por este prejuicio que confunde “palabrería” con “pensamiento crítico”. (Venturo 2001: 134).

Los temas encontrados giran en torno a: críticas a la desigualdad económica, a la pobreza, a la injusticia, a la clase política, a la corrupción, a las instituciones de la iglesia o el Estado, al sensacionalismo de la prensa, a la falta de cuestionamiento por parte de nosotros mismos, la falta de consciencia o indiferencia, etc. Son temas en las canciones de la escena de los 2000, que han sido tocados ante nuevas generaciones, que a la par crecen escuchando a una parte de la opinión pública que piensa que el país vive su mejor momento económico, y que quien critica es porque no quiere el „desarrollo” del país⁸, cuando en realidad crecimiento económico no significa necesariamente

⁸ Esto en alusión a llamar como “ciudadanos de segunda categoría” a quienes se oponían a proyectos extractivos, frase dicha por el presidente de entonces, Alan García. “El síndrome del perro del hortelano”. El Comercio 28/10/2007.

desarrollo⁹. Y no hay desarrollo si todavía se siguen hablando de temas como los mencionados, que han sido incluidos en las canciones que hemos seguido escuchado en los 2000.

Cabe destacar que normalmente este tipo de repertorios críticos no se encuentran entre la llamada música comercial que se escucha en las radios, que en términos concretos está saturada de canciones de amor como tema monopolístico de los espacios masivos de entretenimiento. Los temas de crítica social o política no se pasan, podemos suponer, porque pueden resultar incómodos, pueden generar controversia, porque se cree que la música está hecha para entretener y no para „pensar“, o también por supuesto porque no vende. Hay una censura para los temas críticos percibida por los propios músicos.

Ha habido auspiciadores que no se han interesado por nosotros porque tenemos un rollo político o una apreciación, o vayamos a hablar sobre ciertos temas en el lanzamiento de una marca. O sea, a una marca no le va a gustar de repente que en su concierto de lanzamiento digas „Conga no va“, porque esta marca está metida con la Sociedad Nacional de Industrias o la Confiep, entonces vas a chocar, o por decirte ¿no? No les gusta que mezcles esos temas. Y nosotros optamos porque la música que nosotros hacemos, es la música que nosotros queremos hacer y decimos lo que queremos decir. (Charly, vocalista en Diazepunk)

A veces nos dicen oye, ustedes a veces están chocando con la gente, son muy frontales. Nosotros no nos hacemos problemas. Nos han censurado Plus TV para hacer sus cosas o a veces ya ni nos llaman porque dijimos un par de cosas en Plaza de Acho donde hicimos lo del Jammin. Y bueno uno también va aprendiendo a convivir con eso porque no se trata de cerrarse puertas. Pero sí también lo valioso de eso es que la gente va

⁹ Este debate es clásico. Un texto más reciente que critica la visión de crecimiento económico como sinónimo de desarrollo, y le da una nueva mirada al concepto contextualizado en la realidad local, es: *Perú Hoy. Desigualdad y desarrollo* (Desco 2016).

creyendo eso de que tú eres una persona que dice cosas, ya saben cómo es uno, y te ganas un respeto de realmente como eres tú. Tú no tienes que estar haciendo el artista que todo al que a todos le gusta. (Ricardo Wiese, vocalista en La Mente).

Ante la posición de los medios masivos y comerciales por no resultar “incómodos” con los contenidos que difunden, y no diversificar los temas musicales que programan, la existencia de los espacios que se construyen auto-gestionadamente y se van profesionalizando -como los que hemos visto en el capítulo económico-, de algún modo garantiza que haya lugares donde las bandas tengan la libertad de hablar y difundir los temas que quieran sin las censuras de los medios masivos o los estándares de contenidos comerciales. Y en un medio donde la sociedad crece saturada de temas de amor en la música radial, destaca que sigan existiendo bandas que al incluir otro tipo de temas, también diversifican la oferta musical a nivel de contenidos, y demuestran que el arte puede ser un medio de entretenimiento pero también un espacio para expresar un pensamiento crítico sobre los problemas que afectan a la sociedad de la que uno es parte y puede ayudar a cambiar.

En términos generales, con tales temáticas y en sus propios espacios independientes, se desarrolla el nuevo sentido crítico de la escena de los años 2000. Sin embargo, es importante mencionar que en este milenio, los repertorios de las bandas se han despolitizado; es decir, no todos son temas de sociedad y política, sino que estos conviven entre canciones de otro tipo, como las de amor, amistad u otras experiencias. Veamos.

Como mencionamos, para dar cuenta de las temáticas de las canciones, seleccionamos a tres bandas: Diazepunk, Morbo y Los Mortero¹⁰. Hemos revisado todos los discos que conforman su repertorio publicado: 12 fonogramas en total (cuatro por banda entre casetes y discos) que contienen 127 canciones. A partir de ahí, distinguimos a las canciones que expresan un tinte explícitamente crítico (social político o económico), y a las que tratan otros temas de amor, amistad, entre otros.

De las 127 canciones que escuchamos, 75 hablan de amor/amistad/otros y 52 son temas críticos sociales/políticos. Si vemos banda por banda, los temas críticos aún conforman al menos un tercio de sus repertorios. El 33% en Diazepunk (20 temas críticos), el 57% en Morbo (21 temas críticos), y 37% (11 temas críticos) en Los Mortero.

Tabla 4: Proporción de canciones críticas según los discos de las bandas

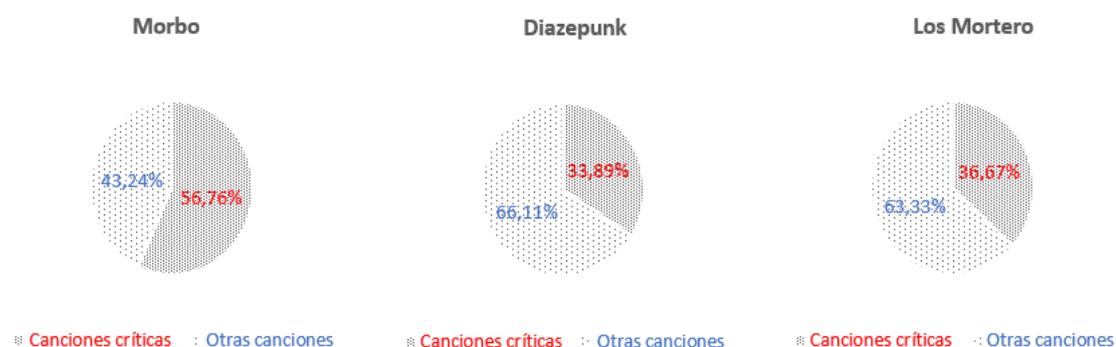
Banda	Discografía	Repertorio musical registrado	Repertorio crítico	Repertorio crítico (%)
	<i>Demos, casetes, discos (año de lanzamiento)</i>	<i>Total de canciones únicas</i>	<i>Total de canciones críticas</i>	<i>Canciones críticas sobre el total</i>
Diazepunk	En pepas (2000)	11	4	36.36%
	Viernes (2001)	20 - 9Rep	3	27.27%
	Bajo en serotonina (2004)	12	4	33.33%
	Ciudad indiferente (2007)	14	6	42.86%
	Diazepunk (2012)	11	3	27.27%
TOTAL D.	4	59	20	33.89%

¹⁰ En cuanto a la elección de las bandas, cabe indicar que seguimos estos tres criterios. Representatividad, en la medida que elegimos a bandas que hayan logrado gran receptividad por parte del público limeño, y no solo en distritos o sectores sociales específicos. Heterogeneidad, ya que la escena se ha caracterizado por acoger diversos estilos musicales dentro del rock y por no ceñirse solo a uno solo. Y, accesibilidad, puesto que resultó importante escoger a bandas que aún continúen tocando hasta ahora o que estén ligados de alguna forma a la escena, y nos permitan el acceso a información a partir de entrevistas.

Morbo	Rock subterráneo (2002)	11	6	54.54%
	Primero chupa después piensas (2004)	14-1Rep.	9	69.23%
	De baja calidad (2010)	10-2Rep.	3	37.5%
	Crucificando el mito (2015)	6-1Rep.	3	60.0%
TOTAL M.	4	37	21	56.76%
Los Mortero	El Perú progresa (2007)	10	4	40.0%
	Pisar un bicho (2010)	9-5Rep.	1	20.0%
	Vivo por la lucha (2012)	12	6	50.0%
	La tormenta (2015)	4	0	0.0%
TOTAL L.M.	4	30	11	36.67%
TOTAL	12	127	52	40.94%

Fuente: Elaboración propia.

Gráfico 3: Distribución de los tipos de canciones según bandas seleccionadas para este estudio



Fuente: Elaboración propia.

Es decir, si bien las canciones críticas no representan un porcentaje mayoritario en medio de otros temas necesariamente, sí continúan presentes en medio de la diversificación. No ha habido una exclusión de la crítica, hay por el contrario una convivencia con los otros tipos de temas.

La muestra es un buen indicador de lo que pasa con las bandas en general. Las bandas de los años 2000 no han estado ceñidas a un discurso

plenamente social y político en sus canciones. Sus influencias musicales vienen de bandas de punk melódico o el MTV, que tampoco lo tenían en su totalidad. Y como lo decíamos arriba, tampoco se identificaban más con una movida subte de los 80. En esta nueva etapa de la escena, los temas de sus discografías se han diversificado con contenidos de amor, amistad, calle, etc. y aún con una constante presencia de temas de crítica social y política que es importante resaltar. Si bien puede que el peso de estas canciones no llega a ser cuantitativamente relevante, por no ser mayoritario, es importante destacar que se conserva la tendencia a no dejar de tocarlas a pesar de la diversificación de sus repertorios.

Desde nuestro punto de vista, no tiene por qué haber una predominancia de temas políticos en la escena neo-independiente para seguirla definiendo como tal. El discurso de las canciones ya no sigue esta línea temática política, que sí era mayoritaria y predominante en la movida subte si se compara, pero sigue incluyendo la crítica sin buscar que esta sea protagonista del disco. Si anteriormente, en un tipo de discurso subte ortodoxo se creía que las bandas independientes tenían que tocar solo temas críticos políticos¹¹, aquí vemos que un tipo de temática no tiene por qué excluir a otra, la crítica se sigue desarrollando en paralelo.

¹¹ En referencia a los subtes que buscaban esa autenticidad en la movida: “Las letras de las canciones tienen contenido social, de hecho. (...) Pero, por ejemplo, hay gente que se encasilla en escribir letras de un solo tipo y dice: „Bueno como somos subterráneos tenemos que escribir letras que la sociedad es una porquería, y que mueran los militares y que la muerte a la Guardia Civil y, ¡que viva yo!” (Bazo 2017:158).

Ejes transversales del repertorio crítico

Ahora bien, cabe dejar en claro en qué consiste el sentido crítico de estas canciones. En nuestra investigación hemos encontrado al menos cuatro ejes transversales que caracterizan este sentido crítico con una articulación interesante. A continuación, veremos el detalle a partir de las 52 canciones críticas encontradas entre las tres bandas. Los ejes temáticos transversales encontrados se presentan a continuación con una breve definición y un ejemplo con fragmentos categorizados como tales en nuestra revisión de las canciones.

1. Sensibilización: Referencias a sentimientos encontrados ante los problemas sociales por las que sufren las personas o el país.

Ha pasado el tiempo / He visto tantos rostros entrando y saliendo de este lugar / Entre tantos lamentos y alegrías / Es imposible no odiar / A quien de afuera lo disfruta. (Diazepunk – Abre los ojos).

2. Denuncia social/político/económica: Referencias sobre la visibilización de un problema de índole social/político/económico percibido como tal.

Colaboré con mi porción / Quedo bien con la sociedad / Y ahora te puedo explotar / Y volver pobres a muchos más (Los Mortero – Libres de qué).

3. Interpelación social: Referencias sobre cuestionamientos de consciencia o indiferencia de acción hacia sí mismo, hacia las personas o instituciones, sobre la ocurrencia de problemas sociales.

Tú piensas que vivimos en un paraíso / Pero tus problemas crecen en tu mundo inconsciente / Tú piensas que vivimos en esta tierra prometida / Pero tus problemas giran en tu mundo inconsciente. (Morbo – A quién le echamos la culpa).

4. Invocación a la resistencia/consciencia/acción: Referencias que invocan un llamado a despertar, protestar o actuar para generar un cambio.

Hora de actuar el tiempo se acabó / En las calles se oyen las voces que nadie oye en tu habitación / No lograrás ningún cambio sentado en ese sillón / Deja que tu voz se oiga también afuera / Es tiempo ya de salir. (Diazepunk – Nada que hacer).

En las canciones críticas de las bandas podemos identificar estos cuatro ejes transversales a lo largo sus letras. Podemos decir así que, en general, el carácter crítico de estas canciones está definido por ellas: (1) muestras de sensibilidad frente a problemas sociales, políticos o económicos, (2) denuncias para visibilizarlos, (3) interpelaciones de consciencia y acción para enfrentarlos y (4) finalmente llamados a la resistencia para generar cambios.

Los definimos como ejes transversales porque en una misma canción crítica podemos encontrar uno o varios de estos ítems; y ambos modos de expresión de lo crítico pueden tener su propia riqueza.

Por ejemplo, “Cansado” de Diazepunk es básicamente una canción con una única y constante referencia a la **interpelación social**. Toda la canción se trata de cuestionar directamente a un otro, sobre la desigualdad e injusticia en la sociedad respecto a temas de trabajo, corrupción, expresión, etc.

*¿Estás cansado de vivir en este mundo sin razón?
 ¿Estás cansado de servir a algún burgués señor?
 Sólo quieres tu porción
 ¿Estás cansado de sentirte solo y sin amor?,
 ¿Estás cansado de seguir andando sin dirección?
 De buscar algo mejor*

*¿Estás cansado de soñar sin saber que no es real?
 ¿Estás cansado de reclamar, lo que te deba de tocar?
 Que te hablen de justicia, que no hay
 Entonces ¿por qué callar?
 Será nuestra voz la que ellos van a escuchar
 Todo tiene que cambiar*

*¿Estás cansado de oír hablar de tanta equitatividad?
 ¿Estás cansado de callar por no ofender no quedar mal?
 Teniendo ganas de gritar: ¡a la mierda!
 Estás cansado de no entender,
 Que nadie quiera responder,
 De reclamar tu porción del pay,
 De que te digan ya no hay
 De no ser libre de escapar.*

*Estás cansado de gritar, no ser oído, oír, hablar,
 Cansado de tanta corrupción de que no exista una nación,
 De que no se oiga tu voz
 Cansado de que no se oiga tu voz*

- Diazepunk

“Parasitando” de Los Mortero, de otro modo, es una canción con varias referencias de **denuncia política, interpelación social e invocación a la resistencia**. A lo largo de la canción se encuentran críticas a la actitud populista en las elecciones, cuestionamientos directos a la representatividad de los políticos, y se muestra un signo de rebeldía al final.

*Cada cinco años compras conciencia
 Regalando mierda, pero sin propuestas
 No construyes nada, vives parasitando
 El bolsillo ajeno, el del Estado*

*Siempre voy buscando maneras de evadir tus reglas
 Pero me tienes dominado
 Somos los de abajo, los que viene surgiendo con el puño en el alto
 Bien levantado*

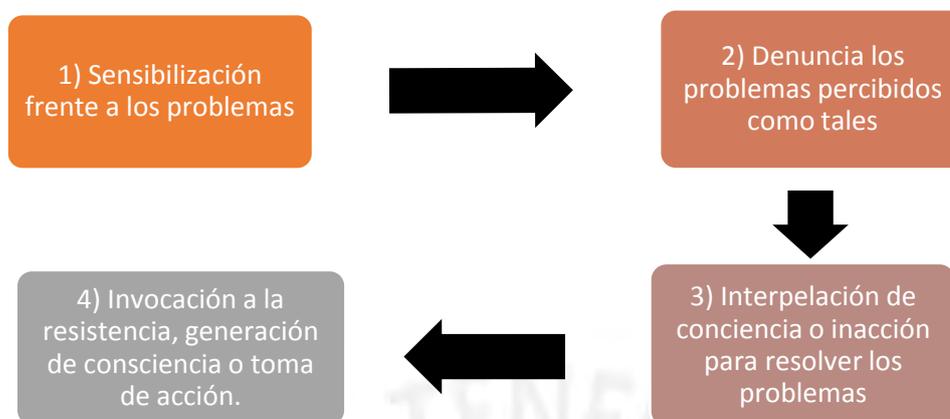
*Tu vida es mentira, todo lo inventas
 Como en la dictadura de los noventas
 Tú no me representas ni a mí, ni a mi gente
 Solo representas sucios intereses*

*Nunca de rodillas
 Siempre hacia adelante
 Con el puño en alto
 Contra tu ley
 Contra tu ley, contra el poder
 Contra tu dios y contra el control*

- Los Mortero

En una misma canción crítica se pueden encontrar uno, dos, tres o todos los ejes de forma transversal a lo largo de la letra, como hemos visto. Además de ello, si bien por la definición dada podemos entender por separado cada ítem, también podemos postular cierta articulación de sentido entre ellos. Proponemos el siguiente esquema en donde los cuatro ejes se pueden entender incluso como un proceso ordenado.

Gráfico 4: Esquema de articulación de los ejes transversales en las canciones críticas



Elaboración propia

Todo comienza con la sensibilización ante un problema, es decir cierta identificación respecto a los problemas de los vulnerables (los “otros”), de la sociedad en su conjunto a la que se pertenece, o el país en el que se vive. Luego, al conocer estas situaciones se apela a denunciarlos al explicitarlos en las canciones. Posteriormente, esta denuncia incluye no solo el ataque a los culpables o buscar la toma de responsabilidades por parte del Estado, sino también la interpelación de conciencia de uno mismo sobre su rol o pasividad frente a estos problemas. Todo lo cual, finalmente llega a invocar la toma de acción.

Si bien al inicio del análisis de las canciones, estos ejes se fueron encontrando indistintamente según se leían las letras, al final, nos dimos cuenta que entre ellos hay un hilo conductor y un sentido que se puede entender de un modo ordenado. Y eso, nos da a entender que los diferentes ejes de los que se hablan en las canciones críticas tienen un sentido articulado

entre ellos. Si en una se critica la corrupción del gobierno en una canción, y en otra se critica la discriminación, y en otra se dice que hay que abrir y los ojos, y en otra más se dice que hay que actuar y que no seamos cómplices de la desigualdad social, hay un sentido entre todas ellas que va desde abordar de distintas maneras los problemas sociales, apelar a la conmoción pero también a tomar un sentido crítico y actuar para generar cambios. En conclusión, a pesar de que las canciones tengan cada cual su significado particular, el repertorio crítico se define en conjunto así, con esos cuatro y de esta forma articulada.

En adelante, este circuito nos servirá como modelo para comparar cómo funciona el circuito con los ejes temáticos transversales encontrados en las canciones críticas de cada banda. Sin embargo, cabe considerar que esta articulación no se da necesariamente siguiendo este orden (del ítem 1” al “4”). Puede ocurrir que también las encontremos, como explicamos al principio, como seguidas unas de otras pero sin contar con todas en algunas canciones. A continuación, los ejemplos de cómo cada banda hace uso de estos ítems según hemos venido analizando.

Caso Diazepunk

El repertorio crítico de Diazepunk se caracteriza por ser el que más recorre el circuito de ítems que presentamos en el apartado anterior en tanto que los tiene todos. En orden de importancia, en sus letras encontramos

referencias a la denuncia social (2), interpelación (3), invocación a la resistencia (4), y un poco menos de referencias de sensibilización (1).

El estilo de la banda es directo y explícito en su discurso crítico. Denuncia lo que le parece criticable, sea social, política o económicamente, sin quedarse en la etiqueta de “el mundo está mal” en tanto ataca problemas específicos de desigualdad (“La recesión no para de joder / Feliz el empresario que ahora tiene más poder / Obreros mal pagados, hambre, miedo y desempleo / Terrorismo de Estado / Corrupción / Qué futuro más feo”); pero también sin explicitar contextos locales, situaciones o años a los que se dirige.

Las canciones no giran en torno a las historias de personajes con perfiles sociales delimitados, y parten siempre de la voz de una especie de “observador de la realidad con consciencia crítica” (de ninguna clase social en particular) que le habla a un “tú” (¿el público?) (“¿Estás cansado de oír de tanta equitatividad?/ ¿Estás cansado de callar por no ofender, no quedar mal?”). Los temas acusan la estructura social (el sistema, las instituciones, los valores) pero también le dan responsabilidad a la agencia del individuo para generar un cambio social y ser un sujeto consciente, o de lo contrario ser cómplice o culpable de que la sociedad siga como está al no hacer nada por ella (“Sabes que es lo necesario para hacer a este mundo cambiar / ¿Se trata solo de mirar? / Sientes la desesperación y algo que no te deja seguir / Y es que eres culpable también y no lo quieres admitir / ¡Del mundo allá afuera!”).

Aquí cabe recordar que el compositor, Carlos García, es un músico de clase media que vive en Barranco, con una postura crítica política en su vida personal más allá del arte, que bien podría ser este tipo de observador de la realidad con una visión crítica que aparece en las canciones. Pero la invocación a cuestionarse uno mismo, tomar consciencia de las situaciones sociales o el llamado a hacer un cambio, hace que esta visión crítica inicial de las canciones tome un sentido concreto. Y con ello, Diazepunk se convierte en una de las bandas que, aunque con gran cantidad de canciones de amor, tiene uno de los discursos críticos más elaborados de la escena y que no solo hacen una denuncia sino también una invocación a la acción, por supuesto, sin plantear el camino de esta, que más bien es labor y elección individual de cada uno.

Caso Morbo

En el caso de Morbo, el repertorio crítico se define principalmente por dos ejes: interpelación social (3) y denuncia también de tipo social y política (2). Los temas específicos que aborda la banda por lo general se transmiten a una segunda persona o un tú, por lo que se da cabida a denunciar una situación o hacer una crítica determinada y a la par también preguntándole al sujeto por su rol en ese problema (“Y solo ponte a pensar / Qué podrá pasar / Si alguien tiene al poder / De aplastarte bien / Justicia pides / Más bien lo que irán a hacer / Y luego tú llorarás / Qué te van a hacer”). De ahí que tiene cabida la interpelación social y una denuncia de ámbitos sociales, casi siempre desde

una perspectiva juvenil, donde también se critica explícitamente el rol de los jóvenes en la sociedad.

El estilo de la banda se caracteriza por ser uno confrontacional e irónico sobre todo cuando le habla a un “tú” sobre su rol en el orden social para que este siga siendo el mismo (“Yo quiero ser artista o un actor bien bacán / También me gusta el cine y no me gusta piratear / A veces soy de izquierda o de derecha radical / A veces anarquista o a veces a chelear / Yo creo en democracia cuando todo sale mal”). Aquí la voz principal es asumida por sujetos “marginales” que dejan entrever un presente sin oportunidades y un futuro sin esperanza (“Tengo 30 años aquí encerrado / Y la justicia aún no ha llegado / Creo que se fue de mi lado / porque en mis bolsillos ya nada han encontrado / Ni un solo mango / Aquí en mis zapatos”). No se apela a la resistencia o al cambio, precisamente porque no hay sentimientos de esperanza y más bien hay la certeza de que las cosas seguirán como están (“Tú buscas un cambio que sea igualitario / Tú buscas un cambio que afecte a todos lados / Pero lo que buscas son puras huevadas / Pero lo que buscas son otras elecciones / No te das cuenta que todo es un engaño / No te das cuenta que todo será en vano”). Pero la interpelación al rol pasivo que juega el sujeto en la estructura o frente al sistema, es tan fuerte que le deja a él hacer uso de la capacidad de agencia para decidir cuál será el próximo paso (“Tú eres un posero más / Aunque eso a mí no me importe / Pienso qué es lo que ahora voy a actuar / La gran pose es la de ser normal”).

Las letras de Morbo han sido compuestas por Bruno y Manilas, dos músicos separados generacionalmente por varios años al ser de edades distintas, de clase media baja, que han tocado en espacios marginales en el Centro de Lima junto a bandas anarcopunks en sus inicios y musicalmente siguen una tradición del punk clásico al que agregan el sarcasmo en sus letras detrás de la que hay mucha interpelación que conlleva a la denuncia social. No hay muestras de sensibilización con respecto a poblaciones vulnerables o víctimas. Hay ironía cuando se trata de ver como culpables de todos estos problemas sociales a los mismos espectadores generalmente jóvenes por su pasividad. Y aunque no haya una llamada a la acción, lo cual hace pensar en un discurso crítico nihilista, sin embargo, se entiende que si hay crítica es porque se quiere un cambio, aunque está claro que no hay esperanzas que este provenga de una clase política. Lo suyo, como se ha visto, es interpelar a los propios sujetos que los escuchan.

Caso Los Mortero

En el caso de Los Mortero, el repertorio crítico abarca principalmente: la denuncia de tipo social (2) y la interpelación de los sujetos (3). Prácticamente no hay referencias de denuncias económicas a un sistema específico, ni tampoco denuncias más directas a una falta de consciencia crítica como sí la hubo en las bandas anteriores.

El estilo de Los Mortero es directo, rebelde pero a la vez romántico social. Las denuncias al sistema o las instituciones son claras, así como la rebeldía

frente a las mismas, pero a su vez resalta una identificación íntima con las clases bajas (“Yo soy el que te limpia los baños en el bar / Yo soy el que te abre la puerta al entrar / Yo soy el que te lleva la comida a la mesa / El que te cuida el carro cuando entras a gastar”). Hay también una crítica al sistema capitalista como ha habido también en los repertorios críticos de las bandas anteriores (“Hay su matar su fascismo y vomitar en su capitalismo”), y también contra otras instituciones con poder como los medios de comunicación (“Estos son los medios de comunicación / Estos son los medios que fabrican tu opinión”) e incluso aquí hay una mención a la alienación cultural de países foráneos (“Desde el norte se acerca / Y no va parar / Hasta que te conviertan / En un esclavo más / Desde el norte vienen con toda su basura, progreso y alienación / No me van a comprar / No me voy a vender / Mis tierras no han de pisar”). La crítica aquí se realiza más a los aparatos del sistema y no al individuo que es parte del mismo, a diferencia de la primera banda, o de la segunda banda. Se nota además esperanza y rebeldía para buscar el cambio contra las críticas señaladas (“Nunca de rodillas / Siempre hacia adelante / Con el puño en alto / Contra tu ley”).

Estas letras provienen de un compositor principal que es Mauricio, de clase media baja, que viene de vivir en El Agustino y su bagaje musical no discrimina géneros ajenos al rock, como la cumbia o la chicha. Los Mortero es una de las bandas más jóvenes de las tres, en cuanto a edades de los integrantes y años en la escena. Su discurso desarrolla más la denuncia social que la banda anterior, se nota una identificación clara con las clases populares

a diferencia de las dos bandas anteriores, hay una muestra de rebeldía contra el sistema que claramente se quiere cambiar. Su discurso es el de la denuncia social rebelde y popular.

Lo que hemos querido demostrar hasta aquí es que la escena de los años 2000 se ha despolitizado si le compara con la contundencia mayoritaria de los temas políticos (por supuesto no alineados ideológicamente ni partirizados a un grupo político) de la movida subte de los años 80, en tanto ha diversificado sus temas con canciones de todo tipo. Sin embargo, como hemos visto, ello no impide que la movida independiente siga siendo un espacio para la continuidad de la crítica a diferentes tipos de desigualdad. Hoy en un contexto en donde el crecimiento económico es sinónimo de desarrollo, esta generación nos afirma lo contrario, con críticas a las brechas sociales, discriminación, corrupción en el Estado, desesperanza en la clase política y un cuestionamiento hacia sí mismos en la toma de acciones.

Hay un discurso despolitizado porque además de que se aleja de lo político como el tema predominante o absoluto de las canciones, los contenidos además marcan distancia de la que emiten otros movimientos sociales o los propios partidos de oposición. Al costado de la crítica por desigualdades sociales y continuismos políticos, algo que ha sido común entre todas las bandas como eje transversal es: la interpelación social sobre sí mismos o dirigida hacia los demás sobre sus propios roles frente a los problemas sociales. Algo que sería similar a que por ejemplo los políticos les digan a sus votantes que los propios ciudadanos tienen que asumir sus responsabilidades

frente al cambio social, o que los miembros del partido opositor interpelen a la población por haber elegido políticos cuestionables.

Ambas cosas que en el escenario político oficial serían totalmente antipopulares y se ganarían el desprecio de las propias personas a las que quieren llegar. Sin embargo, aquí en la escena, la crítica de interpelación, muchas veces dirigida en las letras hacia una segunda persona, se puede entender como aquella dirigida hacia uno mismo, hacia el público o hacia esta generación, por su pasividad, falta de cuestionamiento, indiferencia social, o inacción. Es decir, un discurso crítico que no se queda en echarle la culpa y buscar la responsabilidad del „sistema“ o de terceros, sino también cuestionar la consciencia y la falta de acción de uno mismo para generar cambios.

4.3. Nuevas relaciones entre las canciones y los músicos y seguidores

Como apunta Simon Frith (1987), el gusto musical no solo se deriva de nuestras identidades ya construidas -no es un mero reflejo del origen de género, clase o grupo étnico- sino que también contribuye a darles forma (Frith 1987: 11). Como apunta Pablo Villa (1996): el sonido, las letras y las interpretaciones ofrecen maneras de ser y de comportarse. Pero se trata también de comprender que en tanto las personas se relacionan con la música, esta puede hacerse partícipe de la creación de sus identidades, en una escena que como hemos mencionado reiteradamente, se recrea.

Dada la importancia de ver cómo las canciones contribuyen a esta generación de identidades, cambiantes y partes de un proceso “de un devenir y no un ser” (Frith 2003: 184) como las hemos entendido, aquí veremos que en el relacionamiento entre las canciones de temáticas definidas en el apartado anterior, y los músicos y seguidores, se generan ciertas identificaciones de distintos modos. Veamos.

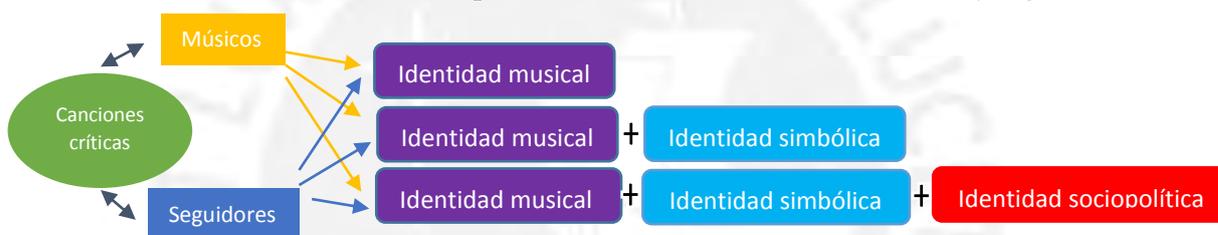
Previamente al trabajo de campo realizado, supusimos que la conexión con las canciones críticas tenía que venir de identidades políticas definidas o que incluso pudiera contribuir a formarlas; sin embargo, en la práctica constatamos que no era necesariamente así. En las entrevistas, encontramos diversos tipos de identificación que los músicos y seguidores sostienen al relacionarse con estas canciones. Estas pueden ser tres tipos de identificación respecto a las canciones críticas:

- i) **Musical:** referido a una identificación con lo sonoro. Existe un gusto musical que podría ser la base para otro tipo de identificaciones, o que podría darse estrictamente solo por el sonido de las bandas, y no tener en cuenta lo que dicen las letras de sus canciones.
- ii) **Simbólico:** referido a una identificación con interpretaciones o significados subjetivos que se atribuyen a las letras, música o tradición del género. Existe una relación más allá de la sonoridad, que implica reconocer de qué hablan las letras de las canciones, pero no necesariamente estar de acuerdo con ellas.

- iii) **Sociopolítico:** referido a una identificación con los contenidos críticos de las canciones. Existe una relación de identidad con los temas de las canciones, no solo por un gusto musical e identificación simbólica, sino que también se concuerda con el mensaje de crítica social y política a nivel personal.

Cabe mencionar que en la práctica, músicos y seguidores pueden expresar solo una o más de una identidad, como se expresan bajo el siguiente esquema.

Gráfico 5: Relación de identidades a partir de las canciones críticas en músicos y seguidores



Elaboración propia.

Como vemos, cualquier tipo de identificación con estas canciones tanto en los músicos y seguidores, aunque pueda resultar obvio, parte o incluye una identidad musical con su sonoridad, que hay que reconocer para no olvidar que esta se genera en un espacio musical y que las identidades también se pueden crear a partir de la música. Así, este tipo de identidad resulta base para todas las demás que hallaremos en tanto nos encontramos en una escena artística. Y como hemos mencionado desde el inicio, en tanto que las identidades son parte de un proceso en construcción, puede que en un momento determinado del tiempo solo se dé un tipo de identidad o se dan todas. O, como tras pasado un tiempo, luego se reconozca que se ha dejado de asumir una por otra.

En un caso extremo, por ejemplo, la identidad musical puede ser la única identidad para con estas canciones críticas, de modo que no se puede avanzar en otros ítems respecto a cómo las interpretan o cómo se posicionan los sujetos ante ellas porque su acercamiento es meramente instrumental y sonoro. Si bien este es un caso extremo, cabe reconocer que se puede dar (Ver primera grada del Gráfico 5).

Por otro lado, cabe recalcar que tanto la identidad simbólica o socio-política no existen solas en la escena. Es importante recordar que estamos en una escena musical y los significados o conexiones simbólicas o políticas, que hemos mencionado, se generan desde la música cuyo papel es central, no solo como punto de partida sino también como generador. Una canción crítica, por tanto, puede ser que se escuche porque existe detrás una conexión simbólica o socio-política, pero también porque los puede contribuir a generar. Como mencionamos en el párrafo anterior, estas identidades también se pueden ver como progresivas, es decir como posibles de ser desarrolladas en el tiempo. Así, una identidad que solo es musical puede luego sumarse a la simbólica (ver segunda grada del Gráfico 5) y ésta a la socio-política (ver tercera grada del Gráfico 5). En ese sentido, se generan nuevas identidades, no solo se trata del reflejo de quienes llegan ya con ellas al escuchar las canciones.

Por último, cabe considerar que los sujetos pueden dar pesos distintos a este tipo de identidades, en un momento específico o a lo largo del tiempo. Si en un momento, lo musical fue importante, porque generó la conexión sonora, en otro puede pesar más el carácter simbólico que se relaciona a estas

canciones y lo musical se puede estancar. Sucede por ejemplo, cuando una banda deja de producir discos, y los seguidores siguen escuchando sus canciones más por los significados que representan para ellos con el tiempo, que por una identidad musical porque ahora gustan de otras músicas. Otro ejemplo, es que en otro momento, el carácter de la identidad socio-política puede pesar más que lo musical, porque puede que la banda experimente con un nuevo estilo musical y la conexión resulta más relacionada con los contenidos críticos que con los nuevos sonidos de la banda. Es decir, no solo se trata de delimitar qué tipo de identidades se asocian a los músicos o seguidores respecto a estas canciones, sino reconocer que también estos pueden tener distintos pesos de importancia en el tiempo para ellos mismos.

Análisis de identidades musicales, simbólicas y sociopolíticas

En la práctica, cada identidad encontrada en el análisis de las entrevistas y en su relación con las canciones críticas, hallamos también que cada cual puede incluir interpretaciones específicas sobre las temáticas halladas. A la identidad por afinidad musical, corresponderá interpretaciones más generales sobre los contenidos críticos, sin posiciones políticas; y a la identidad por afinidad simbólica y socio-política, corresponderán las interpretaciones contextualizadas que reconocen realidades locales en las letras y frente a ellas tienen posiciones políticas que pueden estar más definidas.

a. Identidad por afinidad musical

Las letras de las canciones están inmersas en música, por tanto, hay que reconocer que estamos primero que todo en un terreno musical y no meramente lírico. Hemos encontrado que hay una primera atención a la sonoridad, antes que la letra, tanto en los músicos como en los seguidores. El primer vínculo que se establece con este tipo de canciones es, entonces, en principio musical.

Es decir, los músicos de las bandas componen estas canciones no porque estén pensando en que tienen que hacer letras críticas con un fondo musical, sino que se trata finalmente de hacer música como fin primero. Hay que considerar que el modo de composición de las canciones puede variar. Primero puede componerse la letra y luego la música, o viceversa, como también ambos a la par. Puede que toda la banda conjuntamente o algunos de los integrantes compongan la música, pero respecto a la letra lo más probable es que lo haga principalmente solo uno. En este sentido, puede que el resto de los miembros no necesariamente se involucre con las letras de su banda o incluso no se la sepan. Habría un interés exclusivamente musical. Algunos ejemplos en los músicos:

Las únicas canciones que me sabía las letras eran „No fue mi intención“ (que era mi canción favorita) „Seguir así“ y „NID“. Las demás, no me sabía las letras, solo partes. (Javi, guitarrista de Diazepunk)

Te soy sincero no me sé ninguna letra entera de Diazepunk, porque siempre me enfoqué en la música, en que esté bien hecha. Por algún motivo no sé cuál será pero nunca me interesó

meterme en las letras (...) Digamos que a mí lo que más me emocionaba es el lado musical. (Gutty, guitarrista de Diazepunk).

Si queremos saber cuál es la interpretación de los integrantes con exclusiva identidad musical sobre las letras de las bandas, no se podrá continuar dado que no hay conocimiento sobre tales. De ahí que cabe la importancia de reconocer que antes que aterrizar meramente en la conexión con las letras críticas, lo que hay en común es un gusto musical.

Los seguidores de las bandas, por su parte, también escuchan las canciones críticas no por sus letras en específico o únicamente, sino que antes ha habido una conexión con el tipo de estilo musical de la banda. No hay un interés político meramente lírico o directo en las letras de las canciones, sino que primero se escucha la música y dentro se encuentra el mensaje de las letras.

Como vimos con los músicos, puede que los seguidores también solo gusten o se interesen más en la propia sonoridad de las canciones antes que la letra en sí o incluso a pesar de ella. Unos ejemplos de este caso:

Claro Pepito es un hardcore punk con reggae (...) No te puedo decir de ninguna de qué trata porque realmente ha habido tantas bandas que he escuchado, y a veces solamente por una semana escucho su música. (David Peña, seguidor de Los Mortero).

Lo que más me gusta es su música, me gusta su música ruidosa y su forma de ser punk, o sea no me gusta la música que todo lo ve atacar a los políticos, congreso, etc. (Miguel, seguidor de Morbo).

Lo anterior es importante de anotar para no pre-asumir que se va a dar una correspondencia directa entre la emisión del mensaje social de las

canciones críticas y una identidad política. El contenido de una canción con letras críticas no necesariamente se recibe con un interés político entre el público, sino en principio con un interés musical. Así como las canciones críticas no se hacen por su letra, tampoco se escuchan necesariamente por ella¹².

Al ser antes que nada música, está más relacionada además a las conexiones emocionales que pueda generar de acuerdo al estilo. En nuestro caso, englobamos a las bandas escogidas como grupos de rock, pero se presentan variantes. Diazepunk es meramente una banda de punk melódico; Los Mortero es una mezcla de rocanrol punk que introduce sonidos fusión, cumbia, ska, reggae; y Morbo es netamente una banda de *street* punk, con un sonido simple y alineado al punk más clásico. Sus distintos estilos conectan diversas emociones y la identificación musical se da precisamente entre quienes estas sonoridades generen estas conexiones emocionales en sus públicos por placer estético. Habrá gente que conecte más rápido con un estilo melódico que con uno distorsionado, o habrá público que provenga de escuchar música popular y conecte mejor con el estilo fusión que el punk melódico.

En fin, es importante reconocer que antes que hablar de cualquier tipo de identidad con las canciones críticas, hay en principio una identificación por

¹² Cabe hacer la diferencia con canciones de grupos que sí tiene fines expresamente políticos y se hacen para compartir y difundir ideologías, como las movidas anarkopunks. Estas sí tienen un contenido político anarquista en la mayoría o todas sus canciones relacionado a un pensamiento ideológico compartido entre los miembros de la banda y se trata de que los escuchas también lo tengan. Así reconocen que su letra es más importante que la propia calidad de la música punk -elaborada de forma muy básica- que lo acompaña.

afinidad musical con quienes hacen o escuchan el género que los contienen en general, de acuerdo al capital estético que se ajuste a los participantes que conecten con sus estilos.

Respecto a la interpretación que le darían a las canciones críticas quienes solo tienen una identidad musical, cabe señalar que este resulta limitado. Pueden identificar que existen estos temas en las bandas, pero de forma “general” sin profundizar en la interpretación de algún tema específico de la canción o su vinculación personal con ella. Ello dado que si son personas que siguen a una banda por afinidades netamente musicales, no necesariamente saben las letras ni los temas porque se concentran en las sonoridades instrumentales, pero por la repetición de estas canciones al menos pueden hacer una clasificación general: algunas canciones hablan de amor y otras de política.

A continuación algunos ejemplos que dan cuenta de estas interpretaciones generales, por lo general, como hemos mencionado, ligadas a entrevistados con solo identidades musicales. En el caso de los músicos que solo tienen este tipo de identidad:

En realidad la canción „Todo sigue igual“ que era una canción ska-punk hablaba mucho de una queja contra el sistema político, de las promesas que los políticos suelen hacer y sigue pasando hasta ahorita, tenía una protesta ahí bastante clara. (Gutty, guitarrista de Diazepunk).

Y en el caso de los seguidores que desarrollan principalmente esta afinidad musical, de forma similar, ello no tiene por qué suponer que el único vínculo será este, sino que con el tiempo se pueden sumar otras identidades cuando les presten atención a estas letras críticas:

Eso es lo que otros grupos no hacían, las letras protesta, otros eran más de letras románticas y de adolescentes. En cambio ésta ya metía este tipo de temas, de hablar de la realidad, de la sociedad. Y eso era lo que lo diferenciaba. Supongo que eso es también lo que me llamó la atención porque empieza mi época rebelde de la adolescencia. (Daniel, público de Diazepunk).

Estos temas no se interpretan como específicos en un espacio o contexto del tiempo. Sin embargo, quienes tengan solo esta identidad, y por una cuestión de constancia con la música de banda, pueden delimitar al menos que no todos sus temas son de amor, sino que se oye también cierta crítica.

b. Identidad por afinidad simbólica

Un segundo tipo de identidad encontrada se da por afinidad simbólica. Es decir, más allá de un gusto por los sonidos se trata de conexiones creadas con estas canciones críticas que hacen que signifiquen algo para las personas por su carga simbólica. Por ejemplo, por lo que representa el género, la banda, para ellos o por asociaciones a experiencias más particulares o personales, cuando escuchan estos temas. Veamos.

La carga simbólica de los géneros o estilos musicales, tiene que ver con construcciones de significados a los que se han venido asociando a una tradicionalmente a un género. Por dar ejemplos: el punk se asocia con símbolos de rebeldía juvenil, disconformidad, rudeza; en tanto, la música fusión

de ritmos andinos o amazónicos, enlaza ideas de reivindicación nacional, migración, tradición. Son asociaciones simbólicas que generan identidad de este tipo. Entonces, se escucha o hace una canción crítica porque esta representa el estilo con el que uso se identifica.

El rock siempre se ha ido asociando con la crítica, con la rebeldía, o con un discurso que está más comprometido con la realidad. (Bruno, guitarrista y compositor en Los Mortero).

Nosotros empezamos a hacer algunos temas sociales desde el principio, lo hacíamos primero por un compromiso por la tradición de la música que escuchábamos, nuestras influencias eran Bad Religion, los mismos Clash que eran comunistas, por un respeto a esa tradición nunca dejamos de hacerlo. (Charly, vocalista y compositor en Diazepunk).

En el caso de los seguidores, esta carga simbólica también se ha podido dar a partir de la relación con la banda o a partir del significado que la banda ha tenido para sí, y por eso el vínculo con sus canciones, sean o no críticas.

Diazepunk lo fue todo en algún momento de mi vida. Pude llorar, reír, pensar, mandar a la mierda todo, absolutamente todo, pero sus canciones influyeron en cada cosa de mi vida. El tiempo ha pasado, ya no soy chibolo pero estoy muy agradecido con Diaze, con las komuna, con toda la gente de la escena y las bandas que me han fortalecido como persona, directa o indirectamente con los mensajes en las canciones o esos momentos de anécdota que quedan marcados en uno. (Jhonatan, Komuna de Diazepunk).

En otros casos, la significación social también la podemos entender como significados subjetivos que se adscriben a interpretaciones de la letra, a partir de experiencias particulares de quienes la escuchan.

Debe ser por las cosas que leo en general (que escucho a Los Mortero), justo estaba viendo esto de la consecuencia de tener

una historia fragmentada que en tratar de buscar nuestra identidad. Entonces, la gente entra esa búsqueda de buscar una identidad en el rock mismo para que se note que es peruano ha hecho un montón de mezclas, pero con la mayoría más sentí que era pegar pedazos en vez de hacer un diálogo, por eso con Los Mortero vi que tenían todo esto. (Patricia, seguidora de Los Mortero).

A diferencia del caso anterior, aquí no solo se desarrolla una identidad a partir del gusto estético que recae en una afinidad musical, sino también lleva cargas valorativas que se construyen, como hemos visto, a partir de representaciones de lo que significa para ellos el género, la banda o experiencias personales que van asociando a las letras.

c. Identidad por afinidad socio-política

En tercer lugar encontramos el tipo de identidad socio-política. La definimos como el tipo de identidad que incluye un compromiso social o político asumido por los músicos o por los seguidores de crear o atender canciones de este tipo. Por supuesto, hay que entender a este tipo de identidad como un compromiso desde el arte. Es decir, no con ánimo de politizar los contenidos artísticos hacia una ideología en particular, ni menos poner el arte al servicio de la política. Al contrario, más bien reconociendo al arte musical como fin en sí mismo, y a través de él generar un compromiso de hablar de cosas políticas y denuncias sociales cuando se quiera y con total libertad.

Así, en la escena lo que encontramos es que entre todos los autores de las canciones, que por lo general, son los vocalistas de las bandas, hay un tipo

de identidad social política, además de musical y de carga simbólica. Existe un compromiso para tocar este tipo de temas, como se puede ver en los siguientes fragmentos de las entrevistas como también se puede notar en la constante de incluir siempre un número de canciones críticas en todos sus discos como vimos en apartados anteriores (ver también Anexo 3). Veamos algunas respuestas:

Me parece que es una responsabilidad de cualquier persona en capacidad de comunicar algo masivamente, esquivarlo más bien me parece irresponsable. No tienes que ser anarcopunk para decirlo, no tienes que ser revolucionario o vivir debajo del puente para opinar sobre eso, lo único que tienes que ser es un ciudadano responsable (...) la gente se acostumbró a ver como algo malo el opinar sobre política, cuando opinar sobre política es algo importantísimo y necesario y nosotros decidimos no dejar de hacerlo al costo, a lo que cueste. (Charly, vocalista de Diazepunk).

Creo que la música es una herramienta y tenemos siempre la obligación de poder decir. Puedo decir que me muero por alguien o también puedo decir algo sobre la sociedad. En ese aspecto, sí tenemos un rollo crítico a la sociedad y al sistema, creo que en eso Mortero también coincide. (Diego, guitarrista de Los Mortero).

Claro hablamos de política, pero no estamos diciendo qué deberías hacer tú. Porque ponte por ejemplo, dentro de estos grupos políticos hay la gran diferencia que ellos te dicen qué tienes que hacer, qué está bien, y tratan de explicarte. Tratan de decirte, mira la sociedad está mal, y tú deberías ser anarquista, y tú deberías estar en contra del Estado, y tú no deberías creer en Dios, ni casarte. O sea, empiezan a decirte cómo deberías tú ser (...) Digamos que si estamos dando un mensaje lo estamos dando de otra forma. Pero no es que conscientemente lo hagamos así (...) Quizás de esa forma en vez que se trate de tragar algo que nosotros le queremos decir más bien que se ponga a pensar un poco ¿no?, que reflexione pero desde su punto de vista, desde su propia experiencia de vida, no diciéndole: oye, lo que tú haces está mal y deberías hacer esto para enmendarte. No. (Bruno, vocalista y guitarrista de Morbo).

Estas tres citas nos dicen mucho. Primero, que hay una consciencia de asumir que el arte no tiene por qué estar desligado de la política. Como apunta Charly, detrás de los artistas hay ciudadanos. Y si quieren expresarse sobre política en la escena lo pueden hacer desde la música que hagan, así el hacerlo pueda ser mal visto, como apunta el entrevistado. Segundo, que como coincide Diego también el hablar sobre política no tiene por qué excluir temas como amor. Como hemos visto, las temáticas de las canciones se diversifican en los 2000, pero no por ello deja de haber al menos un 30% de contenidos críticos en los repertorios de las bandas, en promedio. Tercero, como apunta Bruno, no se trata de un compromiso activista político que quiera decirle a la gente cuál es el camino a seguir en busca de un cambio, a diferencia de los grupos políticos o ideologizados. Se trata más bien de un compromiso por tocar estas canciones para expresar sus opiniones como también generar denuncias sociales o una propia interpelación social hacia sí mismo, como vimos en los apartados anteriores sobre las temáticas de las canciones.

Ahora, un segundo tipo de interpretación encontrada está ligada a quienes presentan un tipo de identidad <<simbólica>> o <<socio-política>>, y es más bien de tipo contextual. Aquí las personas especifican contextos de tiempos, escenarios o personajes sociales o políticos, cuando quieren decir de qué trata una canción. Se desarrolla una interpretación mucho más específica que el decir: “es una canción contra el sistema”.

Los músicos brindan más interpretaciones referidos a contextos políticos concretos de los años 90: la época fujimorista, la corrupción y violaciones de

Estado de esa época, etc., a pesar que estas referencias no están explícitamente en las letras porque se presentan más bien de modo figurativo sin alusiones con nombre propio. Algunos ejemplos:

En verdad la letra se va haciendo más específica con el tiempo. Porque al principio uno dice „carajo, no quiero ir a la guerra“, y cuando te das cuenta el Perú ya no está en guerra, que lo podías hablar en los 90 con la guerra de Tiwinza, lo podías hablar como una guerra contra el Estado. Entonces teníamos un contexto de crecimiento donde los temas sociales eran más bien sobre la reconstrucción del país, función que me gustaba hablar a mí era de este cambio de la dictadura a la democracia, qué tan cambio era, y qué tan responsables éramos nosotros, manteniéndonos, siendo parte de que estos cambios sean realmente un cambio y no una continuación asolapada de los vicios de la dictadura. De ahí por ejemplo, „Afuera“, trata de eso. (Charly, vocalista de Diazepunk)

„Los Medios“ trata también de eso, narrar la historia explicando la situación de la manipulación de los medios y todo esto. Parasitando es lo mismo, crítica directa que está narrando la historia que hacen los políticos cada cinco años, conseguir votos y los estragos que ha dejado la dictadura de Fujimori y todo eso. (Mauricio, vocalista de Los Mortero).

(“No tengo ni mierda”), esa yo la hice por la gente de CLAE, me acordé. Sí, la gente que invirtió todo su dinero en CLAE, y yo me acordé porque yo tenía vecinos, veía a un señor que cuando estaba ebrio ese señor decía que no tenía ni mierda, entonces yo veía eso y escribí así. “Vida asegurada” es una canción que me gusta bastante. Porque es bien particular. La gente de mi generación tiene esa vida, de que su familia no los soporta, no están tranquilos ni en su casa, ni en otro lugar, ellos no están tranquilos consigo mismo, buscan diversión por todos lados, donde caigan, la siguen rematando igual, por eso me gusta esa canción, me encanta. (Manilas, vocalista de Morbo).

Yo no soy una persona muy crítica social, pero creo que de alguna manera yo también he influenciado en que el disco sea más crítico. Yo hice una de las canciones más críticas de ese disco que se llama “Parasitando”. Es raro. Es una canción contra Fujimori. Ese disco fue grabado en las elecciones, y es una canción contra las elecciones, o sea influenciada por el contexto

de las elecciones y contra los falsos luchadores sociales, rojos. (Bruno, guitarrista de Los Mortero).

Los Gritos fue en una época en la que yo creía mucho en..., o sea, veníamos de una dictadura y pensaba en esa situación, que hay gente que todavía, a pesar de lo que ha pasado, sigue creyendo en Fujimori, y yo un poco hablaba de eso, en Los Gritos hablo de ese tema. (Diego, guitarrista de Los Mortero).

De hecho, los músicos creadores de las canciones tienen un mayor manejo interpretativo contextual a diferencia de los seguidores, sobre qué es en concreto lo que significan estas canciones para ellos, porque precisamente ellos las han creado. Cabe destacar que las varias alusiones que hay sobre los años 90 y los daños del gobierno de Fujimori, son las interpretaciones más frecuentes en canciones que por cierto se tocan en una escena situada en los años 2000. ¿Por qué?

Nos parece muy interesante la primera cita mencionada arriba, en la que Charly de Diazepunk, apunta que las canciones ya no hablan sobre una guerra que ya no existe, sino más bien sobre un nuevo contexto: “cómo reconstruir la democracia en los 2000”. Si ya el contexto no es el terrorismo de Sendero ni la crisis económica, los problemas son otros tras la debacle de las instituciones y las heridas abiertas por los costes sociales precisamente dejadas por la dictadura fujimorista.

A lo largo de los 2000, paralelamente al crecimiento económico y el bienestar social, se siembra y desarrolla una profunda oposición política anti-fujimorista. Es todo un frente que va desde el lado de las víctimas que buscan justicia por violaciones de derechos humanos, como por las generaciones que

no han vivido los 90 pero que ha podido seguir las noticias sobre los juicios y condenas que se televisaban y se hacían públicos en los 2000, como también por los grupos de activistas que van buscando concientizar sobre ello para que el régimen fujimorista no vuelva con la elección de la hija de Fujimori como presidenta. No es que en los 2000 no haya motivos para hablar de política, es que los motivos para hacerlo cambian. Ya no es el tema de la crisis, sino las heridas abiertas que deja la política de la década pasada. Como hemos visto, este es uno de los temas más frecuentes cuando se da con una interpretación más específica sobre de qué tratan las canciones críticas de las bandas.

Por otro lado, entre los seguidores, las interpretaciones contextuales aparecen más relacionadas a escenarios contemporáneos de los años 2000, ligados a la era tecnológica, experiencias familiares presentes, o política actual.

Hay otras temáticas que son una crítica a la sociedad, al sistema o a lo que está pasando en ese momento en el contexto, ahí te puedo mencionar “Dormir en el fuego”, “Abre los ojos”, “Antisistema” (...) Por ejemplo la letra de Abre los ojos, de hecho que hay jóvenes que no ven que hay algunas injusticias en el gobierno, o que simplemente no le prestan atención o no le quieren prestar atención, y entonces la letra es que te levantes, hagas algo y aproveches tu juventud para cambiar esta sociedad. (Carmen, seguidora de Diazepunk)

“Represión” habla de lo que uno quizás calla, o que cuando estás en la calle te sientes diferente y te tienes que acoplar al sistema de uno. Creo que más que todo esa letra es de lucha, para darle la contra a todos esos mierdas, basura de realidad. Y de ahí hay varias. Está Gusano, Élite. Y “Cultura juvenil” que creo que va de la mano con “Si maduro me pudro”. Porque en realidad es cierto ¿no?, es la vida y gracia de un posero. Que, puta, tiene que estar en la calle, salir a los conciertos, tengo que estar a la moda, a la par, para que no digan nada, es más que nada para burlarse de esta bola de acomplejados. (...) “Opus Dei” que va en contra de todas las religiones. Lo que te hace ver es el tema de la iglesia y

cómo se comporta con nosotros, lo corrupta que a veces es, lo falsa que a veces es y se aprovecha de ti, y cómo se golpean el pecho, que sí que creemos en Dios, que vamos a cambiar el mundo, pero si no ponen de su parte, ni nada, de qué cambio hablan. (Fernando, seguidor de Morbo).

Por ejemplo "Papá dame plata", yo lo siento porque es como que yo solo quiero destruirme, es mi plata y no me den consejos. Y hay muchos jóvenes que viven así. Por ejemplo, hay gente de la escena que tienen dinero, sus papás los mantienen, pero hay gente que no, de bandas subterráneas, de bandas están hasta el pincho, no tienen quien los mantenga. (Jesús, público de Morbo).

Se trata de despertar, vincularte, voltear la mira a lo que está pasando. O sea, el solo escuchar música local te da una visión de la realidad distinta, si todo lo común es escuchar música extranjera cuando estaba en el colegio, es como abrirse a otra esfera del mundo. Si bien es cierto a mi mamá le gustaba que yo visitara lugares, para tener una visión más global de lo que sucede a tu alrededor, no puede ser que...yo tengo amigos que dicen no conozco de mi casa para la universidad más allá, entonces vincularte con estos circuitos, participar en estos, esa mirada se hace mucho más clara. Eso es muy claro al mencionar a ciertas personas en las canciones, es un sentimiento de desencanto, de rechazo, a estas cosas que son tomadas por cotidianas y en verdad no tienen por qué ser así. Siento que es eso visibilizar el problema. (Patricia, público de Los Mortero).

La canción „Pepito“, ahí te das cuenta que todo el mundo está sufriendo y hay gente que no hace nada, y más que rabia es un tristeza. Se trata de estar bien, pero darse cuenta también que tu país está en una situación de pobreza, y hay corrupción, y hay actos delictivos que no debería hacer que estemos con la vista gorda, sino despertarnos al respecto y hacer algo con ello. (Alejandra, público de Los Mortero).

También estas interpretaciones están más que todo ligadas a quienes muestren identidades simbólicas y socio-políticas entre el público, pero también podemos verlo en algunos músicos. Veamos algunos ejemplos donde subrayamos las referencias más contemporáneas.

Siempre ronda en mi cabeza esa frase de „Abre los ojos“. Otra vez sentado frente al televisor, si es esa tú idea de lograr un mundo

mejor ahora se adapta con sentado frente al computador simplemente no soporto a los que tratan de hacer cambios solo publicando en Facebook, es más, ando ahora escribiendo una canción sobre ese tema. (Javi, guitarrista de Diazepunk).

Esa canción (“Cultura Juvenil”) es un poco joder, sobre los jóvenes cuando se creen muy cultos, cuando hay un poco la exageración de esto, que a mí me parece no había tanto como ahora, pues, ahora sí. Por eso es que quizás pienso que hay letras de bandas que no pierden su vigencia, porque hay cosas que siguen pasando y pasan más. A mí me parece ahora que como hay más acceso del internet, y todo esto, hay una juventud que se alucina, no sé, pues, que está en otro nivel por el hecho de que sabe mucho entre comillas, o lee muchos libros o ve muchas películas independientes, y el Facebook se ha vuelto el lugar predilecto para que estos jóvenes traten de hacer notar que son personas cultas. Esa canción era eso, hablar sobre ese tema y joder sobre ese tema. (Bruno, guitarrista de Morbo).

Tras haber analizado las interpretaciones de los músicos y seguidores a cerca de lo que piensan sobre las canciones críticas de sus bandas, nos interesó saber también si más allá de una identidad simbólica y/o social política -en los casos en los que las hay- entre los músicos y jóvenes seguidores de las bandas, se definen posiciones políticas específicas ¿Tienen alguna ideología política? ¿Son militantes o activistas fuera de lo musical?

Lo que encontramos es que lo común es que cuando hay un interés político este se desarrolla en ellos desde una edad muy temprana, muchas veces adolescente en etapa colegial secundaria, desde donde la mayoría comienza a vincularse con la escena. Un aspecto interesante a considerar cuando según la teoría: la mayoría de jóvenes peruanos no se interesa por la política. Por tanto sería prácticamente un fenómeno „anormal” encontrar jóvenes en etapa escolar incluso hablar de política, desarrollar una consciencia

crítica política o tener una posición política. En la escena hemos visto que los músicos iniciaron sus proyectos musicales a edades muy tempranas, y desde sus primeros trabajos ya incluían este tipo de temas; y que los seguidores comienzan a involucrarse con las bandas entre los 13 o 15 años, estando todavía en el colegio, y es a esa edad que comienzan a escuchar sus primeras canciones de rock con temas críticos.

Por supuesto, no se trata de un tema cuantitativo: no es que la mayoría de jóvenes de la escena muestren este interés necesariamente, sino más bien es una minoría. Pero la importancia se da a nivel cualitativo: es importante profundizar sobre cómo, a pesar de ello, es que cabe espacio para esta relación. Con ello, no queremos dar a entender que el escuchar estas canciones críticas a temprana edad sea determinante para el futuro desarrollo de una identidad socio-política. Sin embargo, lo cierto es que los contenidos de este tipo de canciones son uno de los pocos medios en los que los términos juventud y política pueden co-existir, encima en un espacio no oficial para la política.

No estamos en un escenario político clásico, ni en un partido, ni en mitin, ni ninguna forma organizada y cerrada de participación política, sino más bien todo lo contrario, en un espacio no definido como tal, abierto, artístico y donde así como cabe hablar de amor, también cabe hablar de política. Así, muchas veces aquí las canciones críticas que se escuchan en la escena, en los discos de las bandas o en los conciertos, son los primeros acercamientos con una mirada crítica de la realidad política del país, por supuesto, considerando que la

información con la que cuentan los jóvenes en ese momento de sus vidas, son solo los discursos oficiales de las lecciones de historia o sociedad que llevaron en el colegio.

Para terminar con este detalle, solo algunos ejemplos más. Al escuchar estas canciones críticas, muchos seguidores han podido tener su primer contacto con términos que ya de por sí tienen una alta carga de crítica al sistema y sus discursos oficiales. Términos como “laizes fair laizes pacer, capitalismo” (en “Abre los ojos” de Diazepunk); “lucha popular” (en “Vivo por la lucha” de Los Mortero); o frases políticamente incorrectas como “tu democracia es una dictadura” (en “Cambio mentiroso” de Morbo), solo por dar algunos ejemplos entre canciones harto conocidas de estas bandas que son escuchadas por jóvenes que pueden venir desde los 13 o 15 años.

Yo estudiaba en el cole, y había un pata que escuchaba, y a mí me gustaban muchos géneros diversos, pero lo que más me gustaban de las letras eran las canciones políticas de las letras (...) Yo escuchaba eso porque buscaba ese contenido. Yo no era un político, en ese tiempo, no leía a Mariátegui, no leía a Marx, no leía a esos autores. Entonces, a partir de ahí más o menos, empiezo a meterme en la izquierda. Ya venía con ese pensamiento, pero creo que al encontrar a Diazepunk y a la comunidad donde hay también opciones políticas muy fuertes en el 2006 cuando yo llego con las elecciones entre Humala y García, las reuniones eran fuertes también. Pero creo que sí, las canciones de Diazepunk, de algún modo, me mantuvieron en esa posición. Eso fue muy interesante en un contexto de despolitización de la época. (Luis Enrique, seguidor y ex -miembro de la Komuna de Diazepunk).

Llegó un punto en que Diazepunk se convirtió en mi diasepam, porque si bien no era una pastilla que me duerma, era la banda y sus canciones como un antídoto a los momentos delicados. Iba a todos sus conciertos. Y bueno quiero agregar, Diazepunk lo fue todo en algún momento de mi vida, pude llorar, reír, pensar,

mandar a la mierda todo, absolutamente todo, pero sus canciones influyeron en cada cosa de mi vida. El tiempo ha pasado, ya no soy chibolo, pero estoy muy agradecido con Diaze, con las komuna, con toda la gente de la escena y las bandas que me han fortalecido como persona, directa o indirectamente con los mensajes en las canciones. (Jairo, seguidor y ex – miembro de la Komuna de Diazepunk).

Estas canciones que son sociales te ayudan a despertar, como son también del estilo punk, a aquellas personas que eligen escuchar este tipo de rock se enriquecen demasiado. Yo creo que aquel adolescente que escuche punk rock va a ver el mundo diferente a que cuando tenga mi edad que tengo 32. Yo ahora ya veo las cosas diferentes, tengo mi propia identidad te podría decir, me enriquezco de conversar con otras personas, pero siempre busco mi propio estilo, mi propia identidad, y trato de ser yo siempre, no trato de fingir o mostrar alienaciones, que nunca me gustó. (Diego, seguidor y ex – miembro de la Komuna de Diazepunk).

Ahora con estas consideraciones, al indagar entre estos jóvenes si existe alguna definición ideológica entre los entrevistados –por supuesto, entre quienes tienen una identidad simbólica, social y política- encontramos lo siguiente.

Primero, un rechazo a la política y por tanto una no identificación con ninguna ideología política específica, dada en gran parte por antipatía hacia la política tradicional y sus representantes. Ello hace que la mayoría de los jóvenes desistan de participar o definirse políticamente, y solo en algunos casos se vean tentados por formas políticas alternativas que prometan grandes cambios sociales ligados más al discurso propio de la izquierda reformista. Analizaremos esto, pero antes veamos algunos ejemplos que dejan bastante claro esta antipatía por la política tradicional en las primeras citas, y la cercanía por la izquierda en los últimos ejemplos, por otro.

Mira yo si tuviese que pensar en si soy comunista, socialista, anarquista, en ese rollo me tomaría mucho tiempo y en verdad, se necesita tener ideologías y partidos para enrumbar hacia algún lado, pero lo cierto es que no encuentro ninguna ideología con la cual me sienta cómodo al 100%, y menos en una militancia. Conozco gente del Partido Comunista, del Socialista, de movimientos anarquistas y todo eso, y no me siento cómodo en ninguna militancia porque siento que a veces estas militancias nos limitan. (Charly, vocalista de Diazepunk)

Siempre tuve antipatía por Alan y Fujimori, pero nunca tome acción, en salir a la calle a protestar, cosa que sí haría ahora y más por Keiko ahora. Da cólera que políticos se ganen a la gente sin educación, que son la gran mayoría del país, y ganen votos de ellos. Regresa Alan, el peor presidente de la historia, y sale reelegido. Se sabe que hay un proceso contra Alan ahora que es obvio como el partido aprista se ha salvado por ahora tienen mucho poder. Jamás voté por Alan. En la de Toledo no recuerdo, fue hace muchos años. Hubiera votado por Humala en la última pero ya estaba fuera del país. No confío en políticos al 100%. Todos mienten de alguna manera, pero Sergio Tejada es uno de mis mejores amigos, y él está en el partido de Humala. En cierta forma me da confianza que pertenezca al partido nacionalista. (Javi, bajista de Diazepunk).

Una ideología política, no. O sea, de derechas o izquierdas, esos movimientos totalitarios, no. Ni de centro. No. Es que el punk no es político, no es fascista, mucho menos racista. El punk es lo que uno expresa, lo que puedes expresar en una canción. Mira, como la política se ha ido transformando, todos están en el mismo saco, salvo dos o tres por ahí. Pero en los últimos 20 años ha venido cambiando pero ha venido cambiando para mal. Los políticos quieren cambiar las cosas pero ellos lo quieren hacer a su manera, no a la manera de la gente, de un pueblo que confía en ellos, ellos solamente quieren hacer un cambio pero según lo que a ellos les conviene. (Manilas, vocalista de Morbo)

Nosotros no nos considerábamos anarquistas ni una banda anarcopunk. No lo éramos, pues. Ese es un tema bien complicado acá porque, pucha, yo siempre consideré que lo político es mejor que vaya por su camino, no juntarlo con la diversión del alcohol y de la música y de la noche. No es compatible. Porque lo político debería ser algo serio, pues, algo bien llevado, algo hecho bien con consciencia. (...) No tengo ningún lineamiento político en realidad (...), las ideologías son cosas para mí del pasado, tanto socialistas, de derecha, todas esas cosas para mí es relleno, al final la gente lo que quiere es billete y quiere vivir bien, y quiere

tener su casa, que sus hijos se eduquen bien, es todo lo que quieren ¿no?, al fin. Y bueno, que no haya un dictador, pues, que te diga cómo vestirse, cosas básicas, pues, ¿no? (Bruno, vocalista y guitarrista de Morbo).

Claro, o sea todos tenemos cierta indignación a hablar de esto, a la izquierda, no a ningún partido. Mis viejos son de izquierda, mis abuelos son de izquierda, igual en algunos de Los Mortero. Por más que de izquierda, mantener una posición crítica, informada y crítica de saber qué está pasando en tu mundo, en tu ciudad, y si te enteras de lo que está pasando, de alguna manera vas a tener que ser crítico porque no todas las cosas están bien, no todas las cosas nos favorecen a todos por igual. Esa es una ideología, no sé, pues, anarquismo, socialismo, no. Mucha gente piensa que somos rojos a raíz del “Vivo por la lucha”. Pero vivir por la lucha es como dice la canción, vivir por una lucha que puede ser la lucha de la persona que se levanta todos los días a las seis de la mañana para ganar un sueldo, como la persona que está ahorrando para comprarse su guitarra en EE.UU. Es la lucha de cada uno, todos tenemos una lucha interior, todos. (Mauricio, vocalista de Los Mortero).

En un partido no. Pero de hecho yo tengo una ideología de izquierda, sí la tengo. Ahí si no sé si hablo de Mortero pero me imagino que sí. Muchas veces hemos conversado y hemos coincidido en lo mismo muchos miembros de Mortero. (...) La izquierda en la que no creemos en el actual sistema del capitalismo. El capitalismo hasta cierto punto está bien, está bacán porque me permite moverme y comprarme una guitarra definitivamente, pero a través del cual explotes a personas, no está bien. De hecho creemos en la educación pública, en la salud pública, en todas las cosas que significa darles a las demás personas que no pueden tener ese acceso de que sí... si no tienes plata no puedes estudiar, y eso no está bien. Eso no está bien para un país. De repente eso no es ser de izquierda, no sé. Muchos dicen, ah, por lo que yo digo, ah, porque crees en eso eres de izquierda, y entonces, sí pues seré de izquierda. (Diego, guitarrista de Los Mortero).

Ahora, en el caso de los seguidores, donde se presentan las edades más jóvenes, vemos también antipatía por la política tradicional pero todavía cierta esperanza por las ideologías de izquierda. Veamos.

No tengo ninguna posición política. O sea, no es que yo esté con los buenos ah, ni que me crea de chicos buenos, yo creo que estoy con la persona que sepa trabajar, yo me voy con la persona que sepa hacer las cosas bien si joder a nadie, sin robarle a nadie, porque si tú vas a ser político para mí, es porque la gente te encarga algo, y es como el padre de familia de una casa, yo lo tomo así porque yo cuando he estado en komunas de rock, no he sido el administrador, pero he tomado muchas riendas de muchas komunas, es mejor ser el último que come, o el último que se sirve o el último que puede doblegar a las demás personas. Y claro tú voz importa porque la gente te escucha, yo le he hablado a muchos chicos y la gente te escucha, pero tú no le puedes imponer ciertas cosas por tu cargo o porque tú tienes cierta fuerza, y eso es lo que le falta a ciertos políticos, no verse como el último, primero ver que tu gente coma, que tu gente esté bien, y tú como encargado sentirte satisfecho de que tu gente esté bien, y de ahí recién tu comer. Yo no tengo ninguna posición política, yo creo que me iría con alguien que mejor chamea, que mejor haga las cosas y que demuestre la mejor sinceridad posible. (Diego, seguidor de Diazepunk).

Bueno yo me considero de una posición centro-izquierda. No derecha, pero no tan de izquierda tampoco. Yo en realidad siempre he tenido en cuenta es que si tú no haces algo por algo que te parece mal, realmente nadie lo va a hacer. Entonces, en parte yo sigo fuerte con las canciones de Diazepunk, que obviamente no es el único grupo que toca esos temas. ¿Si simpatizo con un partido? En realidad, qué son los partidos políticos, ahorita no hay partidos políticos, pero si tuviera que mencionarte algo podría ser Fuerza Social (Carmen, seguidora de Diazepunk).

Estaba en un colectivo donde estaba Charly de Diazepunk, que se llamaba „Ciudadanos de Segunda Categoría“, de las ratitas, donde también estaba la gente del partido nacionalista, Sergio Tejada (...) Yo soy de Ciudadanos por el cambio, que es un colectivo que es parte del Frente Amplio. Pero, o sea, sí está demostrado que hay gente en política y en querer cambios por las elecciones, Toledo, García con el cambio responsable que nunca fue así, Humala con el cambio también pero nada. Sí hay gente que quiere cambios, y si hay gente que quiere cambios hay políticos que quieren cambios, y hay personas que necesitan tener referencias de esos cambios y si no pueden acceder a libros, a las universidad que son privadas que no las dejan leer a Mariátegui, a Marx, a Engels, no los dejan leer nada que sea contrario, ni siquiera organizarse dentro de las universidades, la escena es buena no solamente para organizarse sino también para transmitir

ideas de cambio, y ahí está” (Luis Enrique, seguidor de Diazepunk).

Yo me defino patriota e ideológicamente socialista. Pero no tengo partido político. Pero apoyo al partido comunista peruano. Yo he participado en marchas protestas y actividades desde los 14 años (Pool, seguidor de Morbo).

Yo soy anarquista. Ser anarquista no es una posición política de partidos políticos. Los intelectuales te van a decir esto, esto, esto. Pero en mis palabras es hacer un cambio social. A parte de ser violento, hacerlo en los corazones. Hay gente que dice, oye, yo lucho contra el sistema. Porque hay gente anarquista o de izquierda que lucha contra el sistema, pero el sistema no existe, o sea, el sistema no es una persona que viene y te mata, son las personas. Quién te gobierna, los congresistas, el presidente. Hay que atacarlos a ellos o a quienes están en nuestro alrededor, pero hay que darle en la cabeza y en el corazón, pues, ¿no?, con mensajes de qué cambiar. Porque si solo haces marchas, solo generas más violencia. Y la anarquía no elige ningún partido político, es algo utópico, que piensa en la unidad total, en la libertad, no necesitamos ni países, ni banderas, nada, porque podemos ser autónomos y querernos entre todos, no tener nadie que nos gobierne. Es algo utópico también. Se lucha y queremos eso (Jesús, seguidor de Morbo).

Yo sí estuve militando para el Partido Socialista cuando tenía 15 años, y después ya de mayor de edad me metí al Partido Nacionalista, pero salí decepcionada. Gente a la cual apoyamos cuando debió tomar una postura en contra de Ollanta y sus posiciones y lo que había prometido y no había cumplido, siguió ahí, y si no lo cumple ¿está bien? Hay gente que está a tu alrededor que no tiene el poder del Presidente pero que también podía hacer algo al respecto, y también se puso en la postura de Ollanta, y eso fue decepcionante. Si bien el presidente tuvo que seguir ciertos códigos preestablecidos, y no romper alianzas y etc., chicos como asesores políticos no siguieron la pauta. Yo recuerdo que en general gente con más años que yo decían sí tenemos que escuchar, al final no hicieron nada al respecto. Desde ahí yo he sido bien reacia a los partidos políticos, pero no lo descarto porque creo que es la única forma de lograr algo. Ahorita sí estoy bien a la defensiva de involucrarme en partidos políticos (Alejandra, seguidora de Los Mortero).

Mi ideología no lo tengo sistematizada. Pero sí me interesa... desde que salí del colegio he estado muy vinculada en estos temas de realidad nacional, a los 17 tuve mi primera marcha,

cuando estaba la segunda vuelta y Keiko iba a salir y yo estaba ¡no!, y justo recuerdo que hicieron un concierto en Plaza San Martín, estuvo Aeropajitas. Me acuerdo que llegamos hasta allá y también era descubrir nuevos ambientes, no solo era música aislada, sino también habían más cosas y eso me pareció bien que no solo se limita a te doy mi canción y aquí acaba, hay otra línea que se vincula más a las relaciones cotidianas. Bueno sí se me podría calificar por las ideas o valores que hay detrás de ello pero no soy una persona que le gustan mucho esto de las etiquetas en ningún sentido. (...) En el 2011, no era que simpatizara con Humala, sino que no iba a permitir que se repita un régimen que había sido totalmente nefasto para nuestra historia y para nosotros, era más que nada eso. He procurado casarme nunca con nada, pero de hecho sí, pues, si bien es cierto, por un lado te organiza para hacer cosas, por otro lado también al comprometerte tú también dices, ah ya si él dice „a“ tú también vas a decir „a“, y si la termina cagando tú también terminas embarrada con eso, y yo en ningún momento. Creo que estoy más comprometida con las ideas, o sea, si cumple con esto o no cumple con esto. (Patricia, seguidora de Los Mortero).

Por otro lado, si bien no hay una posición ideológica definida entre ellos, sí hay coincidencias de posiciones políticas „anti“, tanto entre los músicos como entre los seguidores. Eso hace que a pesar que los músicos afirmen que como tales no hacen política con sus bandas ni tienen necesariamente una ideología política, pueden coincidir en posiciones políticas contra algo, sobre todo si se trata de temas coyunturales, y por esas coincidencias participar con sus grupos en eventos sociales o políticos.

El escenario más frecuente en el que se hace visible y hasta obligatorio tomar una posición política (a favor o en contra), se da principalmente en el periodo de las elecciones presidenciales o locales. De hecho, las elecciones en los años 2000 han generado fuertes polos de oposición entre los electores, visibilizados sobre todo en las rondas de segunda vuelta realizadas para definir

al próximo presidente, en todos los periodos electorales de esta última década y media¹³, donde literalmente el país se ha dividido en dos, uno u otro candidato. Es en este contexto donde en la escena se ha hecho más visible la postura en contra de un candidato específico: Keiko Fujimori.

La antipatía por la política tradicional ha estado clásicamente presente en el imaginario colectivo nacional. Sin embargo, el fujimorismo como partido ya tradicional se ha convertido en una de los de base popular con más respaldo, así como también ha propiciado que se articule un movimiento ciudadano anti-fujimorista, una de las oposiciones más fuertes y visibles a toda escala de participación política oficial y no oficial, desarrollada a lo largo de los 2000.

Esta oposición convertida en un movimiento nacional en periodos electorales en los que Keiko Fujimori ha tentado el sillón presidencial; ha reunido la participación de diferentes colectivos y grupos de activistas o voluntarios entre los que también destacan figuras públicas de artistas o personajes destacados. Y si bien las bandas han dejado claro que no son bandas políticas ni hacen activismo político, lo cierto es que como ciudadanos particulares han tomado posturas que, en la mayoría de los casos, y sobre todo en periodos electorales, han ido mayoritaria y explícitamente contra Fujimori. Bandas como Diazepunk, Aeropajitas, Daniel F., La Mente, Los Protones, La Nueva Invasión, Barrio Calavera, entre otros, han participado en eventos por la

¹³ Elecciones 2001: García vs Toledo en segunda vuelta, ganador Toledo. Elecciones 2006: García vs Humala en segunda vuelta, ganador García. Elecciones 2011: Humala vs Keiko en segunda vuelta, ganador Humala. Elecciones 2016: PPK vs Keiko en segunda vuelta, ganador PPK.

memoria contra la dictadura y sus efectos (recordando el golpe del 5 de abril), y eventos No A Keiko en plena etapa electoral. (Ver Fotografías 20)

Fotografía 20: Bandas de la escena en el festival por la memoria Fujimontesinismo Nunca Más



La Nueva Invasión, Barrio Calavera, Diazepunk y Aeropajitas en Festival Fujimontesinismo Nunca Más en la Plaza San Martín, recordando el autogolpe del 5 de abril. Fotos: Diana Joseli

En el contexto del auge de las redes sociales, esto ha sido mucho más visible en los *posts* que mostraban estas y otras bandas de la escena cuando la próxima elección de Fujimori se veía como un peligro de cara al 2011 y el 2016. No solo a nivel individual sino también como *posts* en los *fanpages* de las bandas. (Ver Fotografías 21).

Fotografía 21: #NoAKeiko: Posts de músicos de la escena en Facebook



Fuente: Facebook

Como mencionamos atrás también, en la escena puede que no haya definiciones ideológicas que podamos generalizar, pero sí hay muchas más coincidencias con las cosas con las que no se está de acuerdo, una de ellas está en la oposición al régimen Fujimorista y su herencia política presente en su partido actual.

Por último, cabe señalar que en algunos casos se han encontrado intenciones o participación en formas de activismo político. Ya sea participando en colectivos o movimientos y a nivel más personal.

Y al final lo que decido hacer es estar desde donde puedo aportar con algo, sea con las letras de las canciones, sea participando como activista, que no es algo que yo levante como bandera por ejemplo en mi música, porque pienso que el activismo se hace primero gratis, y se hace por voluntad (...) por más que para otros está mal solo quedarse en el activismo, pero para mí me quedo solamente en el activismo porque no hay otra cosa donde pueda aterrizar. (Charly, vocalista de Diazepunk).

Eso algo que se repite en la escena, no solo entre los músicos y seguidores entrevistados, sino en la demás gente de la escena de otras bandas que con su música o desde su vida cotidiana prefieren sumar al cambio antes que apoyar una gran revolución. Como dice Gonzalo Farfán:

Yo no estoy preocupado en la cuestión política, pero yo sí estoy preocupado por hacer cosas desde mi posición. Eso es lo que me preocupa, no estoy mirando qué está haciendo tal o cual partido político. Estoy tratando de construir cosas desde mi posición en la sociedad que me ha tocado o la que me he construido y desde esa posición estoy tratando de hacer cosas pajas... La gente está hablando del sistema está podrido, ¿así, por qué? Porque la gente habla de esto (señala un conjunto de piedras), nosotros hablamos de esto (señala una piedrita en específico), porque la suma de estas cosas bien hechas hacen algo bien hecho, no puedes atacar el sistema. Habla de esto, de esto, de esto. Entonces, mi posición política es esa, es una posición política personal. En mi día a día trato de ser una buena persona y hacer las cosas correctas, con ética, en mi vida diaria, creo que esa es la mejor manera de ser „político“. (Gonzalo Farfán, músico y guitarrista en Inyectores, fundador de Mundano Records, y más. Entrevista personal).

El discurso de cómo entender la participación política y el cambio social ha virado. La política no solo es la política oficial de participación en partidos políticos. Y en cuanto al discurso ahora no se trata de construir sistemas homogéneos por medio de la revolución armada o la lucha de clases. Se trata de ver alternativas varias de cambios, muchas veces ajenas a la política de partidos, que se encuentran y apuestan mucho más desde la participación de colectivos sociales (anti-fujimoristas, feministas, ecologistas, etc.) o la acción individual desde un compromiso de estilo de vida cotidiano sin desmerecerlo, sino dándole su propia importancia en la suma del cambio.

En la escena, el hablar de política a primera impresión todavía da a entender que nos referimos a los partidos políticos, por eso el rechazo inicial a todo lo que represente por parte de los músicos o seguidores. Pero conforme hemos ido explorando en las entrevistas, vemos que eso no descarta que se tomen posturas políticas importantes.

Como hemos visto, se trata también de entender lo político desde espacios no políticos como, en este caso, desde la escena independiente donde cabe un espacio abierto para la interpelación social, que alienta el pensamiento crítico, y luego, sea decisión de cada quien optar o no por tomar postura política, según como se quiera a nivel colectivo o a nivel individual.

Hay despolitización de una línea política ortodoxa en la escena de los 2000, pero hay todavía un rock que critica.

CONCLUSIONES

Al inicio de esta investigación nos planteamos la siguiente pregunta: ¿qué características definen el discurso independiente de la escena limeña rockera entre los años 2000-2015? Para responderla consideramos de forma crítica la teoría de la autenticidad musical en este género que la considera clásicamente como contra-comercial y con contenidos orientados a la política. Nuestros objetivos principales eran conocer qué nos dice el significado de lo independiente de la escena, a partir de dos aspectos clave que la definen: sus lógicas económicas y la crítica social y política en las letras de sus canciones. Sobre ello, luego del trabajo de campo y análisis realizados, llegamos a las siguientes conclusiones respecto a nuestras hipótesis.

Sobre nuestra primera hipótesis, aceptamos nuestro planteamiento inicial que sostenía que: *Las lógicas económicas de la escena de los años 2000, suponen ahora un nuevo modelo de autogestión con tendencia a la profesionalización y nuevas relaciones de apertura con el mercado, con lo cual*

un neo discurso independiente implica una diferenciación con lo comercial pero no necesariamente una contra-posición per sé.

Las lógicas de producción de la escena en los 2000, se desarrollan bajo una actitud más abierta al relacionamiento con el mercado y un nuevo modo de autogestión en el que se puede observar una tendencia a la profesionalización del rock independiente, en base a: una consciencia del factor económico para el auto-sostenimiento de sus proyectos, una mayor división del trabajo con mejores técnicos, y una mejor calidad en sus productos musicales. Sin embargo, tras el desarrollo de nuestra investigación, encontramos dos salvedades al respecto.

Primero, entre las bandas de los 2000 aún se puede ver una lógica de autogestión primaria al inicio de las formaciones de las bandas, en los que por falta de recursos o capital económico todavía no acceden a los proyectos con tendencia a la profesionalizan que ya vienen desarrollándose en los 2000 (como ser grabados por sellos, conseguir un manager, ser contratados por productoras de festivales, etc.). Pero conforme pasa el tiempo y se desarrollan como tales, lo que predomina hacia los últimos años de los 2000, llega a ser el nuevo modelo de autogestión contemporánea que hemos descrito y de la que cada vez más bandas pueden hacer uso, a través de los servicios que ofrecen para producción, difusión y distribución de su música, lo cual indica una tendencia, aunque aún por desarrollar mucho más, a la profesionalización de la misma.

Segundo, que las bandas tienen inicialmente una apertura por trabajar con marcas comerciales sí, pero con cierta salvedad. Ser auspiciados por marcas, tocar en eventos organizados por empresas, o incluso sonar en la radio excepcionalmente, les ha generado excelentes oportunidades para poder preocuparse más por desarrollar un mejor sonido o tener mayor exposición, sin embargo, las experiencias no han sido del todo buenas. Aún es importante trabajar para mejorar estas relaciones comerciales en dos aspectos. Uno, que las marcas deben retribuir justamente el trabajo de los artistas y no quedarse en el argumento de que „la banda ya gana mucho con que su nombre figure al costado de la marca“. Y dos, que se debe respetar el contenido de su línea creativa siempre y cuando no cambie lo que ellos es parte de la identidad de su propia música.

Nuestros hallazgos, en resumen, nos confirman que la escena de los 2000 no define más su independencia como anti-comercial per sé. Si bien las bandas independientes no siguen un fin comercial, tienen más un apego a las valoraciones simbólicas de su música, y han formado un camino económico paralelo para poner en práctica y sostener su actividad musical, ello no significa que se hayan cerrado a relaciones comerciales. Ello dado que tienen disposiciones de trabajar con marcas comerciales siempre y cuando respeten sus derechos como trabajadores del arte y libertad creativa, y porque además desarrollan lógicas en donde lo económico si bien no es el fin se le reconoce su importancia para auto-sostener su circuito, y porque en sus proyectos de producción, difusión y distribución se puede observar una mayor

especialización y división social del trabajo así como mejoras en sus productos y servicios. Todo ello nos demuestra que una de las características de la escena de los 2000, antes que ser anti-comercial, es más bien que muestra una tendencia a la profesionalización de lo independiente sosteniendo siempre eso sí el principio de que el arte es libre pero no gratis.

Respecto a la segunda hipótesis, aceptamos nuestro planteamiento inicial de que: *Las temáticas de las canciones de la escena de los años 2000, muestran ahora un nuevo sentido crítico en medio de repertorios diversificados y despolitizados, que suponen nuevas relaciones de identificación entre los músicos, los seguidores y sus temas, con lo cual un neo discurso independiente implica aún un espíritu crítico pero no necesariamente posiciones políticas ortodoxas.*

Los temas de las canciones de escena en los 2000 se han despolitizado en tanto se ha dado una diversificación de temáticas, en las que sin embargo aún persisten los contenidos críticos y, en tanto ello, el modo en que los músicos y seguidores se relacionan con estas canciones no generan identidades únicas sino que las hay de hasta tres tipos: musical, simbólica o socio-política. Las salvedades que podemos comentar al respecto, tras la investigación, son también dos.

Primero, que la inclusión de canciones críticas por parte de las bandas es una constante con importancia cualitativa más que cuantitativa. Encontramos que el repertorio crítico de cada banda analizada conforma un tercio del total de

sus canciones, lo cual es parte de la diversificación en las letras que mencionamos al principio. Con ello, sin embargo, hallamos enriquecedores detalles cualitativos que nos ayudan a entender el sentido crítico de estas canciones en la escena de los 2000. Por un lado, a primera vista no hay un tema explícito en común que nos remita a contextos comunes como lo fue la violencia terrorista y la represión estatal que sí están expresadas en varias letras de la movida subte por ejemplo. Sin embargo, observamos más bien que en el fondo todas las letras nos hablan de temas claves: modos de desigualdad y continuidades de problemas sociales y políticos que aún arrastramos hasta el día de hoy.

Ello nos devela que a pesar de estar en un contexto de crecimiento económico que a veces se confunde con desarrollo, pues este no es definitiva tal. Y precisamente el eje temático transversal más repetitivo y común que hemos encontrado en los repertorios de las bandas es el de „interpelación social“ hacia la toma de consciencia o pasividad de los mismos actores o los mismos oyentes de estas canciones. De ahí que el sentido crítico en los 2000 no ha desaparecido. Al contrario, se ha adaptado a un contexto en donde siguen persistiendo problemas sociales y políticos que cuestionar, y cuestionar a nosotros mismos en nuestro rol frente a los mismos.

Segundo, que si bien hay un despolitización en tanto se diversifican los contenidos en las letras de las canciones, y la manera con que los músicos y seguidores se relacionan con estas canciones pueden ser diversas al punto de encontrar tres identidades distintas, como hemos mencionado: musical,

simbólica o sociopolítica. Cabe señalar además que esta última si bien no es cuantitativamente resaltante, es interesante de seguir analizando. Y de ahí, encontramos que quienes tienen un mayor interés no solo por la música sino también por las letras de las canciones, y se identifican con las letras críticas, estos pueden expresar o desarrollar posiciones sociales y políticas. Por el lado de los músicos compositores de estos temas, se revela un compromiso consciente por incluir estas críticas en sus canciones. Además de artistas se reconocen como ciudadanos con una opinión que no se restringe de ser expresado en espacios como la música, así pueda estar censurada en algunos espacios (como los radiales) o así no sea del gusto popular (y se llegue a un público restringido). Por el lado de los seguidores, es interesante resaltar que muchas veces estos inician su primer contacto en edades escolares muy jóvenes, y al escuchar este tipo de canciones se forman los primeros contactos con una manera crítica de ver la realidad social. De ahí que puede ser influyente –ojo no determinante- para desarrollar luego una consciencia crítica y tomar posición política.

De cualquier forma, tanto en músicos y seguidores, se muestra una antipatía en general por la política tradicional, no tienen una ideología definida, hay más cosas en común en los 2000 como apoyar frentes anti-fujimoristas, y más bien simpatizar por discursos de cambio social, por lo que algunas veces se opta por votar por candidatos de izquierda como también pueden elegir seguir otros caminos de activismos colectivos o individuales o hacer política desde el propio estilo de vida.

Si el discurso de autenticidad delimitaba que hacer música social o política y nada más que eso porque el resto de contenidos son parte del sistema comercial y si se incluyen, pues convierten a los músicos en „vendidos“, ello no va más. Aquí nuestros hallazgos nos confirman que si bien hay una despolitización, esta se da en el sentido de una diversificación de temáticas en donde las canciones críticas no han dejado de incluirse sino que más bien coexisten con contenidos de amor y otros. Pero también nos indican que ya no se tiene que ver la política de manera absoluta para seguir siendo críticos ni tampoco tener una ideología definida, simpatizar con un partido o ser parte de él. La política misma se está despolitizando de ese sentido ortodoxo de entenderla en su espacio oficial de partidos. El sentido crítico social y político persiste con una importancia cualitativa en la escena en la que cabe rescatar el rock independiente es uno de los pocos géneros musicales en donde se sigue mostrando un espacio para la generación de contenidos e identidades críticas juveniles en las movidas culturales contemporáneas.

Estas son las dos características que en resumen definen el discurso independiente en la escena rockera limeña de los 2000. Como hemos visto, apuntar a que lo independiente se defina solo por ser anti-comercial y tocar solo contenidos políticos en las canciones, es algo que ya no tiene cabida en este nuevo milenio. A este discurso independiente cabe entenderlo como uno en donde su independencia no es restrictiva de cláusulas económicas o políticas ortodoxas.

Ello refleja también que la escena en los 2000 se comporta como en un espacio generador de prácticas económicas musicales que se van profesionalizando, y en la que pueden hacer coexistir los contenidos de amor con la crítica social como también generarla en sus propios actores. O como planteamos en nuestros subtítulos, lo neo- independiente expresa hoy en los 2000: que la música sigue siendo libre pero no gratis y que el rock aún critica incluso con la mayor libertad de no restringirse solo a eso.

De esto trata el neo discurso independiente de la escena rockera limeña, y alrededor de este los miembros que la conforman construyen sus relaciones sociales tanto para su producción musical, como para desarrollar la construcción de sus identidades como parte de su comunidad. Un nuevo sentido de ser independientes desde la música.

Sostener una escena independiente y reconstruirla en los años 2000, para darle un nuevo significado a su discurso, supone comprender que existe una comunidad artística viva que, como otras a pesar de no circular en espacios oficiales, merecen también ser considerada como parte de las expresiones culturales contemporáneas de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazo, Fabiola
- 2017 *Desborde Subterráneo 1983-1992*. Lima: Museo de Arte Contemporáneo.
- Bennett, Andy
- 2004 Consolidating the music scenes perspectives. *Poetics* 32, 223-234. Disponible en: <http://www.elsevier.com/locate/poetic>
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas
- 2008 *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Bourdieu, Pierre
- 1971 [1968] “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, En *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- 1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cornejo, Pedro
- 1994 *Juegos sin fronteras: Aproximaciones al rock contemporáneo*. Lima: El Santo Oficio.
- 2001 *Crónica del Rock Peruano*. Lima: El Comercio.

- 2002 *Alta Tensión: Los cortocircuitos del Rock Peruano*. Lima: EMEDECE.
- 2004 *El rock en su laberinto: Manual para no perderse*. Lima: Pedro Cornejo.
- Del Val Ripollés, Fernán
- 2014 *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Dyrberg, Torben
- 2008 Lo político y la política en el análisis del discurso. En Chrtichley y Marchart (Comps.), *Laclau. Aproximaciones críticas a su obra*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Feixa, Carlos
- 1999 *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel
- Frith, Simon
- 1980 [1978] *Sociología del rock*. Madrid: Júcar.
- 1987 “Towards an aesthetic of popular music”. En *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172.
- 2003 [1996] Música e identidad. En Stuart. H y Gay. P. (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García, David
- 2006 “Las lógicas de la “industria” del rock”. *Revista Tladeo*, 72, pp. 167-178.
- Greene, Shane
- 2012 “Hay chicas a las que les gusta tirar: los límites del feminismo punk en el Perú de los ochenta”. *Bogotá: Tabula Rasa*, 17, pp. 65-95. Disponible en: <http://indiana.academia.edu/LandonGreene>

- 2013 Relatos del punk subterráneo en Perú: Parte I, II, y Final. *Fanzine Poetas del Asfalto*, 86, 37-67.
- 2014 “El problema primario del Perú es el pituco”. Disponible en: https://www.academia.edu/9650901/El_Problema_Primary_del_Peru_es_El_Pituco_Essay_Format
- 2015 “Peruanicemos al punk”. En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: IDE PUCP.
- Hall, Stuart y Paul du Gay (Comps.)
- 2003 [1996] *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires – Madrid: Amorrortu editores.
- Hall, Stuart
- 1977 *Los hippies: una contracultura*. Barcelona: Anagrama.
- Hebdige Dick
- 2004 *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Juárez, Jorge
- 2007 “Politizando la música: una aproximación a los anarcopunk” *Revista de Sociología, La Colmena*, 1, 10-13
- Lévano, Hugo y Otros.
- 2012 *Días Felices: Rock and roll, twist, surf, a-gogo, enfermedad, cumbia beat, psicodelia y otros sonidos juveniles entre 1957 y 1983*. Lima: Contracultura.
- Lynskey, Dorian
- 2015 [2011] *33 Revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- Martel, Frédéric
- 2011 *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. España: Taurus.
- Mouffe, Chantal
- 2007 [2005] *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.

Murrugarra, Juan Carlos

- 2001 *La <<estética de lo precario>>: aproximaciones al panorama rockero <<subte>> de finales de los 90 en Lima.* Tesis de Licenciatura en Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2003 La lucha por lo auténtico como fundamento de la estética de lo precario: una mirada al rock <<subte>>. *Revista Debates en Sociología*, 28, 155-174. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6992/7149>

Observatorio Cultural Metropolitano

- 2014 Reporte Estadístico XII. Lima Vive Rock 2013. Disponible en: <http://www.limacultura.pe/tipo-de-publicacion/reportes-estadisticos>
- 2013 Contra Mercado Independiente de Lima: Catálogo de Sellos. Disponible en: <http://limacultura.pe/catalogos-de-marcas-independientes.html>

Quiña, Guillermo

- 2014 “Las múltiples dimensiones de la música independiente”. *Revista Versión*, n°. 33, 154-166. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México. Disponible en: <http://version.xoc.uam.mx>

Remy, María

- 2005 *Los múltiples campos de la participación ciudadana en el Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Retamozo, Martín y Fernández, Mariano

- 2010 “Discursos políticos e identidades políticas: producción, articulación y recepción en las obras de Eliseo Verón y Ernesto Laclau”. *Revista Cuadernos de H Ideas*, vol. 04, n° 4. Argentina: UNLP. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/33251>

Riveros, Camilo

2009 “Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima. La masificación de la escena subterránea”. *Boletín música, Revista de música latinoamericana y caribeña*, Casa de las Américas, n° 25.

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. Disponible en: <http://bit.ly/11Fg6hM>

Romero, Raúl (Ed.)

2015 *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología – IDE Pontificia Universidad Católica del Perú.

Shuker, Roy

2005 *Diccionario del Rock y de la Música Popular*. Barcelona: Ma non Troppo.

Silbermann, Alphons y otros

1971 [1968] *Sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Straw, Will

1991 Cultural Studies. “Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music”, pp. 368-388

Torres Rotondo, Carlos

2009 *Demoler: Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú*. Lima: Revuelta Editores.

2012 *Se acabó el show 1985. El estallido del rock subterráneo*. Lima: Mutante.

Valdivia, Daniel

2002 *Conversaciones con Daniel F: La historia de Leusemia*. Lima: Contracultura.

- 2007 *Los sumergidos pasos del amor (el escenario de las ocasiones perdidas). Breve reporte sobre el rock subterráneo y el panorama de la música alterna.* Cajamarca: Martínez Compañón Editores.
- 2013 *Por las olvidadas raíces del punk rock. Guía práctica contra los lanzadores de bolas de nieve.* Lima: Kipuy Ediciones.
- Vélez, Odette y otros
1987 "El rock subterráneo en Lima". Lima: PUCP.
- Venturo, Sandro; Tanaka, Martín; Nauca, Luis; Gonzales, Osmar
1991 *Normal nomás. Los jóvenes en el Perú de hoy.* Lima: Instituto Democracia y Socialismo
- Venturo, Sandro
1995 "Ni cortos ni perezosos. Jóvenes limeños y movidas culturales". *Revista Autoeducación*, 46, 17-19.
2001 *Contrajuventud. Ensayos sobre juventud y participación política.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vich, Víctor
2014 *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Villa, Pablo
1996 Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, 2, S/N. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>
- Watson, Bruce
1971 [1968] "Los públicos de arte", En *Sociología del arte.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Yrivarren, Sarah
2015 "El *genius loci* del metal en Lima". En *Música popular y sociedad.* Lima: Instituto de Etnomusicología de la PUCP.

Documentales

“Arekipunk”

2014 Dirigido por Luka Chaisen. Documental sobre la movida punk en Arequipa.

“Grito Subterráneo, el video”

1987 Dirigido por Julio Montero. Documental sobre la movida subterránea limeña en los años 80. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=XQb9byWHCGI>

“Lima explota hc punk Perú”

2005 Dirigido por Santiago Herrera. Documental sobre la movida hardcore en Lima. Disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=PLgEdm_4o6r1dBAs0plQZwUeoXZvtGQTsO

“Saicomanía 1964-1966”

2011 Dirigido y producido por José Beramendi y Héctor Chávez. Documental sobre Los Saicos.

Otros artículos y fuentes en internet

Benavente, Diego

2008 “Komunas. Apuntes para el debate sobre culturas urbanas juveniles”. Disponible en: <http://nadieelokescribo.blogspot.pe/2008/06/komunas-apuntes-para-el-debate-sobre.html?m=1>

Caín y Abel.

Blog sobre la movida subterránea. Disponible en: www.cainsubte.blogspot.com

Festival Lima Vive Rock

2013 Canal de YouTube de Lima Cultura de la Municipalidad de Lima. Se citaron las entrevistas a 3 al hilo, Cuchillazo, Inyectores, y Contracorriente. Disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UCSRxzXMnPXnEoTIMgEet9dQ>

Generación Cochebomba.

Blog sobre la movida subterránea del escritor Martín Roldán. Disponible en: www.generacion-cohebomba.blogspot.com

Sonidos.pe

Portal web sobre culturas musicales con artículos de investigación de Camilo Riveros. Disponible en: www.sonidos.pe

Vilcapuma, Víctor

2011 “Los nuevos pasos. Una visión del rock subterráneo limeño post 2000”. Disponible en: <https://audiofobia.lamula.pe/2011/04/29/los-nuevos-pasos-una-vision-del-rock-subterraneo-limeno-post-2000-primera-parte/audiofobia/>

Fotografías

En este trabajo se han incluido fotografías de:

- Raúl García Pereira
- Audiofobia
- El Grito
- El Anexxo
- GJ Records

Y afiches de las colecciones personales de:

- Victor Vilcapuma
- Diana Joseli

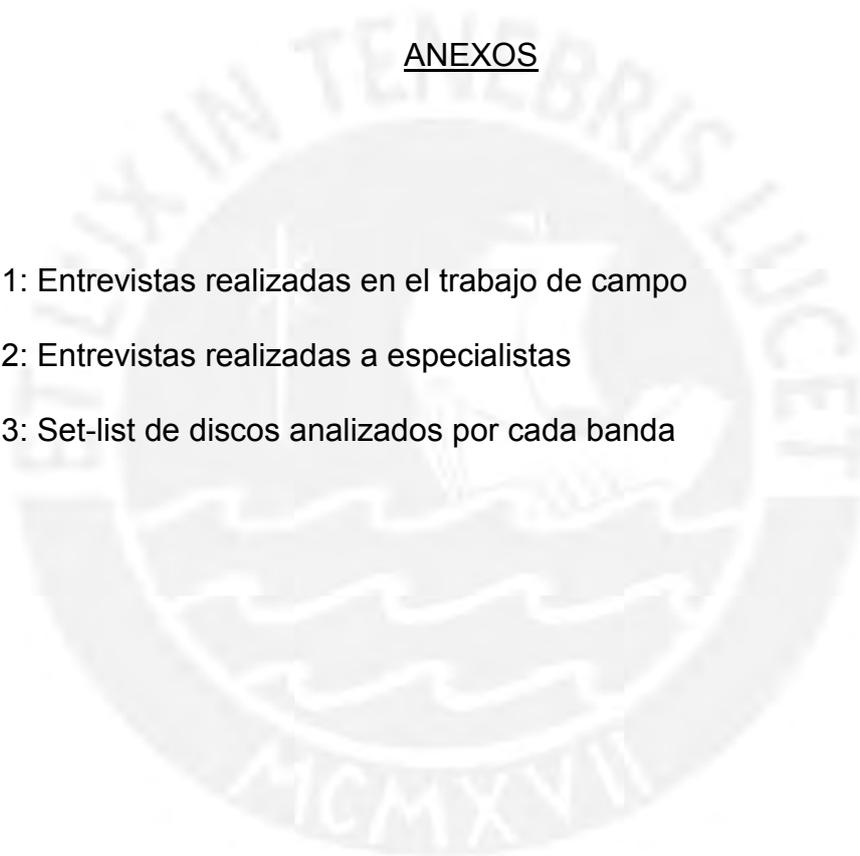


ANEXOS

Anexo 1: Entrevistas realizadas en el trabajo de campo

Anexo 2: Entrevistas realizadas a especialistas

Anexo 3: Set-list de discos analizados por cada banda



Anexo 1: Entrevistas realizadas en el trabajo de campo

Lista A: Productores, difusores y distribuidores				
N°	Representante	Nombre de Proyecto	Sector del proyecto	Fecha de entrevista
1	Ricardo Wiese	Descabellado Discos del Perú	Producción	27 de mayo del 2015
2	Gian-Carlo Fernández	La Hora del Vato	Difusión	5 de enero del 2014
		No Hay Alternativa		
		Demolición		
3	Gonzalo Farfán	Mundano Records	Producción	13 de setiembre del 2014
4	Javier Chunga	Rock el parque	Producción	26 de marzo del 2014
		Made in rock		
		Unión Discos		
		6 Voltios, Diazepunk, Aeropajitas		
5	Víctor Vilcapuma	Pasaje 18	Producción	19 de junio del 2014
		Cósmica!	Difusión	
		Audiofobia	Consumo	
		El Grito Tienda		
6	Alejandro Lamas	El Anexxo	Consumo	5 de mayo del 2015
		Cuaderno Roto	Producción	
7	Gonzalo Díaz	Rock Achorao	Difusión	9 de mayo del 2015
Lista B: Músicos de bandas				
N°	Nombre	Banda	Distrito	Fecha de entrevista
8	Carlos García	Diazepunk	Barranco	21 de julio del 2014
9	Javier Landa		Baltimore (USA)	19 de abril del 2014
10	Gustavo Makino		San Borja	3 de octubre del 2014
11	Bruno Peña	Los Mortero	Barranco	2 de mayo del 2014
12	Mauricio Vicente		San Miguel	17 de abril del 2015
13	Diego Vicente		San Miguel	2 de junio del 2015
14	Bruno Guerra	Morbo	San Miguel	15 de abril del 2015
15	Jesús Talavera		Miraflores	25 de abril del 2015

Lista C: Seguidores de bandas				
N°	Público	Banda	Distrito	Fecha de entrevista
16	Luis Enrique Pérez Pinto (Komuna)	Diazepunk	Lince	27 de agosto del 2014
17	Diego Textox (Komuna)	Diazepunk	Lince	15 de octubre del 2014
18	Jonathan Espinal Aguilar (Komuna)	Diazepunk	San Juan de Lurigancho	24 de octubre del 2014
19	Renato Moreno (Komuna)	Diazepunk	La Victoria	11 de abril del 2015
20	Carmen Dionisio	Diazepunk	Chorrillos	14 de abril del 2015
21	Daniel Ezeta	Diazepunk	San Miguel	25 de mayo del 2015
22	Gustavo Salcedo	Los Mortero	Los Olivos	2 de mayo del 2015
23	David Peña	Los Mortero	Independencia	20 de junio del 2015
24	Alex Sosa	Los Mortero	Lima	28 de junio del 2015
25	Patricia Gonzalez	Los Mortero	Comas	27 de junio del 2015
26	Alejandra Dávila	Los Mortero	Barranco	5 de julio del 2015
27	Pool Trasher	Morbo	(No registrado)	26 de abril del 2015
28	Miguel Ángel Huamán	Morbo	San Martín de Porres	29 de julio del 2015
29	Fernando Morales	Morbo	Villa El Salvador	30 de julio del 2015
30	Jesús Acevedo	Morbo	Jesús María	20 de julio del 2015

Anexo 2: Entrevistas realizadas a especialistas

Especialistas consultados				
N°	Nombres	Profesión	Publicaciones sobre la escena	Fecha de entrevista
1	Juan Carlos Murrugarra	Sociólogo	Autor de la primera tesis sobre la escena: "La estética de lo precario" (2001).	28 de junio del 2013
2	Camilo Riveros	Antropólogo	Autor de "Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima" (2012).	2 de mayo y 6 de junio del 2013
3	Martín Roldán	Escritor	Autor de "Generación Cochebomba" (2007). Administrador del blog del mismo nombre.	31 de julio del 2013
4	Shane Greene	Antropólogo	Autor de "Hay chicas a las que les gusta tirar" (2012), "El problema de la subtierra en el Perú" (2014), entre otros.	15 de agosto del 2013

Anexo 3: Set-list de discos analizados por cada banda

Banda 1:		DIAZEPUNK	
Producción N° 1	En Pepas	Año	2000
Producido por	La misma banda		
Canciones			
1. Momento			
2. Tebas			
3. Viejo bar			
4. Todo sigue igual			
5. A tu lado			
6. Chela			
7. Sólo déjame			
8. Descansar en paz			
9. Placer			
10. Cansado			
11. Significado			
Producción N° 2	Viernes	Año	2001
Producido por	La misma banda		
Canciones			
1. No fue mi intención			
2. Solo quiero verte otra vez			
3. Abre los ojos			
4. Algo			
5. Canción de olvido			
6. Cansado (Rep.)			
7. Diazepunk			
8. Hoy ya no gritas			
9. No pertenezco			
10. Setiembre			
11. Solo déjame (Rep.)			
12. Tebas (Rep.)			
13. Un final			
14. Viejo bar (Rep.)			
15. Viernes			
16. No fue mi intención (Rep.)			
17. Momento (Rep.)			
18. Descansar en paz (Rep.)			
19. A tu lado (Rep.)			
20. Placer (Rep.)			
Producción N° 3	Bajo en serotonina	Año	2004
Producido por	La misma banda		
Canciones			
1. Afuera			
2. Mañana			
3. Mal ejemplo			
4. Pam			

5. Nid			
6. 10:10			
7. Pólvara			
8. Lejos			
9. Nada entre nosotros			
10. Seguir así			
11. 3D			
12. Bajo en serotonina			
Producción N° 4	Ciudad indiferente	Año	2007
Producido por	Sello "Unión Discos"		
Canciones			
1. Nada por			
2. El plan			
3. Enero en diciembre			
4. Miedo y fe			
5. Nuevo día			
6. Promesas rotas			
7. Si no te olvidas de mi			
8. Días grises			
9. Algo en que creer			
10. Por mi ventana			
11. Nada que hacer			
12. Verme caer			
13. Tráfico			
14. Garaje			
Producción N° 5	Diazepunk	Año	2012
Producido por	-		
Canciones			
1. Nada que perder			
2. Muda timidez			
3. Antisistema			
4. Deminur			
5. Arder			
6. Malditos jipis			
7. Parte de mi historia			
8. Fuera de control			
9. Prometer			
10. Olvidar			
11. Cordura			
Banda 2: MORBO			
Producción N° 1	Rock Subterráneo	Año	2002
Producido por	La misma banda		
Canciones			
1. Trabajo de mierda			
2. Al carajo			
3. No tengo ni mierda			
4. Posero es ser normal			

5. Kieren dinero			
6. Esperanza popular			
7. No a la presión			
8. Caca aguada			
9. Soy lo ke quiera			
10. Si maduro me pudro			
11. Me llega al pincho			
Producción N° 2	Primero chupa después piensas	Año	2004
Producido por	La misma banda		
Canciones			
1. Represión de mierda			
2. Cambio mentiroso			
3. Desperdicio de esta sociedad			
4. Cultura juvenil			
5. El pendejo de Jesús			
6. Gusanos			
7. Vicio			
8. Élite			
9. Parásito			
10. Historia del Perú			
11. Quiero oler			
12. El loco alejo			
13. Si maduro me pudro (Rep.)			
14. Papá dame plata			
Producción N° 3	De baja calidad	Año	2010
Producido por	La misma banda		
Canciones			
1. Muy panq			
2. Que jodido no ser original			
3. Opus Dei			
4. Vida asegurada			
5. Arde			
6. Revolución			
7. Tu quisieras verme			
8. Papá dame plata (Rep.)			
9. Paramilitar rock			
10. Me llega al pincho (Rep.)			
Producción N° 4	Crucificando al mito	Año	2015
Producido por	Sello "Cósmica!" / Piropo Producciones		
Canciones			
1. A quién le echamos la culpa			
2. Tomado por asalto			
3. Amor de canción			
4. Necesito un trago			
5. Tú no			
6. Parásito (Rep.)			

Banda 3 : LOS MORTERO			
Producción N° 1	El Perú progresa	Año	2007
Producido por	La misma banda		
Canciones			
1. Libres de qué			
2. La muerte y yo			
3. Vendo mi guitarra			
4. Respetos			
5. Él está perdido			
6. Es mi fin			
7. Caminos de polvo			
8. Las mañanas			
9. Buscas mi furia			
10. Pisar un bicho			
Producción N° 2	Pisar un bicho	Año	2010
Producido por	La misma banda		
Canciones			
1. El mundo da vueltos			
2. Las mañanas (Rep.)			
3. Los gritos			
4. Buscas mi furia (Rep.)			
5. Adicto			
6. No me quieren			
7. Vendo mi guitarra (Rep.)			
8. Pisar un bicho (Rep.)			
9. Caminos de polvo (Rep.)			
Producción N° 3	Vivo por la lucha	Año	2012
Producido por	La misma banda		
Canciones			
1. Vichamos			
2. Invasión			
3. La ignorancia no solo es mal de pobres			
4. Parasitando			
5. Carne fresca			
6. Pepito			
7. Reventar			
8. Vivo por la lucha			
9. Los medios			
10. No sabes nada			
11. Mary			
12. El final			

Producción N° 4	La tormenta	Año	2015
Producido por	Antorcha y JSD		
Canciones			
1. Compañero			
2. Él está perdido			
3. Rock Sh			
4. La tormenta			

Elaboración Propia. Leyenda. Rojo: canciones críticas. Verde: canciones críticas repetidas del disco anterior. Rep.: canción repetida.

