

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**LOS ESPACIOS DE CONGREGACIÓN COMO PRINCIPALES
IMPULSORES DEL AFIANZAMIENTO DE LA ESCENA DEL ROCK
SUBTERRÁNEO
(1983-1992) EN LIMA**

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL
DE LICENCIADO EN MÚSICA

AUTOR:

WILLIE BRYCE DELGADO LUNA

ASESOR:

FRED WERNER ROHNER STORNAIUOLO

Lima-2020

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	4
MARCO TEÓRICO.....	9
METODOLOGÍA.....	12
CAPÍTULO 1: Aproximación histórica al rock subterráneo	14
1.1. La década de los ochenta y la apertura a una nueva cultura musical juvenil ...	15
1.2. Origen y formación del rock subterráneo en Perú 1983-1985	21
CAPÍTULO 2: La creación de una sonoridad	26
2.1. El punk en la formación de la identidad sonora del rock subterráneo en Perú.....	27
2.2. 1986: Crecimiento de la escena subterránea y multiplicidad de géneros musicales	34
CAPÍTULO 3: Los espacios de congregación como determinantes de la escena del rock subterráneo.....	40
3.1. Dinámicas de congregación social	40
3.2. Relaciones y vínculos	49
CONCLUSIONES	70
BIBLIOGRAFÍA.....	72

RESUMEN

Esta investigación tiene por objetivo comprender los espacios de congregación como los principales impulsores del afianzamiento de la escena del Rock Subterráneo de Lima entre los años 1983 a 1992. Sin embargo, para entender esta idea de espacio no vamos a analizar al espacio solamente como un lugar físico, sino entenderemos a éste como el lugar de las interacciones. Asimismo, lo que usualmente se ha conocido desde un principio como una movida juvenil y musical, en el presente trabajo será denominado “escena” y, en ese sentido, se analizarán sus implicancias tanto en las relaciones sociales como también en las musicales. Con esta investigación esperamos poder insertarnos dentro de los trabajos que han venido apareciendo en los últimos tiempos acerca del *rock subterráneo* y, de la misma manera, se espera contribuir con el debate sobre el concepto de “escena” al enfrentarnos a los espacios de congregación como un aspecto fundamental para el desarrollo del ámbito artístico y musical de la ciudad Lima.

ABSTRACT

The main objective of this research aims to understand congregating spaces as the main drivers of the consolidation of the Lima Underground Rock scene between 1983 and 1992. However, to understand this idea of space we will not analyze it only as a physical place, but also as a place of interactions. Likewise, what has usually been known from the beginning as a youth and musical movement, in the present work it is called “scene” and, in that regard, its implications will be analyzed both in social and musical relationships. With this research we hope to be able to insert ourselves in the works that have been appearing in recent times about underground rock and, in the same way, we hope to contribute to the debate on the concept of “scene” when facing congregation spaces as a fundamental aspect for the artistic and musical scope of the city of Lima.

INTRODUCCIÓN

La escena del *rock subterráneo* fue un movimiento juvenil y musical que surgió en la ciudad de Lima a principios de la década de 1980. Desde su aparición, este fenómeno marcó un precedente importante en la renovación de una escena musical rockera que había perdido importancia en la década anterior, tras el colapso de una generación de bandas que tenían como repertorio principal composiciones en inglés y *covers* de grupos extranjeros del momento (Cornejo, 2018)¹. Alrededor de la segunda mitad de los años ochenta, dadas las crecientes propuestas musicales y los lanzamientos de importantes producciones independientes, la escena del *rock subterráneo* se posicionó como uno de los fenómenos subculturales más importantes de la década y llegó a sentar las bases para el desarrollo de lo que hoy se conoce como “la escena de *rock* nacional” en Perú².

La escena del *rock subterráneo*, a diferencia de la gran mayoría de escenas musicales, no precisa estar representada por algún estilo musical en específico, y es que esta escena, como su apelativo lo indica, no alude realmente a algo musical excepto cuando se la relaciona con la palabra *rock*. Del mismo modo, si bien el término *subterráneo* da a entender su relación y posicionamiento hacia los circuitos alternativos y contraculturales locales (también

¹ A pesar de que una investigación más compleja y profunda se necesita para datar con totalidad el panorama del *rock subterráneo*, la presente tesis se apoya en las bibliografías que hasta el día de hoy son consideradas como la base de esta temática. En ese sentido, si bien las obras tanto de Cornejo (2018) y Torres (2012) representan un punto inicial al momento de hablar de *rock subterráneo*, sería importante que estas puedan ser calificadas a futuro y, de la misma manera, que trabajos posteriores logren identificar si es que estas investigaciones representan la cultura del momento o no.

² La presente tesis está construida bajo la perspectiva de músico instrumentista del autor. De esta manera, a lo largo los de casi ocho de labor como músico independiente en la ciudad de Lima, el ambiente popular de las conversaciones entre músicos, colegas y personas involucradas en el negocio de la música en Lima, apuntan a que el *rock subterráneo* sirvió como pilar fundamental para el desarrollo de lo que hoy en día se conoce como la escena de rock nacional.

conocidos como el *underground* musical), este no nos permite identificar ni mucho menos tener la certeza de hablar de una escena definida entorno a un género musical determinado.

Pese a esta ambigüedad, Con el transcurso de los años se ha identificado a la escena *subterránea* en su totalidad con el género musical *punk*, género que si bien marcó un precedente importante en los casi diez años de actividad de la escena *subterránea* (1983 - 1992) -con la aparición de exponentes fuertemente influenciados por las bandas de *punk* anglosajón como The Clash, The Sex Pistols y The Ramones entre otros-, representa quizá una manera errónea de comprender a esta escena musical en la ciudad de Lima.

En la actualidad, las bibliografías y registros sonoros existentes han permitido dar cuenta de la presencia de agrupaciones con sonoridades disimiles al *punk* desde los primeros años de este circuito musical en la ciudad de Lima. Estas agrupaciones ponen una vez más en cuestionamiento al género musical como definitorio de la escena del *rock subterráneo*, y nos otorgan el valor definitivo de identificar el factor que llevó a la escena del *rock subterráneo* a afianzarse como un fenómeno múltiple en donde congeniaron agrupaciones de un universo musical variado.

La presente investigación plantea como primera hipótesis que los espacios de congregación fueron los que determinaron los mecanismos de interrelación cultural y social que produjeron el afianzamiento y consolidación de este fenómeno subcultural en la ciudad de Lima. Por consiguiente, para su estudio y comprensión, será pertinente ahondar en la concepción de “escena” y en su valor como medio para entender las diversas formas y significados de la actividad musical. De esta manera, se podrán entender los espacios de congregación y las formas de congregación desde otro tipo de relaciones sociales musicales. Actualmente, no hay investigaciones que se refieran a este ámbito en particular más que de forma aproximativa, por lo que es un campo muy provechoso para explorar.

Los objetivos a los que se aspira con esta investigación son los que se mencionan a continuación. En primer lugar, analizar la razón por la cual agrupaciones de diversas estéticas musicales estuvieron activas dentro de una escena del *rock subterráneo* que puede ser identificada a través de los espacios de congregación por su valor como elementos determinantes de las prácticas musicales. En segundo lugar, ampliar el estudio histórico que existe acerca del *rock subterráneo* aportando desde el análisis de los espacios de congregación a la comprensión de lo que usualmente se ha conocido bajo las terminologías de subcultura o movida dentro del concepto mismo de lo que significa la “escena”. Si bien en los últimos años aparecieron investigaciones de gran valor que analizan de forma histórica lo que fue este fenómeno musical en los años ochenta, aún no existe información que date de forma concreta la relevancia de los espacios de congregación en su desarrollo. Por tal motivo, y para cumplir con los fines propuestos, hemos dividido la presente investigación en tres capítulos.

En el primer capítulo, se abordará el proceso de formación de la escena del *rock subterráneo* y se mencionarán las principales agrupaciones que surgieron en esta primera etapa de desarrollo, además del papel que jugaron los espacios de congregación en propiciar la asociación de personas que posteriormente conformarían esta escena musical en la ciudad de Lima. Por último –y para poder esclarecer el contexto en el que surgió este fenómeno musical–, se explicarán los factores que, a inicios de la década de 1980, fortalecieron una nueva cultura musical juvenil en la capital peruana.

En el segundo capítulo, se explicará el surgimiento de la escena del *rock subterráneo* bajo las influencias musicales del género *punk*. Para ello, se realizará un breve análisis musical que corrobore, efectivamente, las características musicales de este género en las agrupaciones que son consideradas como precursoras de la escena *subterránea*. Además, se

abordará el periodo de crecimiento de la escena a partir del año 1986 y se demostrará, a través de un análisis de fuentes fonográficas, la multiplicidad de géneros musicales que estuvieron presentes en esta segunda etapa de desarrollo del *rock subterráneo*.

Finalmente, en el tercer capítulo, se explicará cómo los espacios de congregación determinaron el afianzamiento de la escena del *rock subterráneo* en la capital. Para ello, se presentará el análisis de fuentes escritas como también de una entrevista específica a uno de los actores fundamentales de la escena del *rock subterráneo*. Jorge Bazo -ex integrante de la banda Sin Kura-. Todo esto con el fin de explicar las dinámicas de estos espacios de encuentro y su relación con la congregación de las agrupaciones que se expondrán en el segundo capítulo.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Debido a que la literatura y los textos académicos sobre el *rock* peruano empezaron a aparecer a partir del año 2000, el número de obras acerca de este género musical en Perú resulta limitado, siendo aún menor la cantidad de contenido que se vincula específicamente a la escena del *rock subterráneo* en los años ochenta y su debate por comprender este movimiento juvenil. No obstante, en los últimos años, se puede apreciar un renovado interés en retomar las investigaciones acerca del *rock* peruano y también en documentar con más profundidad lo que fue el fenómeno *subterráneo*. Las recientes publicaciones de Pedro Grijalva, Fabiola Bazo y Shane Greene y las reediciones de importantes libros escritos por autores como Pedro Cornejo y Carlos Torres Rotondo, demuestran que, pese a que el *rock* es un género que está presente en Perú desde la segunda mitad de los años cincuenta, todavía existe un vacío en cuanto a su investigación y su exploración que es importante llenar. Por ese motivo, se

considera esencial la realización de la presente tesis, con la aspiración de que, en algún momento, esta sirva como aporte a nuevas investigaciones musicales en el ámbito académico.

Por otro lado, es necesario mencionar que las publicaciones de los autores que se han encargado de tratar la temática del *rock subterráneo* se han caracterizado por describir los inicios de esta escena musical de forma histórica, analizar la coyuntura política y social en la que se vio envuelta y exponer los conflictos entre las clases sociales. Si bien en la mayoría de casos se presenta una relación de las bandas que han sido partícipes de la escena *subterránea*, los trabajos dedicados a abordar esta temática desde perspectivas analíticas musicales son muy escasos, fueron desarrollados de forma mínima o no pasaron de ser una simple mención. Sin embargo, los fundamentos de los textos encontrados han permitido dar cuenta del estado actual del tema que esta investigación pretende abordar.

Es así que, entre las últimas publicaciones sobre la historia del *rock subterráneo* se encuentra la obra titulada: *Y Nosotros Ké? Hasta el Global Colapso 1985 -2012 (2019)* del autor Pedro Grijalva. Esta obra, pese a ser hasta el día de hoy una de las más extensas con respecto a la escena del *rock subterráneo*, su aporte se reduce a una propuesta más histórica que crítica debido a que se centra en abordar a la escena *subterránea* desde la perspectiva de una de las bandas más representativas del *rock subterráneo*. La banda Eutanasia.

Por otro lado, y de manera no tan distante a la escena del *rock subterráneo*, *Espíritu Del Metal (2018)* de los autores José Ignacio López y Giuseppe Risica viene a ser la primera y hasta ahora única obra dedicada a tallar en la historia de la escena *metal* en el Perú. Si bien el texto comprende de una manera histórica los inicios de este movimiento juvenil en el país, la obra también presenta análisis y debates críticos sobre su origen y desarrollo. El capítulo titulado *Los Subsuelos del Underground. El Otro Rock Subterráneo*, por ejemplo, presenta discusiones sobre el underground Limeño de los años ochenta en donde la escena metalera,

en distintas ocasiones, entrecruzó caminos con escenas musicales paralelas como la escena del *rock subterráneo*.

Por otra parte, la actual reedición de la obra *Alta tensión. Breve historia del rock peruano* (2018) publicada originalmente por Pedro Cornejo y considerada en su momento como una de las primeras –sino la primera– obra en datar lo que fue la escena rockera en Perú, presenta un capítulo titulado *La escena subterránea*, en el que el autor Pedro Cornejo se centra en describir de forma breve la coyuntura en la que se formó esta escena musical en la capital peruana. Al ser el primer libro publicado sobre el *rock* peruano, el enfoque que proporciona el autor es más histórico que crítico.

De igual modo, este renovado interés se refleja en las recientes publicaciones *Punk y revolución. 7 interpretaciones de la realidad subterránea* (2017), del antropólogo Shane Greene, y *Desborde subterráneo 1983-1992* (2017), de Fabiola Bazo. Ambos autores se centran en ahondar en esta temática desde un enfoque histórico y, a su vez, sociológico.

La obra de Greene realiza una aproximación más académica a los problemas de las clases sociales al profundizar acerca del sectarismo en el *rock subterráneo*, que devino como consecuencia de su proliferación a mitades de 1986. Unos años atrás, el autor publicó un breve capítulo titulado *Peruanicemos al punk*, que está incluido en el libro *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (2015), editada por el sociólogo y etnomusicólogo Raúl Romero. En dicho capítulo, Greene explica de manera resumida el origen de la escena *punk* en Perú y cómo, según el autor, este género fue ideal para ser “peruanizado”, como quedó evidenciado por los fundamentos ideológicos y musicales de la escena *subterránea*.

Por su parte, la obra de Fabiola Bazo es el texto sobre la historia del *rock subterráneo* más completo hasta la fecha. Este ofrece un amplio panorama sobre las agrupaciones que estuvieron presentes en los primeros cuatro años de desarrollo de la escena *subterránea* y

también en su periodo de implosión, a principios de los años noventa, y culminación, en el año 1992. Por el contenido del texto, este representa un modelo metodológico a seguir, así como también un gran aporte de datos para la presente investigación.

Ahora bien, estas dos últimas investigaciones establecen precedentes importantes en cuanto a un análisis crítico y no solamente histórico del *rock subterráneo*. Este nuevo enfoque ha dado como resultado la incorporación de los temas que, hoy por hoy, se tratan en las ciencias sociales.

Por su parte, la reedición de *Demoler. Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1957-1975* (2018) y *Se acabó el show. 1985, el estallido del rock subterráneo* (2012), de Carlos Torres Rotondo, son obras recientes que dan fe del nuevo interés por documentar la historia de la escena rockera nacional. Este último, principalmente sintetiza la historia del *rock subterráneo* a base de relatos y testimonios de los principales protagonistas que conformaron la escena *subterránea*. Además, este texto cuenta con un enfoque similar al de la publicación de Daniel F titulada *Los sumergidos pasos del amor (el escenario de las ocasiones perdidas)* (2004), que es una de las primeras obras que redacta, en un formato de corte menos académico –aunque no por eso limitado en fundamentos–, los sucesos que dieron origen al *rock subterráneo* en la década de los ochenta y también los que acompañaron su final.

Por otro lado, desde otro eje temático y alejándonos un poco del presente, la obra *Contrajuventud. Ensayos sobre juventud y participación política* (2001), del sociólogo Sandro Ventura, se concentra en la aparición de las denominadas “movidas juveniles”, surgidas a partir de los años ochenta en el Perú. En ella, el autor pone en debate el vínculo entre la cultura juvenil y la participación política. Si bien esta obra no se centra en el *rock subterráneo* de manera íntegra, su aporte lo constituye su manera de analizar el panorama, al

preguntarse cómo y por qué, en los años ochenta, apareció por primera vez un grupo propiamente juvenil, y de qué manera este presentó propuestas radicalizadas desde una práctica netamente artística y sin mantener relación alguna con el sistema político.

Finalmente, debido a los propósitos de esta investigación, fue necesario abordar los trabajos e investigaciones que se han realizado sobre la consolidación de las escenas musicales y su valor como medio para entender las diversas formas y significaciones de la actividad musical. Sin embargo, pese a que el estallido del *rock subterráneo* en los años ochenta, el post-subte en los años noventa y la actual escena rockera independiente abrieron nuevos campos de investigación para los trabajos académicos del nuevo milenio, resultan casi inexistentes aquellos que se centran únicamente en el debate sobre el concepto de “escena” y lo que este significa dentro del ámbito musical artístico. Las indagaciones en las investigaciones referidas al tema dieron como resultado que nos aferremos a las tesis de licenciatura realizadas por los antropólogos Gerardo Silva y Camilo Riveros. Ambas investigaciones han sido fundamentales para otorgarle un enfoque más social a esta investigación.

La primera y más reciente tesis es *Por ella, por la escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki) punks de Lima* (2017), de Gerardo Silva. Por un lado, esta tesis plantea debates teóricos sobre conceptos como “tribu urbana”, “subcultura” y “escena”. Posteriormente, el autor profundiza en la escena de los “chiki punks”, que surgió a partir de la década del 2000, y en cómo esta fue cambiando y reafirmandose a lo largo de su trayectoria.

En la misma línea, la tesis de Camilo Riveros, *Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima. El caso de las bandas de ska del bar Bernabé* (2012), mediante un breve análisis histórico del *rock subterráneo*, da cuenta de las formas de

organización colectiva y del entramado de relaciones sociales que dieron origen a lo que hoy se conoce como “la escena”. Esta tesis sale a la luz como complemento de su artículo, publicado unos años antes, *Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima. La masificación de la escena subterránea* (2009).

MARCO TEÓRICO

La presente investigación es valiosa por ser una de las pocas obras que analiza el *rock subterráneo* desde la lógica de los espacios de congregación. Para ello, será necesario que, en primer lugar, se defina este concepto y como este es construido. En ese sentido, Straw (2002) plantea a los espacios -en este caso musicales- como: “Todos los lugares y actividades que rodean y alimentan una preferencia cultural particular”. Asimismo, estos pueden ser, a su vez: “Las calles o franjas a lo largo de las cuales tiene lugar este movimiento” (p. 249).

Por lo general, resulta habitual encontrar estas concepciones de espacio referenciadas normalmente bajo el término de “escena”, concepto que ha sido cotidianamente utilizado para definir al espacio local en el cual surge o es apropiado un género o estilo musical específico. El concepto de escena, si bien se inicia en el mundo académico con el pretexto de dejar atrás nociones como la de “subcultura”, “movida” o “comunidad”, hoy por hoy se ha convertido en uno de los conceptos más debatidos, desarrollados y que incluso viene siendo reactualizado cada año por una infinidad de autores en el campo de los estudios culturales.

Luego de que el artículo seminal de Will Straw titulado: *Systems Of Articulation, Logics Of Change: Communities And Scenes In Popular Music* (Straw, 1991) oficializara la vida académica del término, el concepto de escena, como ya mencionamos, no solo ha sido

expandido, sino también diversificado en un sinnúmero de significados. En un texto posterior al de 1991, Straw definiría el concepto de escena de las siguientes formas:

(a) la congregación recurrente de personas en un lugar en particular, (b) el movimiento de estas personas entre este lugar y otros espacios de congregación, (c) las calles o franjas a lo largo de las cuales tiene lugar este movimiento, (d) todos los lugares y actividades que rodean y alimentan una preferencia cultural particular, (e) los fenómenos más amplios y geográficamente dispersos de los que este movimiento o estas preferencias son ejemplos locales, o (f) las redes de actividad microeconómica que fomentan la sociabilidad y la vinculan a la continua autorreproducción de la ciudad. Todos estos fenómenos han sido designados como escenas (Straw 2002: 249).

Posteriormente, Andy Bennett, quien es otro de los autores más relevantes en profundizar sobre el concepto de escena hasta el día de hoy, no solo se refiere a este concepto como un lugar específico donde una serie de actores e instituciones forman una red de vínculos en relación a un determinado estilo musical, sino que atiende otras realidades más complejas como lo translocal y virtual (Bennett, 2004). En ese sentido Bennett (2004) propone el concepto de “escena musical” como uno que “ofrece la posibilidad de examinar la vida musical en sus distintas formas, orientadas tanto a la producción como también al consumo y a las diversas maneras, a menudo localmente específicas, en que estas se entrecruzan entre sí” (p. 226).

Por último, no es sino hasta hace unos años en donde el concepto de escena se ha diversificado a tal punto de incluso llegar a abarcar el campo que compete a nuestra investigación, y es que como explica Straw, en la actualidad el concepto de escena ha tomado dos rumbos, por un lado como un espacio o colectividad donde se presume que existe

determinada música, al igual que proponen los conceptos de tribu o subcultura y, por otra parte, a modo de entrelazar y entender mejor la relación existente entre la música y el espacio. Esta última permitiéndonos entender que además de los músicos, espectadores y otras personas que participan, es importante tomar en cuenta el rol que juegan diversas locaciones que son parte de, o que se articulan con la escena. En ese sentido Straw plantea que: “se requiere prestar una mayor atención al papel de instituciones de bajo nivel como bares, tiendas, lugares en la creación de redes a través de las cuales circulan las prácticas musicales y la gente. Una noción de escena no necesita tener agentes humanos activos en su centro; también puede tratarse de redes circulatorias, nodos y vías” (Straw en Janotti, 2012: 3).

Siguiendo con nuestro marco teórico, si bien creemos que los espacios de congregación de la escena *subterránea* determinaron ciertas dinámicas de encuentro entre las bandas de *rock subterráneo*, es preciso reconocer que, dentro de estas dinámicas, se requiere de una lógica más estrecha para que dos personas tiendan a encontrarse o, en este caso, a encontrarse en un espacio específico debido al capital simbólico que posean: el “habitus”, como plantea Bourdieu en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1979).

Luis Enrique Alonso (2005), siguiendo los conceptos de Bourdieu, define o entiende el “habitus” como “la posición social *hecha práctica*’, es la forma en que las relaciones sociales son reproducidas a través de actos y actores concretos, debido a que las posiciones sociales generan unos *esquemas o principios de percepción, de acción y de formas de sentir*. Pero, también, es, reflexivamente, no lo olvidemos *‘la práctica hecha posición social*’, pues está formado por las experiencias concretas, por la microhistoria ‘total’ de grupos sociales que han discurrido por trayectorias similares, dentro de un campo, y a través de distintos campos, de forma que construyen un espacio social que le es propio” (p. 5).

METODOLOGÍA

Para esta investigación, emplearemos fuentes de informaciones primarias y secundarias: entrevistas y registros fonográficos de diversas bandas, e investigaciones previas y bibliografía referidas al *rock subterráneo* de los años ochenta.

En primera instancia, se analizarán los registros fonográficos digitalizados en la plataforma YouTube de las bandas Leusemia, Narcosis, Zcueta Cerrada, Autopsia y Guerrilla Urbana con la finalidad de organizar sus canciones, analizar sus sonoridades y delimitar los instrumentos utilizados. Asimismo, a través de un análisis de la música –y tras una comparación con el material existente de las bandas más representativas del *punk* anglosajón, como The Ramones, The Sex Pistols, The Clash y The Damned, entre otros–, determinaremos el estilo musical al que pertenecen y/o se asemejan. De la misma manera, se analizarán los registros fonográficos de dos bandas que presentan una clara diferencia en el estilo musical con relación al primer grupo de bandas; estas son: Éxodo y Disidentes. De esta forma, se identificarán las características sonoras de estas agrupaciones y el género musical al cual pertenecieron o se asemejaron. Los parámetros rítmicos, armónicos, de instrumentación, de composición y de interpretación que utilizaremos al momento de analizar, nos abrirán campo para corroborar que la escena *subterránea* no se definió entorno al género *punk*.

En segundo lugar, mediante testimonios y material bibliográfico recopilado, nos enfocaremos en analizar tres de los espacios más trascendentales de la escena *subterránea*; estos son: La Nave de Los Prófundos, Club Rock Bar No Helden y El Hueco. En ese sentido, se analizarán las dinámicas de congregación que estos espacios propiciaron, así como la manera en que se desplazaban las personas dentro y fuera de sus instalaciones.

Por último, se entrevistará a Jorge Bazo, ex integrante de la banda Sin Kura y editor de la página web *Subte Rock*, con el objetivo de recopilar información acerca de las diferentes dinámicas de las bandas y de su espacio de socialización. Todo esto nos revelará cómo, en el periodo de actividad del *rock subterráneo*, los espacios de congregación fueron los catalizadores de su consolidación en la ciudad de Lima.



CAPÍTULO 1: Aproximación histórica al rock subterráneo

Si bien se suele señalar el año 1983 como la fecha de inicio del *rock subterráneo*³, es importante reconocer que, además, la ciudad de Lima, a inicios de esa década, fue foco de concentración de diversos factores que impulsaron el afianzamiento de esta escena musical. El restablecimiento de un gobierno democrático, la llegada de las nuevas tendencias musicales provenientes del extranjero y el surgimiento de diversas emisoras radiales, revistas y publicaciones especializadas en la temática del *rock* fueron algunos de los principales elementos que influyeron en la formación de este fenómeno juvenil en la ciudad de Lima.

Por otro lado, es importante mencionar el rol fundamental que jugaron diversos espacios y puntos de encuentro como conciertos, bares y puestos de venta entre los años 1983 y 1985. Estos lugares fueron de suma importancia para la convergencia de una audiencia juvenil que, mediante el establecimiento de vínculos, conformó lo que, posteriormente, se denominó como "la escena del *rock subterráneo* limeña" (Torres, 2012).

Surgidas en un país lleno de violencia política y crisis social, las primeras agrupaciones que conformaron esta escena estuvieron compuestas por jóvenes que se conocían del barrio y de conciertos, y que, sobre todo, compartían el gusto por un mismo género musical (Torres, 2012). Debido a que se posicionaron al margen del circuito comercial imperante, estas agrupaciones no contaron con la difusión de los principales medios de comunicación. Su afianzamiento, por el contrario, fue el resultado de un proceso de autogestión que, más

Autores como Cornejo (2018), Torres (2012) y distintos participantes de la escena *subterránea* apuntan el año 1983 como fecha de inicio del *rock subterráneo*, tras la formación de la banda Leusemia.

adelante, sentaría las bases para el desarrollo de lo que hoy se conoce como “la escena de *rock* nacional” en Perú⁴.

En este capítulo, explicaremos cuáles fueron los diversos factores que originaron el reposicionamiento del *rock* en la capital, y nos centraremos, particularmente, en aquellos que influyeron en el surgimiento del *rock subterráneo*. De igual manera, explicaremos brevemente el surgimiento de esta escena en sus tres primeros años de formación (1983-1985), para lo cual destacaremos a las agrupaciones que fueron determinantes en el afianzamiento de este fenómeno juvenil. Por último, a lo largo de este capítulo, se hará referencia a los principales conciertos que se realizaron en esta etapa formativa y que cumplieron un rol trascendental en el desarrollo de este fenómeno musical.

1.1. La década de los ochenta y la apertura a una nueva cultura musical juvenil

A finales de la década de los setenta, el Perú atravesaba los últimos años de la segunda etapa de dictadura militar, encabezada por el general Francisco Morales Bermúdez (1975-1980). Luego del declive del circuito rockero a mediados de los años setenta, al que Cornejo (2018) se ha referido como “la edad oscura”, la música disco es la que logró posicionarse como la principal vía de entretenimiento musical juvenil. Tras el éxito masivo de la película *Saturday Night Fever*, estrenada en 1978, tal como lo menciona el artículo *Deberías estar bailando. La música disco pega en Lima (1978)* (2013), las principales emisoras radiales y los programas televisivos estuvieron copados por la fiebre de la música *funk* y disco. El

⁴ Como mencionamos con anterioridad, tanto las conversaciones como las experiencias, prácticas y relaciones propias del autor en el campo laboral musical de la ciudad de Lima, señalan que el *rock subterráneo* sirvió como pilar fundamental para la construcción de lo que hoy en día se conoce como la escena de rock nacional.

abrumador incremento de discotecas, locales y academias de baile fue el reflejo del *boom* comercial y de la alta demanda que causó este fenómeno musical en el público nacional; principalmente, limeño.

En 1980, Fernando Belaunde Terry asume la presidencia y, tras ello, surge una gran expectativa sobre lo que significaba volver a un gobierno democrático luego de doce años de dictadura militar (Cornejo, 2018, p. 85). En el ámbito musical, el inicio de esta década representó el resurgimiento del entonces alicaído circuito de *rock* nacional, que, a su vez, se vio inmerso en los conflictos políticos y en la crisis social que aquejó al país en esos años.

En primera instancia, con el cambio de mandato, gran parte de las políticas del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas fueron derogadas; en ese sentido, se ejecutó la devolución de los principales medios de prensa, radio y televisión que habían sido confiscados en la época de la dictadura militar (Gargurevich, 1987, p. 250). Según el artículo *Así ocurrió: En 1980 se firma la Ley que devuelve los diarios* (2014), “propietarios de diarios como El Comercio, La Prensa, Correo, Expreso, Extra, Ojo, Última Hora y Panamericana Televisión recuperaron la plenitud de sus derechos sobre las empresas periodísticas y sus acciones de las que fueron despojadas el 27 de julio de 1974” (párr. 1). Si bien, a partir de este suceso, gran parte de los medios de comunicación –especialmente, las radios, mediante la difusión de discos, promoción de concursos, conciertos y “radiotones” (Zavala y Alvares, 2015, p. 298)– volvieron a ser una ventana de ingreso para el *rock* anglosajón, la difusión de este género no se había perdido completamente, pues, en los últimos años de la década de los setenta, diversas emisoras y programas televisivos ya transmitían este género en sus programaciones habituales.

En 1979, por ejemplo, la radio Doble Nueve se posicionó como la primera emisora especializada en la transmisión de *rock* en Lima (Cornejo, 2018, p. 57). Las programaciones

con propuestas alternativas, influenciadas por los conceptos de las estaciones radiales estadounidenses⁵, y las transmisiones anticipadas de los futuros *singles* de bandas de *rock* internacionales fueron determinantes para que esta radio logre consolidarse en la capital. Acerca de este punto, Eduardo Lenti, en su artículo *Doble Nueve: la primera radio no comercial en Lima (Parte 1: 1979-1983)* (2015), comenta lo siguiente: “La programación de aquella emisora era desde entonces 100% [sic] puro rock (...) Aquella fue una nueva vía de expresión efectiva para dar a conocer a innumerables artistas cultores del Rock [sic], los cuales eran excluidos por los programadores de las demás estaciones radiales de la época” (párr. 1)⁶. Si bien es cierto que esta radio marcó un precedente importante en la difusión de *rock* en la capital, también encontramos información referida a Radio Miraflores en la que se dice que algunas de sus programaciones llegaron a anticiparse a las de la radio Doble Nueve⁷.

Por otro lado, a fines de los años setenta, poco tiempo antes de que las transmisiones televisivas cambiaran su formato en blanco y negro para migrar en su totalidad al color, aparece *Disco Club*⁸, el primer programa televisivo dedicado exclusivamente a la difusión de videoclips y de contenido visual de bandas de *rock* locales e internacionales. El programa fue transmitido por el único canal del Estado (Canal 7), que ya contaba con transmisiones a color a fines de los años setenta (Vivas, 2001, p. 200). La gran repercusión y sintonía de este

⁵ Eduardo Lenti, escritor, *disc-jockey* residente de Nebula Club y especialista en el panorama musical de la *new wave* en la ciudad de Lima, destaca algunos conceptos de las estaciones radiales estadounidenses, como, por ejemplo, la implementación del *disc-jockey* radial completo; es decir, operador/locutor (2015, párr. 2).

⁶ Respecto a este punto, inicialmente se tomó como primera referencia la obra de Bustamante *La radio en el Perú* (2012). Sin embargo, nos percatamos de que el mismo autor utiliza las referencias de Lenti (2015) para su investigación.

⁷ Gregorio Huaroto, colaborador de la página web *Arkivperú*, afirma que el programa *Rockoteca*, transmitido por Radio Miraflores a finales de los años setenta, fue un precursor de la radio Doble Nueve debido a sus programaciones dedicadas a la vanguardia del *rock* y al *rock* progresivo, nunca antes difundidos en el país. Véase: <http://www.arkivperu.com/radio-miraflores-la-radio-chiquita-de-corazon-grande/>

⁸ Las transmisiones de *Disco Club* abarcaron desde *rock* hasta música fusión y folclore. Se estrenó en 1978 y su última transmisión ocurrió en 1995.

programa se vio reflejada en los primeros años de la década de los ochenta, cuando la televisión pasó a ser el primer medio de entretenimiento a nivel nacional con el auge de un gran número de programas humorísticos (Vivas, 2001, p. 203).

En la década de los setenta, nuevas variantes musicales procedentes de Inglaterra y Estados Unidos, como el *punk rock* y la *new wave*, no tuvieron repercusión en los principales medios informativos locales; en cambio, su llegada a la capital estuvo condicionada principalmente por los jóvenes de las clases media y alta limeñas. El antropólogo Shane Greene (2017) menciona al respecto que: “El punk llegó a Perú a finales de los setenta, resultado no tanto de importaciones y discos (que eran bastante limitados) sino gracias a peruanos que viajaban al exterior y tenían acceso a mercados extranjeros o a amigos extranjeros que vivían en Lima y que estudiaban en colegios de élite” (pp. 40-41). De la misma manera –en referencia a la *new wave*–, Eduardo Lenti (2015) comenta que “La entrada de la New Wave [sic] se filtró desde la clase alta. Las noticias las traía la misma gente. Aquellos que se habían dado una vuelta por Londres o New York y llegaban con las novedades de los discos, vestuarios y peinados de aquella generación del cambio” (párr. 2). Como parte de la llegada de estos nuevos géneros musicales a la ciudad de Lima, surge, por ejemplo, la que es considerada como la primera agrupación de *punk rock* en el Perú: Anarkía, cuyos integrantes fueron determinantes en la difusión constante de este género musical en la capital mediante la distribución y la venta de copias de casetes (Greene, 2017).

Posteriormente, la mayor accesibilidad a discos de vinilo y a casetes originales traídos del extranjero o comprados en tiendas de discos locales como Disco Centro⁹, Music Box y

⁹ Desde los primeros años de 1970, Disco Centro -posteriormente conocida como Disco Centro Hector Roccase convirtió en una de las discotecas más conocidas y frecuentadas de la ciudad de Lima. Sus tiendas, caracterizadas por estar implementadas con novedosa cabinas de escuche, permitía a la clientela reproducir gran

La Discoteca de Miraflores facilitó la llegada de géneros como el *ska two tone* a partir de la década de los ochenta. Este género se vería reforzado con las transmisiones de bandas como The Specials, Madness, The Selecters y The Clash en el programa *New Music* de radio Doble Nueve, conducido en ese entonces por Daphne Villavicencio (Riveros, 2012, p. 149).

Asimismo, la apertura de nuevos espacios de congregación como *night clubs* y discotecas afianzó aún más la llegada de estos nuevos estilos musicales a la capital. Uno de ellos –el primero y más trascendental– fue la discoteca No Disco, inaugurada en 1979. A diferencia de la mayoría de discotecas de esos años, que estaban saturadas por la moda de la música disco, esta se caracterizó por ser la primera en tener una temática con influencias de las nuevas vertientes del *rock*, como la *new wave*, el *punk* y el *new romantic*, llegando a pasar canciones de bandas y artistas que, hasta ese entonces, eran desconocidos por la gran mayoría, como, por ejemplo, David Bowie, Joy Division y The Sex Pistols (Lenti, 2015).

Posteriormente, en 1983, esta discoteca cerró sus puertas, y, en 1984, se convirtió en el Club Rock Bar No Helden, ubicado en el Centro de Lima. La *new wave*, el *punk*, el *hardcore*, el *heavy metal*, el *rock & roll*, el *reggae* y la movida española fueron los principales géneros musicales que se difundieron en este local (Bazo, 2017, p. 169). Asimismo, y de manera casi simultánea a la aparición del Club Rock Bar No Helden, la apertura de la discoteca Biz Pix¹⁰ significó un punto de quiebre en el afianzamiento de las vertientes musicales como la *new wave* (Lenti, 2015).

variedad de discos a modo de prueba en el mismo local. Véase: <http://www.arkivperu.com/discos-hector-rocca-1965/>

¹⁰ Según las especificaciones de Lenti (2015) La discoteca Biz Pix estuvo ubicada en el distrito de Miraflores exactamente en el sótano del Banco de La Nación en la segunda cuadra de la Av. Pardo, y se caracterizó, además de su selecta difusión musical, por sus colecciones exclusivas de videoconciertos y VHS que eran transmitidos en pantalla gigante a interiores del recinto.

En esos años, simultáneamente, el *rock* nacional cobró fuerzas tras el auge de la banda Frágil, que se convertiría en el primer grupo peruano masivo de aquella época con el lanzamiento de su álbum debut en 1981. El éxito de su tema *Avenida Larco* acrecentó la viada del *rock* en castellano y abrió las puertas para el resurgimiento del *rock* comercial en el país. De la misma forma, el boom del *rock* argentino luego de la guerra de las Malvinas en 1982, y el material musical que llegó desde España y México, popularizaron el *rock* en castellano en los medios locales. Es necesario recalcar que, luego de que la generación previa del circuito rockero nacional se encontró con una época en la que el inglés era el idioma absoluto del *rock* y en la que cualquier intento de componer en castellano era motivo de desprestigio, las visitas de exponentes como Charly Garcia, GIT y Miguel Ríos, a mediados de los años ochenta, acrecentó la aceptación del público limeño hacia las propuestas musicales con letras en castellano (Daniel F, 2007, p. 34). Por su parte, gran variedad de revistas, publicaciones y fanzines dedicados exclusivamente a la temática del *rock* empezaron a surgir. *Costra*, *Luz Negra*, *Ave Rock* y *Lima Rock* fueron tan solo algunas de las principales publicaciones, las cuales fueron determinantes para la difusión y el reposicionamiento del *rock* en los medios locales (Cornejo, 2017, p. 57).

Como resultado de estas nuevas influencias, una de las manifestaciones más importantes de esta época –musicalmente hablando– fue la aparición del *rock subterráneo*. Por lo general, se ha identificado a esta escena musical surgida a principios de los años ochenta con el género musical *punk*; sin embargo –y como veremos más adelante–, este fue un fenómeno múltiple, debido a la diversidad de géneros musicales que logró abarcar a lo largo de su periodo de actividad en la capital peruana.

1.2. Origen y formación del rock subterráneo en Perú 1983-1985

A finales de la década de los setenta, las nuevas modas y propuestas musicales extranjeras despertaron la inquietud de un público juvenil proveniente de diversos sectores socioeconómicos y orígenes culturales (Riveros, 2012, p. 92). De acuerdo a lo que explican algunos autores como Daniel F (2007) y Torres (2012), fueron pocas las bandas que, a inicios de los años ochenta, comenzaron a imponer su música a través de temas propios y letras en castellano. Estas agrupaciones, denominadas por Daniel F –vocalista y guitarrista de la banda Leusemia– como “protosubtes”¹¹, se posicionaron al margen del circuito musical imperante y gestaron un sentimiento de crítica y ruptura frente a lo que, hasta ese entonces, se había establecido en el panorama musical limeño.

El año 1983, por su parte, marcaría el despegue definitivo del circuito rockero local. Precisamente en ese año, un gran número de bandas empezó a emerger en diferentes zonas de la capital. De la misma manera, el número de presentaciones en bares, pubs y discotecas de la ciudad se incrementaron. Acerca de este punto, Daniel F (2007) expresa lo siguiente: “De la noche a la mañana aparecieron decenas de agrupaciones jóvenes. En todos los barrios se volvía a ver gente kon [sic] ganas de hacer música” (p. 34). Por aquel entonces, comenzaron a surgir distintas organizaciones conformadas por bandas que tenían por objetivo la difusión musical a través medios propios (Cornejo, 2018, p. 54). El surgimiento de la asociación AMUSI, por ejemplo, es frecuentemente reseñado debido a la trascendencia

¹¹ Daniel F y otros historiadores y cronistas de la escena *subterránea* llaman “protosubte” a todo lo que ocurre antes del año 1983, como parte de un fenómeno previo al subterráneo.

de sus conciertos para el devenir de lo que fue la escena *subterránea* a partir de 1984 (Bazo, 2017, p. 20).

De acuerdo a Riveros (2012), en este periodo, desarrollado entre 1983 y 1984, y denominado como el “periodo de articulación”, “Personas de diversos orígenes culturales, agrupadas en bandas con narrativas de disconformidad ante los medios masivos oficiales de comunicación y con estética de lo precario, comienzan a desarrollar diversas estrategias para producir arte” (p. 86). Por su parte, Fabiola Bazo (2017) hace una mención importante sobre esta etapa en la que resalta, además, el viraje de la temática de las canciones, que empezaron a mostrar argumentos y sensibilidad sobre los sucesos y conflictos que acontecían en la ciudad de Lima (p. 20). Esto llamó la atención de distintas disciplinas artísticas, como la poesía y las artes visuales, que, identificadas con el mensaje contestatario de algunas agrupaciones, lograron establecer vínculos mediante la organización de conciertos y recitales. La música, la pintura y las artes plásticas fueron tan solo algunas de las disciplinas que llegaron a conciliar en dichos eventos (Torres, 2012).

Todo lo expuesto hasta ahora nos sirve para contextualizar el panorama en el cual surge la primera y más representativa banda de la escena del *rock subterráneo*: Leusemia. Si bien esta agrupación logró afianzarse bajo las influencias musicales del *punk* inglés y estadounidense de mediados de los años setenta, el marco y análisis de estas influencias será abordado con mayor profundidad en el siguiente capítulo. Por otro lado, debido a su innovadora propuesta musical –sumada a las letras y a sus sobresalientes presentaciones en vivo–, Leusemia, conforme se fue presentando en diversos bares y locales aledaños al centro de Lima, generó cierto impacto e interés entre el público juvenil capitalino (Torres, 2012).

Posteriormente, entre los años 1984 y 1985, la participación de Leusemia en un gran número de conciertos gestionados por bandas y por empresas, instituciones y colectivos artísticos fue de suma trascendencia para el desarrollo de lo que sería la escena del *rock subterráneo*. En primer lugar, el Festirock, organizado por la empresa Arcoiris en la concha acústica del Parque Salazar, en Miraflores, contó con la participación de Leusemia y de bandas de otras vertientes musicales como Toilette Paper, Dr. No y White Horses. Este concierto en particular marcó un precedente importante entre los jóvenes asistentes, quienes, fascinados por la presentación de Leusemia, formaron sus propias agrupaciones (Torres, 2012, pp. 84-88). Respecto a este punto, Daniel F (2017) cuenta que: “Lo importante de esa noche fue ke [sic] entre el público había gente ke [sic] con el tiempo llegaría a armar conjuntos ke [sic] serían imprescindibles para la consecución de la onda. Habían allí futuros integrantes de Pánico, Narcosis, Autopsia, Eutanasia, Conflicto Social, Excomulgados, Radicales, Guerrilla Urbana, Masacre y algunos más” (p. 98).

Poco tiempo después, el concierto organizado por Leusemia en el Pub Carnaby y la primera edición de El Rock Subterráneo Ataka Lima, organizado por la revista *Ave Rock*, ya contaban con la participación de algunas de las bandas recién formadas. Dentro de las agrupaciones más relevantes surgidas en este periodo de tiempo, se puede mencionar a Narcosis, Zcueta Cerrada, Guerrilla Urbana y Autopsia. Estas cuatro bandas, junto con Leusemia, son consideradas por muchos autores y cronistas de la escena *subterránea* como las iniciadoras de este movimiento en la ciudad de Lima (Cornejo, 2018, p. 87). En 1985, estas agrupaciones, a excepción de Autopsia, participaron del concierto Rock en Río Rímac, que congregó a más de cuatro mil espectadores. El interés de la prensa y de los principales noticieros sobre este fenómeno juvenil y musical que se estaba gestando se dio con mayor

ímpetu de aquí en adelante como consecuencia de los incidentes ocurridos en dicho evento (Torres, 2012).

Una de las agrupaciones que ganó gran renombre y que es importante mencionar es la banda Narcosis. Fundada en 1984, esta agrupación marcó un segundo punto de inflexión en el desarrollo de la escena *subterránea* al editar la primera maqueta¹² del *rock* peruano bajo una producción completamente independiente. La maqueta *Primera Dosis* y, posteriormente, el compilatorio *Volumen I*, grabado por las otras cuatro bandas fundadoras, significaron un precedente para que agrupaciones de ese entonces pudieran grabar y difundir una gran cantidad de material musical por sus propios medios.

Como parte de la difusión de este material, espacios de congregación como los conciertos jugaron un rol fundamental en el intercambio mano a mano (Riveros, 2012, p. 97). Por otro lado, pequeños puestos de venta informal en las calles del centro de Lima¹³ se sumaron tanto a la difusión como a la producción de estas maquetas. Entre los puestos de venta más destacados se encuentra La Nave de los Prófugos, que se ubicó en la escalera de la Universidad Nacional Federico Villareal en la avenida La Colmena y en donde, además de venderse gran cantidad de las producciones musicales subterráneas, se vendían fanzines, revistas, libros y material sobre la cultura *punk* y la nueva vanguardia musical emergente (Greene, 2017, p. 42).

A partir de estos sucesos, el número de conciertos y de adeptos a la escena *subterránea* se incrementó progresivamente; sin embargo, para explicar cómo se constituyó esta escena

¹² Según el artículo de Fabiola Bazo *Maquetas de Rock Subterráneo (1985-1992)*, publicado en la página web *Subte Rock*, las maquetas vienen a ser grabaciones artesanales en casetes hechas a contrarreloj y con mínimo presupuesto. Véase: <http://subterrock.com/maquetas-de-rock-subterraneo-lima-peru/>

¹³ Debido a la gran ola migratoria del sector rural a la capital y a la falta de oportunidades laborales a consecuencia de la crisis económica que atravesaba el país, lugares del centro de Lima como las avenidas Abancay, Tacna y La Colmena, los alrededores del Mercado Central y las plazas Dos de Mayo y Bolognesi se vieron tugurizados por el incremento masivo del comercio ambulatorio (Bazo, 2017, p. 22).

musical en la capital habrá que mirar las cosas de manera distinta, puesto que la escena del *rock subterráneo* incluirá un gran número de agrupaciones y variantes musicales que serán abordadas con mayor profundidad en el siguiente capítulo.



CAPÍTULO 2: La creación de una sonoridad.

Las primeras agrupaciones del *rock subterráneo* utilizaron el arsenal básico del *rock*: guitarra, bajo, batería y voz, y presentaron características musicales simples, veloces y, en su mayoría, imprecisas, como consecuencia del amateurismo de sus integrantes y de la falta de equipos eléctricos adecuados (Torres, 2012). Debido a que, desde sus inicios, la escena del *rock subterráneo* estuvo conformada por bandas con influencias musicales del género *punk* provenientes de Inglaterra y Estados Unidos –como The Clash, The Ramones, The Sex Pistols, entre otras–, la apropiación de esta sonoridad se vio reflejada en gran parte de las agrupaciones que estuvieron activas dentro del periodo de auge de esta escena musical en la ciudad de Lima.

El año 1986 marcaría un punto de inflexión en el desarrollo de la escena del *rock subterráneo* debido a la rápida expansión de este fenómeno juvenil en distintas zonas de la capital peruana. Si bien desde los inicios de esta escena se encontró la actividad de bandas con distintas propuestas y estilos musicales, fue en este periodo de masificación en el que la multiplicidad de géneros empezó a ser más notoria. El *hardcore*, el *metal*, el *postpunk* y el *techno* fueron tan solo algunos de los géneros musicales que se encontraron presentes en el segundo periodo de actividad de esta escena musical.

A lo largo de este capítulo, se analizarán las principales bandas de *punk* inglés y estadounidense para explicar las influencias de la identidad sonora que caracterizó a las primeras agrupaciones de la escena del *rock subterráneo*. De igual manera, se explicará cómo, en el año 1986, se dio el periodo de crecimiento de la escena *subterránea*, en el que la proliferación de bandas y estéticas musicales se hizo presente con mayor ímpetu. Para

corroborar esta multiplicidad surgida, se expondrá el caso específico de dos de las agrupaciones que, bajo nuestro criterio, representan mejor esta diversidad.

2.1. El punk en la formación de la identidad sonora del rock subterráneo en Perú.

El *punk* es un género que se desarrolló en los países de Inglaterra y Estados Unidos a mediados de 1970. A diferencia de otras variantes de *rock* que lo precedieron, este se caracterizó por una estética musical mucho más primitiva, ruidosa y agresiva, que representó una vuelta a las raíces más duras y primigenias del *rock and roll* de los años cincuenta (Stuessy y Lipscomb, 2008, p. 337). El *punk*, que estuvo estrechamente vinculado a una actitud independiente y contracultural bajo la filosofía del “hazlo tú mismo” (“*do it yourself*”), estuvo influenciado sonoramente por bandas de garaje¹⁴ de finales de los años sesenta y por bandas estadounidenses de principios de los años setenta, como Iggy and The Stooges, The Velvet Underground y The New York Dolls (Shuker, 2009, p. 246).

Debido a su contraposición frente a lo técnico, lo sofisticado y lo experimental, el *punk* mantuvo un esquema musical sencillo, tanto en formato como en interpretación. Principalmente, se utilizó guitarra, bajo, batería y un cantante que contaba, en algunos casos, con una segunda guitarra en calidad de acompañamiento rítmico¹⁵. Estas características, sumadas a la simpleza de sus patrones y a la implementación de guitarras eléctricas con

¹⁴ Actualmente, existe un debate sobre cómo estas bandas fueron las creadoras de esta sonoridad. Más recientemente, existe el debate acerca de si bandas antecesoras, como Los Saicos, fueron las creadoras y precursoras del *punk* en el mundo.

¹⁵ Este formato instrumental conformado por guitarra, bajo, batería y voz –también llamado formato *standard* de *rock*– fue creado y popularizado por los grupos de la llamada “invasión británica” en la primera mitad de los años sesenta, teniendo como mayor exponente a The Beatles, quienes consagraron, además, la importancia del cantante compositor y de las composiciones propias (Shuker, 2009, p. 187).

efectos de saturación, permitió el afianzamiento de la sonoridad cruda y, en ocasiones, descuidada que caracterizó al *punk* en la década de los setenta.

Si bien es cierto que el movimiento *punk*, en un principio, estuvo conformado por diversas bandas de Estados Unidos –como The Ramones, Blondie y The Dictators–, cuyas temáticas abordaban temas relacionados al amor y las drogas, no fue sino hasta la aparición de las bandas británicas que se comenzó a introducir temas relacionados al descontento social y a gestar un sentimiento de ruptura en la juventud (Shuker, 2009, p. 247). Dos de las agrupaciones más importantes que surgieron en esos años en Inglaterra fueron The Clash y The Sex Pistols, siendo esta última la catalizadora del género en cuestión bajo un mensaje asociado a la falta de futuro, en el que se combinaron gritos, letras vulgares y puestas en escena chocantes que ofendían al buen gusto mediante burlas en el escenario dirigidas al público (Stuessy y Lipscomb, 2008, p. 337). En ese sentido, The Sex Pistols jugó un rol fundamental al incursionar en la música como medio de provocación y expresión de descontento frente a lo que, bajo su pensamiento, era una sociedad represiva y ultraconservadora.

Por otra parte –y con un sonido más trabajado y menos radical en comparación con The Sex Pistols–, la agrupación The Clash se posicionó en 1976 como una propuesta más inclinada hacia los aspectos políticos, manteniendo la simplicidad sonora, pero incorporando estilos musicales como el *reggae* en su repertorio¹⁶. El racismo, la violencia y los trabajos

¹⁶ Como menciona Riveros (2012), alrededor de 1970 –y a consecuencia de la migración laboral posterior a la Segunda Guerra Mundial–, gran parte de los caribeños afrodescendientes de segunda y tercera generación llegaron a coexistir con los jóvenes blancos ingleses de clase obrera en los barrios y urbes marginales de Inglaterra. El consumo cultural de la juventud británica que daría origen al *punk* bebió, de esta manera, de grabaciones procedentes de artistas afrocaribeños –en su mayoría jamaquinos– que cultivaban géneros musicales como el *reggae*, el *ska*, el *dub* y el *rocksteady* (p. 30). Conforme el *punk* se fue definiendo en los sectores consumidores de ambas vertientes musicales –*punk* y música jamaquina–, el desarrollo de una nueva integración musical que expresaba tanto narrativa como musicalmente las condiciones de convivencia entre ambas culturas empezó a gestarse (Riveros, 2009). La banda The Clash, por su parte, es el caso más concreto

aburridos, así como el sistema policial y Estados Unidos, entre muchas otras cosas, fueron algunos de los temas de protesta manifestados en sus composiciones (Stuessy y Lipscomb, 2008, p. 337).

Si bien Shuker (2009) menciona que el origen de la subcultura *punk*, al igual que su influencia y legado, es aún un tema de constante debate entre muchos cronistas, autores como Lentini argumentan que “el *punk* se desarrolló como un género musical híbrido y de identidad subcultural mediante un proceso de intercambios culturales entre americanos y británicos” (como se citó en Shuker, 2009, p. 247). Asimismo, es a consecuencia de estos procesos de intercambio que, a finales de los años setenta e inicios de los ochenta, el fenómeno *punk* vivió una expansión a nivel internacional, logrando repercusiones en gran parte de los países de Latinoamérica. En Lima, su llegada a finales de los años setenta estuvo acompañada de diversos estilos que habían sido parte de la vanguardia musical a mediados de esa misma década (ver Capítulo 1). La asimilación de este nuevo estilo por parte de la juventud limeña se apreció en el surgimiento de las primeras agrupaciones que dieron origen al movimiento *subterráneo*.

Es fácil evidenciar los vínculos musicales del *punk* con las primeras agrupaciones de la escena del *rock subterráneo*. En ese sentido, son varios los músicos de este movimiento los que admiten la influencia directa de este género en la formación de las cinco bandas precursoras. Leopoldo La Rosa, bajista de Leusemia, menciona, por ejemplo, que: “La influencia musical de Leusemia fue variada (...), pero si algo nos unía fue innegablemente el sonido *punk* y el *rock n´roll* salvaje y violento de los ochentas” (Torres, 2012, p. 77).

de este proceso de hibridación musical; la inclusión del género *reggae* en su repertorio es posible apreciarlo en canciones como *Police and Thieves* y *White Man in Hammersmith Plains*, entre otras más.

El testimonio de La Rosa demuestra que la influencia del *punk* fue lo suficientemente imponente como para propiciar la adopción de este género por parte de las agrupaciones *subterráneas*. Si bien es posible dar cuenta de un gran número de testimonios más que admiten esta influencia, su importancia radica en la asimilación de estas sonoridades y en su papel como formadora trascendental de la identidad que caracterizó a la primera etapa de este movimiento juvenil, el cual, posteriormente, caló en las bandas que surgieron a lo largo del desarrollo de esta escena musical en Lima.

Son varios los factores musicales que corroboran las influencias musicales del *punk* en las bandas *subterráneas*. Quien haya podido aproximarse al material sonoro existente de Leusemia, Narcosis, Zcueta Cerrada, Autopsia y Guerrilla Urbana se habrá percatado de la adopción de sonidos agresivos, veloces y poco controlados que, paulatinamente, se convirtieron en un distintivo del panorama musical limeño de los años ochenta.

En primer lugar, es posible dar cuenta de que gran parte –sino la totalidad–, del corpus de canciones de estas agrupaciones presentan progresiones armónicas poco complejas que recaen en el uso de los grados I, IV y V en tonalidad mayor, y los grados I, bVI y bVII en tonalidad menor. Asimismo, los acordes de estas progresiones son ejecutados íntegramente en calidad de *power chords*, cuya estructura principal está conformada por la nota fundamental y la 5ta y la 8va nota de la fundamental, hecho que vuelve a evidenciar las influencias simples del *punk* en las agrupaciones del *rock subterráneo*¹⁷.

¹⁷ La carencia de adornos contrapuntísticos y arreglos armónicos ocasionaron que el *punk* sea catalogado como un género de poca complejidad instrumental, hecho por el cual persiste hasta el día de hoy la idea de este como “un género construido por tres acordes y nada más” (Bernicua, 2013, p. 105).

De la misma manera, a través del extenso análisis de fonogramas, nos percatamos que existe una incidencia en cuanto a los patrones de batería usados tanto por las bandas *subterráneas* como por las bandas *punk* de Inglaterra y Estados Unidos. Entre la gran variedad de patrones rítmicos que se analizaron, los cuatro que se muestran a continuación son, efectivamente, los más utilizados por dichas agrupaciones, y los cuales representan la influencia directa del *punk* en las bandas *subterráneas*.



El instrumental utilizado por las bandas *subterráneas* nos ayuda a delimitar mejor la relación existente entre sus similares anglosajones. Y es que resulta imposible hablar de *punk* sin tener en cuenta el uso de guitarras eléctricas con efectos de saturación como el *fuzz* y el *overdrive*, así como también el uso de la batería y las sensaciones intensas que este instrumento genera. Por tal motivo –y gracias a un extenso análisis de registros sonoros y videos en vivo–, hemos podido delimitar el instrumental de las primeras bandas *subterráneas* de la siguiente manera:

Bandas de rock subterráneo	Instrumental
Leusemia	1 guitarra, 1 voz-guitarra, 1 batería, 1 bajo
Narcosis	1 guitarra, 1 voz, 1 batería
Guerrilla Urbana	1 guitarra, 1 voz, 1 batería, 1 bajo
Zcueta Cerrada	1 guitarra, 1 voz, 1 batería, 1 bajo
Autopsia	1 guitarra, 1 voz, 1 batería, 1 bajo

Cuadro 1. Organización de la instrumentación de las bandas de rock subterráneo.

Si bien para el análisis de las bandas de *rock subterráneo* se utilizó, en primera instancia, los registros fonográficos de las maquetas *Primera Dosis* y *Volumen I*, que se encuentran digitalizados en la plataforma Youtube, el análisis de otros videos, grabaciones y, sobre todo, otro tipo de material reveló dos aspectos interesantes sobre la instrumentación de estas agrupaciones.

En primer lugar, quedó evidenciado que varias bandas *subterráneas* presentaban constantes cambios en el número de instrumentistas en sus presentaciones en vivo, hecho por el cual, en algunos casos, no se puede contar con una formación instrumental definitiva. Respecto a este punto, Riveros (2012) menciona lo siguiente:

Las bandas subterráneas, al no tener equipos adecuados para la práctica de música eléctrica, tocaban con instrumentos en cualquier condición (...) Por eso era constante que se diera el caso de que varias agrupaciones tocaran con los mismos instrumentos. De igual manera, al no haber formación académica en música popular, los que tocaban, solían hacerlo en diversas bandas. Así como se prestaban instrumentos, también compartían instrumentistas (p. 96).

Un claro ejemplo de lo mencionado por Riveros es la banda Leusemia. Según los testimonios recopilados por Torres (2012), esta agrupación, al solo depender de una segunda guitarra eléctrica para sus conciertos, se presentaba tanto en formato de trío como de cuarteto. Además, distintos miembros de Leusemia participaron en las formaciones de otras bandas como, por ejemplo, Guerrilla Urbana y Zcueta Cerrada.

Por otra parte, el análisis de estas fuentes reveló, además, el uso del saxofón en algunas grabaciones y presentaciones en vivo de la banda Zcueta Cerrada, así como también la implementación de los clásicos rasgueos de guitarra distintivos de la música jamaicana – utilizados en géneros como el *reggae*, el *ska* y el *rocksteady*–, lo que hace suponer la

exposición directa de esta agrupación a géneros que llegaron a la capital a inicios de los años ochenta, como el caso del *ska two tone*. Respecto a este punto, Raúl Montañez, integrante de Zcueta Cerrada, Leusemia, Voz Propia y otras agrupaciones fundamentales del *rock subterráneo*, expresa lo siguiente: “Tocábamos más de dos horas, improvisábamos riffs de 2 o 3 acordes a ritmos de ska (...) La gente bailaba y nosotros seguíamos. Al año siguiente con Zcueta Cerrada compusimos un ska propiamente dicho. No sé si en los setentas hubo alguna banda local que abrigara el ska, en los ochentas, todo el mundo conocía de su existencia y lo bailaba” (como se citó en Riveros, 2012, p. 150).

Como hemos podido ver hasta ahora, el *punk* tuvo una participación muy importante en el desarrollo de las primeras agrupaciones del *rock subterráneo* y repercutió en la construcción de una sonoridad identitaria a través del uso de nuevas expresiones musicales. Sin embargo, vale mencionar que la construcción de esta identidad también estuvo apoyada por otros aspectos que fueron de suma trascendencia para su consolidación.

En primer lugar, resulta casi imposible hablar musicalmente de *rock subterráneo* sin mencionar sus connotaciones agresivas y poco controladas, que se presentaron tanto en los primeros años como en el desarrollo de esta escena. Al igual que en distintos países en los que la llegada del *punk* significó un punto de quiebre para jóvenes con necesidad de expresarse, la adopción de estas nuevas sonoridades por parte de las agrupaciones *subterráneas* nunca se enfocó en el virtuosismo musical de sus integrantes, sino, por el contrario, en usar la música como un medio de expresión pese a no saber tocar un instrumento musical o a la poca experticia de sus intérpretes.

En segundo lugar, uno de los aspectos más importantes de la escena del *rock subterráneo* fue el fuerte arraigo a la temática contracultural, influenciada, en un inicio, por las bandas de *punk* británico. A lo largo de esta investigación, fue posible comprobar que la

temática de las canciones de las primeras agrupaciones *subterráneas*, que aludía directa o indirectamente a los conflictos y a la coyuntura social que atravesaba el país, se hizo cada vez más presente y fue un elemento determinante del panorama musical limeño de los años ochenta. Esto demuestra que es imposible hablar de *rock subterráneo* sin antes entender el contexto en el que se origina y el fuerte impacto que este tuvo en las bandas del primer periodo. Para aclarar mejor este punto, Bazo (2017) explica que: “la propuesta antisistema del primer desborde subterráneo fue predominantemente individualista y esencialmente antisocial (...) Denunciaban el conformismo, las convenciones sociales, la hipocresía y los tabúes de la sociedad” (p. 55).

Posteriormente –y conforme la escena *subterránea* se siguió desarrollando–, esta temática se volvió cada vez más predominante y casi una regla en gran parte de las agrupaciones que paulatinamente fueron emergiendo en este movimiento musical de la ciudad de Lima.

2.2. 1986: Crecimiento de la escena subterránea y multiplicidad de géneros musicales

A finales de 1985, el fenómeno del *rock subterráneo* logró expandirse a distintos sectores de la capital, a consecuencia de una fuerte exposición de reportajes e informes realizados por los principales medios de comunicación (Bazo, 2017, p. 96). Según Cornejo (2018), este crecimiento se vio reflejado por primera vez en la grabación de la maqueta *Volumen II*, que contaba con la participación de trece agrupaciones nuevas y que empezó a circular en el

entorno subterráneo¹⁸. Pese a que, en 1986, las bandas Zcueta Cerrada y Guerrilla Urbana – que cambió su nombre a Ataque Frontal– quedaron como las únicas agrupaciones restantes de la primera oleada del *rock subterráneo* tras la disolución de Leusemia, Narcosis y Autopsia, esta escena musical, representada por un movimiento juvenil, siguió en permanente incremento y provocó que los años 1986 y 1987 fueran las fechas de mayor expansión en la ciudad de Lima (Bazo, 2017).

En base al extenso análisis de material fonográfico relacionado a las agrupaciones que conformaron la escena *subterránea* entre los años 1983 y 1992, es posible afirmar que las bandas de estética *punk* fueron las que predominaron en los casi diez años de actividad de esta escena musical en la capital; sin embargo, en este periodo de crecimiento al cual Bazo (2017) se refiere como el “segundo desborde”, gran número de agrupaciones emergentes llegaron a diversificarse y adoptaron nuevas sonoridades como el *dark*, el *postpunk*, el *metal*, el *crossover* y el *hardcore*, entre muchos otros (pp. 96-97). Sobre este punto, el antropólogo Shane Greene, en su artículo *Peruanicemos al punk* (2015), menciona lo siguiente: “Para finales de los años ochenta, uno se podía encontrar con los sonidos 'clásicos' *punk* de Eutanasia junto con el *ska-punk* de Psicosis, el *hardcore* de Gx3, el *thrash metal* de Curriculum Mortis, el *metal-punk* de Anti y el *post-punk* de Voz Propia y Salón Dadá” (p. 269).

Uno de los casos más particulares que se pudo encontrar a lo largo de esta investigación fue, indiscutiblemente, el caso de la agrupación Éxodo. Debido a que esta banda formó parte de la maqueta *Volumen II*, varios autores han reseñado su participación dentro de la escena

¹⁸ La maqueta *Volumen II* –también conocida como “la maqueta de los trece grupos”– fue un compilatorio de canciones producido por La Nave de los Prófugos que presentaba a las bandas Frente Negro, Sociedad Anónima, Excomulgados, Éxodo, Delirios Crónicos, Flema, Conflicto Social, Radicales, Eutanasia, Indeseables, Eructo Maldonado, Sociedad de Mierda y Pánico.

subterránea; sin embargo, esta banda adquiere relevancia debido a su estética musical con inclinaciones hacia el *rockabilly* o el *rock and roll* de los años cincuenta. Entre sus cualidades musicales, destaca, por ejemplo, el uso de guitarras eléctricas sin la implementación de efectos de saturación, sino, en cambio, con sonidos limpios que resaltan las líneas melódicas realizadas tanto por las guitarras como por la voz. Asimismo, se puede dar cuenta de estructuras básicas de *blues* de doce compases en las que, pese a la repetitividad rítmica de los patrones de batería, las líneas de bajo de algunas canciones presentan técnicas de acompañamiento más elaboradas. La línea de bajo ejecutada en la canción *Depresión*, por ejemplo, sigue la nota del acorde y agrega distintos adornos al término de cada sección, mientras que, en canciones como *Lima la Podrida*, resalta la implementación de patrones de bajo más elaborados, como el *walking bass*.



Figura 1. Fragmento del patrón de *walking bass* en el verso de la canción *Lima la Podrida*.

Por otra parte, dentro de las agrupaciones más relevantes surgidas en el transcurso de 1987, se puede mencionar el caso de la banda Disidentes. Su incursión en las sonoridades del *techno* industrial la convirtieron en un caso excepcional dentro de la escena *subterránea*. Pese a que los registros que se encuentran en la plataforma YouTube de esta agrupación son muy limitados, diversas reseñas, entrevistas y publicaciones encontradas en las páginas web

Antena Horrisona y *Subte Rock* sirvieron de referencia para esclarecer el panorama musical de esta agrupación. De esta manera, se pudo observar que, a diferencia de casi todo el Universo musical de las bandas *subterráneas*, en *Disidentes* es posible notar un cambio drástico en cuanto al instrumental empleado. Para explicar mejor esta diferencia, se ha elaborado un cuadro comparativo en el que se muestra, de una manera organizada, el instrumental empleado por esta banda:

Banda	Instrumental
Disidentes	voz-megáfono, teclados, <i>samplers</i> , sintetizadores, percusión electrónica, percusión metálica, efectos sonoros

2. La organización de la instrumentación de la banda *Disidentes*.

Como se puede observar en el cuadro, la banda *Disidentes* contó con la implementación de instrumentos pocos habituales y, en su mayoría, electrónicos. Asimismo, el registro de los ensayos en vivo de esta banda, que se encuentra disponible en la plataforma Youtube –y en el que se basa gran parte de nuestro análisis–, demuestra, en primer lugar, el uso de percusión electrónica y de *samplers* que crean constantes bases rítmicas que se mantienen a lo largo de las canciones. De la misma manera, la monotonía característica de la música electrónica se ve reflejada en la implementación de *loops* de melodías ejecutadas en teclados y sintetizadores con el fin de crear atmósferas sonoras en las que se utiliza, además, el recurso particular del megáfono para la amplificación y distorsión de la voz. Como parte de la *performance* de la banda, algo que llamó mucho la atención fue la implementación de proyecciones audiovisuales y diapositivas durante sus recitales en vivo. Por último, destaca el uso de artefactos metálicos de percusión –como fierros y tubos– que son percutidos en

distintas superficies metálicas para recrear las características del sonido y el ambiente industrial de esta vertiente musical.

Estos dos ejemplos sirven para esclarecer el panorama relacionado a la diversidad de géneros musicales surgidos en esta segunda etapa de desarrollo de la escena del *rock subterráneo*. No obstante, si bien todo lo dicho hasta aquí hace suponer que es en este periodo en el que la diversificación musical recién empieza a salir a flote, son varios los autores que señalan la participación de otras agrupaciones –distintas a las cinco bandas fundadoras– que manifestaron esta diversificación desde los inicios de esta escena musical en la ciudad de Lima.

Entre las bandas que suelen ser mencionadas, se encuentra, por ejemplo, la banda de *metal* Masacre., y los casos particulares de Del Pueblo y Seres Van, que presentaban una estética musical con inclinaciones hacia la fusión del *rock* y la música andina, en la que destacaban instrumentos como la quena, el charango, la zampoña y el cajón. Un detalle interesante con relación a la banda Del Pueblo es la mención que hacen autores como Daniel F respecto a su puesta en escena, en la que llegaban a incluirse aspectos teatrales.

Por otra parte, si bien la falta de material y el corto periodo de actividad de Seres Van hace que su participación dentro de la escena parezca un poco difusa, el caso de la banda Del Pueblo resulta contrario, pues sus miembros mantuvieron una constante actividad dentro de este movimiento al jugar un rol fundamental, no solo como músicos, sino también como gestores y organizadores de conciertos que fueron de suma trascendencia para el desarrollo de esta escena musical en la capital.

Todo lo dicho hasta aquí permite entender la escena *subterránea* desde una perspectiva distinta, puesto que, como se ha podido corroborar, la escena *subterránea* nunca se vio definida en torno a un género musical en específico, ni tampoco estos fueron el eje principal

sobre el cual la escena *subterránea* logró su consolidación. Resulta pertinente subrayar que el hecho de constituirse desde los márgenes de la industria musical imperante suscitó que, desde su creación, la escena se viera conformada por agrupaciones de diversa índole musical. De ahí que la denominación de “subterráneo” cobre sentido precisamente por englobar a un reducido grupo de bandas que, en un principio, se encontraban fuera de las difusiones radiales/televisivas y que buscaban en la música una forma de expresión ante el contexto adverso de los años ochenta (Cornejo, 2018).

Como resultado final de esta integración, los espacios de congregación jugaron un rol catalizador, al impulsar, desde sus inicios, la constitución de un circuito, no solamente musical, sino también de interdisciplina artística, en el que personas de distintos sectores sociales lograron formar una red de vínculos y una suerte de identidad homogénea, posteriormente comprendida como “la escena del *rock subterráneo*”.

CAPÍTULO 3: Los espacios de congregación como determinantes de la escena del rock subterráneo.

Entre los años 1984 y 1990, la escena del *rock subterráneo* experimentaba su periodo de auge en la ciudad de Lima. Esto se vio reflejado en el incremento de las presentaciones públicas de diversas bandas y, sobre todo, en la afluencia y convergencia social de una gran cantidad de público y personas afines a la escena en diversos espacios, locales y bares de la capital (Bazo, 2017).

En este tercer capítulo, se explicará cómo estos espacios de congregación jugaron un rol trascendental al propiciar la consolidación y el afianzamiento de este movimiento juvenil y musical denominado escena del *rock subterráneo*. Para ello, se enfocará la atención en tres de los lugares que tuvieron mayor trascendencia en esta escena musical: La Nave de los Prófugos, El Club Rock Bar No Helden y El Hueco. Mediante el análisis de la bibliografía y las entrevistas realizadas, se analizarán estos espacios y sus distintas dinámicas de asociación y socialización. De esta manera, se corroborará la afluencia de bandas y personas afines a lo que fue la escena del *rock subterráneo*. Esto ayudará a explicar cuáles y cómo fueron las dinámicas que propiciaron la articulación entre el público en general. Todo ello revelará cómo, durante el periodo del *rock subterráneo*, los espacios de congregación fueron el eje central de la consolidación de esta escena musical en la capital.

3.1. Dinámicas de congregación social

En este apartado se entenderán "las dinámicas de congregación social" como las dinámicas grupales que generaron los espacios de congregación en los miembros de la escena del *rock subterráneo*. La Nave de los Prófugos, El Club Rock Bar No Helden y El Hueco fueron los

principales puntos de focalización para el desarrollo de dichas dinámicas, tales como conciertos, salas de ensayo, compra y venta de productos, desarrollo de autogestión y conversatorios. Sin embargo, antes de ahondar en estos puntos, resulta pertinente hablar sobre las ubicaciones de estos espacios y sus características físicas, pues aquello nos ayudará a tener un panorama más esclarecido respecto a los mismos.

En ese sentido, son varios los espacios a través de los cuales los jóvenes construyen un mundo que les es propio. Ya sea escuchando música desde la intimidad de sus habitaciones, como también siendo partícipes de comunidades y escenas a las que autores como Bennett (2004) se refieren como translocales y virtuales. Los espacios concretos de la ciudad también juegan un rol importante en la construcción de las identidades juveniles. En el ámbito local, autores como Silva (2017), por ejemplo, denuestran que en escenas más contemporáneas como la “Chikipunk” de Lima, plazas y parques son tomados por asalto de forma temporal en donde “un equipo portátil de música y una botella de alcohol les permite construir un espacio de autonomía” (p.91). Y es que como menciona Frith (1996): “La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad” (p.212).

Para 1985, uno de los espacios más importantes y emblemáticos para muchos subterráneos fue La Nave de los Prófuagos, ubicada en las escalinatas de la Universidad Nacional Federico Villareal en la avenida La Colmena. Federico Aguirre, más conocido como “Paco Kerouac”, fue su fundador y quien todos los días a partir de las cinco de la tarde se instalaba allí a vender gran cantidad de libros y material musical y subterráneo (Bazo, 2017, p. 26). En sus inicios, el puesto de venta de La Nave de los Prófuagos consistió en una pequeña mesa con banderas negras y dibujos de calaveras con mohicanos en ellas (Daniel F,

2007). Según cuentan algunas personas, las banderas izadas podían ser divisadas desde cierta distancia de la avenida La Colmena.



Figura 1. La Nave de los Próflugos.
Recuperada de <https://fanzinesotanobeat.wordpress.com/>

Con el transcurso del tiempo –y gracias a la fuerte acogida que tuvo la venta de material musical pirata–, el negocio de La Nave de los Próflugos fue creciendo y, con ello, la expansión de su puesto de venta, que logró contar con varios niveles de estantes y repisas.



Figura 2. La Nave de los Próflugos.
Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=8a0MGt-CJfA>

Como se mencionó en la primera parte de este trabajo, la constante migración en la década de los ochenta ocasionó que, en poco tiempo, algunas avenidas del centro de Lima se vieran abarrotadas de gran cantidad de comercio ambulatorio, que incluso bordeó los márgenes de parques y plazas importantes, como el cruce de la Plaza San Martín con la avenida La Colmena. Puestos de venta informales como La Nave de los Prófugos ayudaron a que, posteriormente, aparezcan nuevas opciones y espacios alternativos en los que se pudiera comprar, intercambiar y difundir material musical. El caso de GJ Records –puesto de venta cuyas siglas pertenecían a su dueño, Jose Galicio Jara– es quizá uno de los más recordados y en donde, al igual que en La Nave de los Prófugos, se comercializaba gran cantidad de casetes piratas y material relacionado a la cultura *punk* y *subterránea* (Bazo, 2017).

Por otra parte, el Club Rock Bar No Helden fue uno de los lugares más concurridos por la escena *subterránea* en los años ochenta. Manuel Villavicencio, conocido como “Chino Mañuco”, inauguró el local en el año 1984, y, a partir de ese momento, el Club Rock Bar No Helden aglutinó a gran cantidad de jóvenes que seguían las modas de géneros como el *punk*, la *new wave*, el *gothic* y el *postpunk*. Respecto a su ubicación, son varios los autores que coinciden acerca de su localización estratégica. Bazo (2017) cuenta, por ejemplo, que este estuvo ubicado “En el centro de Lima, entre el Paseo Colon y la avenida 28 de Julio, a pocas cuadras de la avenida Arequipa (...) Para la revista Caretas, su ubicación era comparable a Greenwich Village en la ciudad de Nueva York, con prostitución en áreas aledañas que completaban el underground ambience” (p. 169).

Este espacio, además de servir como bar-discoteca, destacó por ser un espacio emblemático para la realización de gran número de conciertos. Entre sus características, destacan, por ejemplo: su amplitud, su decoración con paredes pintadas de negro en su

totalidad, su rockola, su segundo piso –desde donde se podía observar a la gente bailado– y, sobre todo, la diversidad de géneros y la vanguardia musical que eran reproducidas en este ambiente (Bazo, 2017 p. 169).



Figura 3. Interiores del Club Rock Bar No Helden por R. Martell.
Recuperada de <http://subterrock.com/discoteca-no-helden-rogelio-martell/>

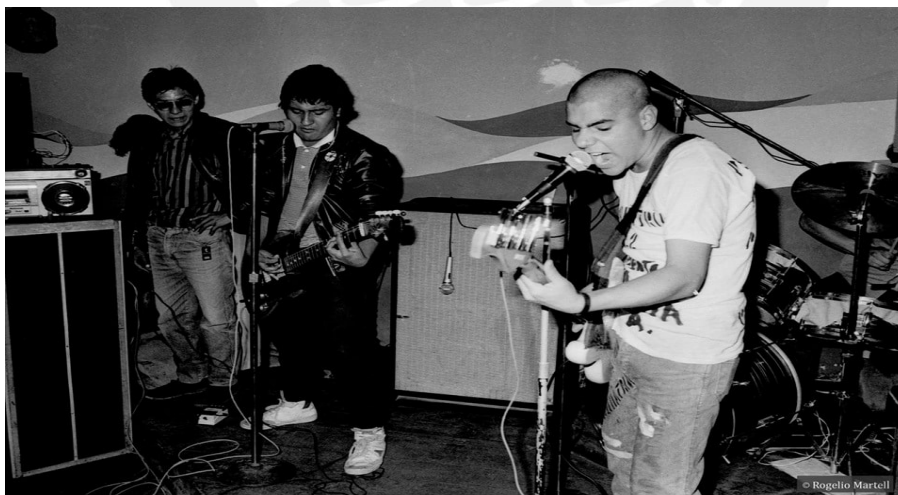


Figura 4. Interiores del Club Rock Bar No Helden por R. Martell.
Recuperada de <http://subterrock.com/discoteca-no-helden-rogelio-martell/>

Poco tiempo después de que el Club Rock Bar No Helden cerrara sus puertas en el año 1987, El Hueco se convirtió en uno de los lugares más frecuentados por la gente asidua a la escena *subterránea*. Ubicado en la calle Juan Carlos Arrieta, detrás de la iglesia Cristo Rey, en la urbanización Santa Beatriz, Cercado de Lima, El Hueco era una vivienda deshabitada que pertenecía a la mamá de José Matta –más conocido como “Pepe Asfixia” o “Pepe Eutanasia”–, integrante de la banda Eutanasia.

Según la descripción de Bazo (2017), los interiores de la vivienda se encontraban organizados de la siguiente manera: “El área principal de la casa era pequeña, quizás de 5 o 6 metros (...) El primer piso contaba con un área de estar, una cocina, un baño y un patio pequeño con un fregadero en la parte posterior; además, tenía la pared y el piso sin terminar. Al lado derecho de la entrada se encontraba una escalera, también sin terminar, que llevaba al segundo piso, que estuvo en construcción durante los primeros años” (p. 172).



Figura 5. Interiores de El Hueco.

Recuperado de <http://chankabuques.blogspot.com/2008/09/el-hueco-de-santa-beatriz.html>

El Hueco tuvo un periodo de actividad de aproximadamente siete años, durante el cual congregó a un gran número de jóvenes subterráneos. En ese trascurso de tiempo –y según los testimonios–, la vivienda se fue terminando de construir hasta contar con un segundo piso totalmente acabado. Posteriormente –y luego del declive final de la escena en el año 1992–, El Hueco cerró sus puertas a finales de 1993, tras un deterioro cultural y físico.

Lo anteriormente expuesto sirve como un breve resumen de la historia de los espacios y sus características físicas que permite afirmar que los tres espacios mencionados funcionaron como foco principal de la congregación de la juventud y que generaron lazos entre los personajes, un estilo de vida y, finalmente, la articulación y conformación de la escena. Ahora bien –y teniendo en consideración las diferencias y semejanzas entre estos tres espacios–, se decidió trabajar de manera conjunta las dinámicas que suscitaron tanto el Club Rock Bar No Helden como El Hueco, para luego explicar de manera aislada el caso de La Nave de los Prófugos.

Una de las dinámicas más importantes que compartieron tanto el Club Rock Bar No Helden como El Hueco fue la realización de gran número de conciertos de *rock subterráneo*. Algunos autores que coinciden en mencionar este aspecto son Daniel F (2007), quien señaló que “[El] No Helden [dio] cabida a cientos de agrupaciones convirtiéndose en casi un punto obligado” (p. 110), y Bazo (2017), quien, de manera similar, apunta que El Hueco también sirvió como un espacio clave para la realización de numerosos conciertos: “En términos de género musicales, [El Hueco] no solo albergó a grupos *punk* y *hardcore*, ya que bandas *postpunk* como Cardenales, Lima 13, Voz Propia y Sin Kura; por no hablar de Combustible, que hacía *rockabilly*” (p. 174).

Los conciertos son una especie de ritual tanto para los intérpretes como para el público asistente. Parte de este ritual consiste en la realización de actividades previas a los mismos, o lo que Shuker (2008) denomina como una “puesta a punto” (p. 77). En ese sentido, podemos decir que los conciertos son, a su vez, generadores de diversas dinámicas de congregación social, que pueden abarcar “desde el hecho de hacer largas colas para ingresar a los conciertos, escuchar una y otra vez los álbumes de los intérpretes, recorrer largas distancias hasta el local del evento o el simple hecho de hablar con los amigos sobre el acontecimiento venidero” (Shuker, 2009, p. 77).

En este caso, las dinámicas propiciadas, tanto por el Club Rock Bar No Helden como también por El Hueco, consistieron en la realización de procesos de autogestión en pos de los mismos, reuniones previas al evento para el consumo de alcohol y drogas, venta y distribución de maquetas y de todo tipo de mercadería *subterránea* y, por sobre todas las cosas, servir como espacios para socializar y consolidar vínculos con personas afines. Todo ello, claro está, como parte de la celebración de las vivencias musicales que implica asistir y organizar un concierto.

Por otro lado, parte de la importancia de ambos espacios radicó, no solamente en la apropiación de estos para los conciertos, sino también en las distintas actividades llevadas a cabo en el día a día. Tanto Bazo (2017) como Daniel F (2007) indican, por ejemplo, que El Hueco sirvió como casa abierta las 24 horas del día y que podía ser utilizado como un espacio para conversatorios, lectura, talleres de serigrafía y consumo de sustancias. Este espacio sirvió, incluso, como albergue o recinto para pernoctar después de cada concierto. Adicionalmente, se menciona que, tanto el Club Rock Bar No Helden como El Hueco, funcionaron como salas de ensayos. Según las precisiones de Nicolas Morales, los ensayos

en El Hueco “no podían durar más de una hora', porque los equipos que alquilaban eran de tan mala calidad que cuando 'se calentaban, no iban más” (Bazo, 2017, p. 174).

Resulta importante mencionar que espacios como El Hueco necesitaron de procesos de autogestión para su posterior funcionamiento. Distintas organizaciones de estrategias de producción permitieron la limpieza del local y la construcción de tabladillos que sirvieron como estrado para las presentaciones de las bandas *subterráneas*. El dinero generado por la venta de alcohol en los conciertos y el aporte de las personas que vivían ahí se recaudaba para el mantenimiento del lugar. Asimismo, el dinero de la venta de entradas sirvió para financiar y alquilar equipos e instrumentos en pos de la realización de conciertos (Bazo, 2017). Finalmente, ambos espacios estuvieron vinculados a la constante venta de material, producto de la autogestión realizada por los mismos subterráneos. La comercialización de fanzines, así como también de maquetas, fue una constante, no solo en estos dos espacios, sino en gran parte de los locales, bares y todo tipo de recintos en los que fuera posible su venta y distribución.

Este último punto abre campo para el caso de La Nave de los Prófugos y el rol fundamental que jugó al ser uno de los principales –sino el principal– punto de distribución de material relacionado a la cultura subterránea y a la vanguardia musical de esos años. La Nave de los Prófugos propició dinámicas de afluencia y congregación de personas que buscaban alternativas de compra, venta, intercambio o simplemente escuche y disfrute musical. Asimismo, la importancia de este espacio radicó principalmente en servir como punto de encuentro esencial para la socialización del marco juvenil subterráneo. Al respecto, Guillermo Castro comenta lo siguiente: “Ahí encontrábamos mucha gente de Lima, de otros lados más, se acercaban ahí a comprar a vender o simplemente a estar sentados en las

escalinatas de la Villareal (...) la gente se veía ahí, intercambiaban música se sentaban a conversar y se iban conociendo” (como se citó en Bazo, 2017, p. 26).

De acuerdo con Silva (2017), la calle ofrece márgenes de libertad que son aprovechados por los jóvenes para encontrar sus puntos de reunión y que les sirve, además, para construir un mundo de libertad juvenil lo más alejado y autónomo posible de la entidad adulta. La Nave de los Prófugos, al ser un puesto de venta informal y ocupar un espacio público en plena avenida La Colmena, sirvió también como punto de reunión previo a los conciertos realizados tanto en zonas aledañas del centro de Lima como también en distritos más lejanos.

Todo lo mencionado anteriormente muestra las distintas dinámicas de congregación que propiciaron espacios como La Nave de los Prófugos, el Club Rock Bar No Helden y El Hueco. Las actividades colectivas de producción y autogestión en estos espacios permitieron la compenetración de los miembros de la escena, que generó un sentimiento de pertenencia y de hermandad, y que consolidó lo que eventualmente se convirtió en la escena del *rock subterráneo*.

3.2. Relaciones y vínculos

El inicio de la escena *subterránea* no fue sencillo. Desarrollarse al margen del circuito comercial imperante y encontrarse ante la adversidad de un contexto poco favorable para la práctica y el desenvolvimiento musical la hizo más unida. Desde los primeros años de la movida, es posible apreciar lo complejo que fue para este colectivo juvenil lograr una suerte de identidad homogénea; identidad que, mediante procesos de iteraciones en espacios como

bares, discotecas, calles y más, logró establecer paulatinamente el entramado de relaciones que terminó consolidando a la escena de *rock subterráneo*.

Como sucede en distintas escenas musicales y culturas juveniles, los espacios de congregación juegan un rol fundamental en el desarrollo de las prácticas musicales y de las experiencias sociales de cada uno los individuos involucrados. El caso inicial de La Nave de los Prófuagos fue quizá el ejemplo más claro de cómo un espacio en plena avenida del centro de Lima se prestó para la interrelación de actores provenientes de distintas zonas de la capital. Hasta antes de la masificación de la escena *subterránea*, La Nave de los Prófuagos fue el lugar predilecto para muchos jóvenes con afán de descubrir nueva música a modo de entretenimiento. Las dinámicas suscitadas en este espacio no solo fueron momentos efímeros de socialización, sino que este fue un lugar donde uno podía juntarse y quedarse hablando durante horas sobre diferentes tópicos relacionados al arte, la cultura y la política, lo que significaba construir un ambiente recíproco entre jóvenes que compartían un mismo estilo de vida.

Para entender mejor este panorama, de aquí en adelante esta investigación se apoyará en la entrevista realizada a Jorge “Kmot” Bazo, fundador de la página web *Subte Rock* y ex integrante de la banda Sin Kura. La labor de Jorge Bazo como gestor activo y cronista de las memorias subterráneas hizo que se convierta, hoy por hoy, en uno de los actores fundamentales de lo que fue la escena *subterránea*, además de haber formado parte trascendental de la realización del documental *Grito Subterráneo* del año 1987. Jorge Bazo cuenta que “La Nave era el punto de encuentro; no había otro sitio. Todavía no existían los lugares subtes que después se crearon. La mayoría éramos chibolos; te sentabas en las

escaleras y te quedabas conversando. Ahí es donde se conoció todo el mundo” (comunicación personal, 15 de enero de 2020).

En el apartado teórico de este trabajo, se planteó la utilidad del concepto de "habitus" para analizar y comprender mejor la construcción de las prácticas sociales. De esta manera – y aplicándolo al objeto de estudio que se está analizando–, el concepto de "habitus" permite entender, no solo las relaciones que se establecen en un campo social determinado, sino, además, cómo estas son aprendidas, actuadas y nutridas dentro del mismo, ya sea a través de pautas o a través de reglas generadas por sus mismos actores. En ese sentido, podemos decir que, en líneas generales, el "habitus" es entendido como el conjunto de normas generativas a través de las cuales las personas perciben el entorno y actúan en él. “El habitus, los diferentes habitus, son por lo tanto el sistema de disposiciones que es a su vez producto de la práctica y principio, esquema o matriz generadora de prácticas, de las percepciones, apreciaciones y acciones de los agentes” (Bourdieu, 2001, p. 25).

Por otra parte, resulta casi imposible hablar de "habitus" sin hablar de la estrecha relación de este concepto con las otras teorías que Bourdieu propone, como la teoría del campo y la del capital, puesto que las tres juntas nos permiten analizar con mayor juicio las relaciones que se construyen en el campo social donde personas de un entorno social homogéneo comparten estilos de vida parecidos. Y es que las personas que se congregan en lugares determinados –en este caso, musicales– generalmente lo hacen en base a su gusto compartido, su forma de consumo de los mismos y, fundamentalmente, su preferencia por interactuar con personas que comparten sus mismos criterios. Por tal motivo –y como mencionamos en nuestro apartado teórico–, el "habitus" también puede ser percibido como “la posición social hecha práctica” y, a su vez, como “la práctica hecha posición social”, esta

última formada por la experiencia concreta y la micro historia total de grupos sociales que han discurrido por trayectorias similares dentro de un campo (Alonso, 2005, p. 5).

Bajo este concepto, podemos decir que el testimonio de Jorge Bazo resulta imprescindible para retratar la forma en que La Nave de los Prófugos sirvió como catalizador, al articular una red inicial de personas con construcciones de "habitus" similares. Asimismo, el resultado de estas interacciones nos permite comprender mejor las diversas propuestas musicales que llegaron a encontrarse inmersas dentro un mismo núcleo, puesto que espacios como La Nave de los Prófugos permitieron la inclusión de pequeños grupos y culturas juveniles que, paulatinamente, formaron parte de lo que llegó a ser la escena *subterránea*. “Los punkis, subtes, hardcoreanos, darkis, simples rockeros y demás nos juntábamos en las escalinatas de la Universidad Federico Villareal, el de la Colmena. Y también estaban allí los Trasheros, los Neo Metals, los Metaleros de viejo cuño, los Black Metaleros y nunca –jamás– tuvimos un solo problema kon [sic] ellos. Al contrario (...) comenzábamos a juntarnos a partir de las 4, 5 de la tarde” (Daniel F, 2007, p. 119).

No es casualidad que, de esta manera, espacios de congregación como La Nave de Los Prófugos o las mismas escalinatas de la Universidad Federico Villareal sean catalogadas por muchos como los lugares en donde la escena *subterránea* tuvo sus orígenes. Sin embargo, no todos los casos son iguales, pues hay que entender la escena como un complejo sistema de relaciones humanas en el que, según Riveros (2012), “emergen posibilidades de conducta, concepción y sentimiento con implicancias únicas y diferentes para cada persona involucrada en sus dinámicas de existencia” (p.5). Por ello, vale aclarar que casos como el de Jorge Bazo representan solo un ejemplo aislado e individual entre las tantas y diversas historias de actores que tuvieron una aproximación a la escena *subterránea* en contextos distintos. El

siguiente testimonio de Jorge Bazo involucra tanto a La Nave de los Prófugos como a sus primeras aproximaciones a la escena *subterránea*, de modo que servirá para esclarecer mejor la representación de estos conceptos: “Yo pertenecía a una familia de clase media. Por clase social y poder adquisitivo, yo no transité tanto por La Nave. Yo estudié en la Universidad de Lima, de modo que los subtes que conocí los conocí en la universidad. Ahí estaba "Boui" (Voz Propia) y Julio Montero (Delirios Kronicos y Sin Kura). Por ellos es que tengo acceso al *rock subterráneo*. Frecuentábamos en la universidad y empezamos a intercambiar música. Como ellos traían discos, ya no tuve tanto la necesidad de ir allá, a La Nave" (comunicación personal, 15 de enero de 2020).

A lo largo de esta investigación, se ha dejado claro que la escena *subterránea* logró desenvolverse como una manifestación juvenil en la que la práctica musical fue el eje central. Por tal motivo, es necesario entender los conciertos como “el momento álgido en el cual las personas llegaron a interactuar en un mismo espacio y donde se concretó, además, la tan ansiada libertad a través de la sobrecarga de estímulos audiovisuales y el contacto corporal” (Silva, 2007, p. 92). Esta investigación se centra en retratar al Club Rock Bar No Helden y a El Hueco como dos de los puntos más trascendentales para la articulación de la escena *subterránea*. No obstante, es posible constatar, desde mucho antes, la importancia de diversos bares, clubes y espacios abiertos para su conformación. Entre ellos, se encuentran el ya mencionado concierto en la concha acústica del Parque Salazar, en Miraflores, el festival Rock en Río Rímac y los conciertos iniciales realizados en el Pub Carnaby.

Según menciona Shuker (2008), "Los conciertos son una cuestión de afirmación y celebración de los valores de la música, de respaldo a los intérpretes y de solidaridad en un contexto de camaradería" (p. 77). Tras su inauguración en 1984, el Club Rock Bar No Helden

se convirtió en el principal foco de concentración en el que se experimentaron todas estas vivencias entre el marco juvenil subterráneo que, poco a poco, se estaba constituyendo como un movimiento organizado. “[El No Helden] se convirtió desde entonces y hasta 1987 en el bastión de la escena subte” (Cornejo, 2018, p. 89). Este testimonio de Pedro Cornejo, ex integrante de la banda Guerrilla Urbana y cronista fundamental del *rock subterráneo*, corrobora, no solamente la gran afluencia de agrupaciones que llegaron a tocar en este espacio, sino también que fue un espacio en el que vertientes musicales que empezaban a cobrar relevancia dentro de la escena –como el caso del sector *dark / postpunk*– encontraron un lugar privilegiado donde focalizarse, lo que convirtió al Club Rock Bar No Helden en el único recinto donde muchos podían encontrar e incluso podían bailar su música predilecta (Riveros, 2009).

Del mismo modo, agrupaciones emergentes –que incursionaron en propuestas sonoras distantes al *punk*– optaron por tocar en este espacio ya sea por estética, aceptación o porque, ante la inminente carencia de locales, no quedaba otra opción. “En el No Helden se hacían conciertos, pero no todas las semanas. Sin embargo, fue el local más fijo, concurrido y en el que muchas bandas distintas podían tocar. Uno podía ver cómo bandas tradicionales de *punk* terminaban de tocar y de la nada se subían bandas nuevas como el caso de Disidentes y su propuesta innovadora con tendencias electrónicas” (Jorge Bazo, comunicación personal, 15 de enero de 2020).

Si bien lo dicho hasta aquí va demostrando cómo el Club Rock Bar No Helden se fue constituyendo en un punto de reunión para distintas culturas juveniles –la mayoría articuladas en torno a un estilo o vertiente musical específico–, gran parte de los jóvenes que transitaban por este recinto no necesariamente estuvo allí por cuestiones arraigadas a la convivencia

dentro de la escena. El fuerte impacto de las modas emergentes, junto con la pronta mediatización de la escena, provocó que personas –en su mayoría de sectores pudientes– se vean inmersas por cuestiones menos arraigadas a la escena y más relacionadas a la atracción que sentían por formar parte de las nuevas modas estéticas y musicales. “En el Helden se podían ver cosas bien marcadas. Yo era clase media pero también iban muchos pitucones que se emborrachaban comprando chela en el mismo Helden. Muchos de ellos incluso tenían acceso a toda esta onda *punk* y *new wave* debido a que ellos o sus viejos viajaban al extranjero” (Jorge Bazo, comunicación personal, 15 de enero de 2020).

Es importante examinar la escena y, en este caso, sus espacios, no solo desde el ámbito meramente musical, sino también desde su relación con el contexto urbano y los diversos discursos que surgen alrededor de la construcción del "habitus" de sus individuos. El testimonio de Jorge Brazo permite ver la construcción de las percepciones y las relaciones de poder que surgieron en este campo de acción específico y que, en este caso, quedaron evidenciadas en las rivalidades de clases sociales, las mismas que conllevaron a que surgieran en la escena calificativos como “el posero”, figura que representaba un peligro de desprestigio para los subterráneos y para su propia identidad.

Por otro lado, gran parte de la importancia que se le atribuye al Club Rock Bar No Helden en la conformación de la escena *subterránea* se debe a que allí se realizó el Primer Concurso Nacional de Rock No Profesional, organizado por la revista *Esquina* en el año 1987. Este concurso, posteriormente, fue considerado como un punto de inflexión para la escena *subterránea*, puesto que significó el punto de partida de varias de las agrupaciones que suscitaron el crecimiento de la escena en su segundo periodo. A continuación, se presenta un extracto del testimonio de Franklin Jáuregui (2007) –director de la revista *Esquina*– en el

que, además de explicar los procesos de gestión y desarrollo de dicho evento, demuestra lo trascendente que fue el Club Rock Bar No Helden en el circuito musical alternativo limeño de los años ochenta:

Lo primero que hicimos fue contactarnos y alquilar la legendaria discoteca rock NO HELDEN ubicada entre la calle Chincha y la avenida Wilson en el centro de Lima e inscribimos a este concurso a todos los grupos nuevos de rock que aún no tuvieran grabaciones ni presentaciones profesionales, la convocatoria la realizamos mediante la prensa, la radio y afiches que pegamos en todo el Perú. La revista consiguió importantes auspiciadores y premios y con los equipos de José Peralta empezamos la etapa de eliminatorias, todos los domingos durante 5 meses continuos, y esto debido a que se inscribieron 120 grupos de todo el Perú, los cuales fueron agrupados por estilos en grupos de 12, de los que clasificaban 6 cada domingo y así sucesivamente, hasta quedar con 12 finalistas que se presentaron en un súper concierto ante aproximadamente 10,000 personas en la Concha Acústica del Campo de Marte de Jesús María, en un sábado de Octubre de ese 1987 (párr. 2 y 3).

En cada concierto, los pogos fueron una parte trascendental de las vivencias del marco juvenil subterráneo. El pogo, pese a ser una práctica violenta y de alto riesgo, no busca descargar la ira con rencor o lastimar al resto de los bailarines, sino que intenta permitir una especie de arrebató comunitario en el que se experimenta un alto grado de adrenalina y camaradería¹⁹. Dado el cúmulo de gente y la intensidad y agresividad que en ocasiones manifiesta la práctica de esta danza, la necesidad de espacios adecuados para su práctica

¹⁹ Si bien los orígenes del pogo son inciertos, persiste la idea de que este fue creado por Sid Vicious antes de que formara parte de la banda The Sex Pistols. Entre las denominaciones más conocidas que se le asigna a esta danza, se encuentra por ejemplo: Slam dancing, mosh-pit y mosh entre otros.

resultan imprescindibles. En el caso del Club Rock Bar No Helden, la distribución de sus interiores jugó un rol importante en el desenvolvimiento de este tipo de prácticas. “Cuando tocaban las bandas se armaba el pogo. Eso era fundamental en cada concierto. El *point* en El Helden era, definitivamente, su pista de baile. En días de concierto, se abría espacio junto a la barra para que toquen los grupos, de tal manera que todo el mundo se ponía en los alrededores o pegado a los parlantes” (Jorge Bazo, comunicación personal, 15 de enero de 2020).

A pesar de que la capacidad de El Hueco era considerablemente menor a la del Club Rock Bar No Helden, los pogos en ese espacio fueron una vía para la catarsis grupal generada en cada concierto subterráneo. Según las referencias de Fabiola Bazo (2017), “El área principal era pequeña, quizás de 5 por 6 metros. De acuerdo con el cálculo de Martín Roldán, podría caber un centenar de pogueros al ritmo de Rata Sucia de Eutanasia (...) Si se tenía la desventura de caerse, mínimo te esperaba una pisoteada, porque nadie te levantaba, más bien contribuían que sigas en el piso” (p. 172).

No fue sino hasta el nuevo milenio que el incremento de conciertos y festivales de talla grande impulsó a bandas comerciales y no comerciales a participar en los mismos escenarios. Tanto bandas de *metal*, *punk*, *rock* e incluso cumbia y salsa son participes hoy en día de largas jornadas de conciertos en festivales reconocidos como Vivo x el Rock (Silva, 2017). En ese sentido, es posible decir que, en la actualidad, los pogos se han vuelto un espectáculo visual de lo más normal incluso para aquellas personas que asisten a conciertos en busca del disfrute de bandas más “tranquilas”, una lógica totalmente opuesta a la de los años ochenta, cuando

la práctica del pogo recién empezaba a formar parte de las experiencias de los conciertos, generando en ocasiones divisiones entre el público²⁰.

Por otra parte, el consumo de cerveza y las actividades previas ya eran prácticas habituales entre los jóvenes que asistían a conciertos en la década de los ochenta. Especialmente en las afueras de cada local, estas prácticas se convirtieron en una especie de ritual entre personas que buscaban enviones anímicos y momentos de arrebatos antes de cada concierto. Las interacciones grupales formadas a través del consumo de alcohol y, en menor medida, de otro tipo de sustancias, jugaron un rol fundamental en la construcción de vínculos entre las personas allegadas a la escena *subterránea*. Por tal motivo, cabe resaltar, además, un punto muy importante respecto a la locación de espacios específicos como el caso del Club Rock Bar No Helden. Su ubicación y conexiones en los años ochenta lo convirtieron en un punto de fácil acceso para la juventud proveniente de distintos sectores de la capital. Asimismo, sus periferias y zonas aledañas, en las que se podían encontrar locales para el abastecimiento y el consumo de alcohol, resultaron ser puntos claves, tanto para la congregación previa a cada concierto como para la búsqueda y adquisición de alcohol a menor precio que el del local al cual se pensaba asistir; en este caso, el Club Rock Bar No Helden.

Antes de entrar al Helden, otra de las fijas era ir a la esquina donde se encontraba el bar Chowin. Ese era el lugar donde caía todo el mundo. Cuando entrabas a chelear, te encontrabas, por ejemplo, con los Q.E.P.D. Carreño. En los exteriores, también estaba, por ejemplo, la gente de Eutanasia. De eso también se trataba esa zona del Helden. Sus exteriores

²⁰ Los primeros conciertos que contaron con la participación de bandas *subterráneas* y de agrupaciones de vertientes musicales comerciales se encontraron en ocasiones inmersos en altercados provocados por las divisiones entre el público y los pogos subterráneos.

fueron un punto de encuentro para la gente que entraba o no al concierto. Te quedabas afuera y era full chupeta. En días de concierto, la gran mayoría éramos patas. ¡El ambiente que se vivía era de puta madre! (Jorge Bazo, comunicación personal, 15 de enero de 2020)

Este último testimonio de Jorge Bazo manifiesta el impacto que se sintió al encontrar locales privilegiados que contaban con exteriores o avenidas sin custodia de agentes del orden, y cómo estos, a su vez, se prestaron para el consumo desmedido de alcohol y la socialización de jóvenes con o sin pretensiones de entrar al local del concierto, puesto que, como menciona Silva (2017), “El concierto a veces es solo un pretexto para congregarse, un motivo para apropiarse de una cuadra y donde poder consumir alcohol con el grupo de pares de la misma cultura juvenil” (p. 100).

Pese a los conflictos generados por la militarización de la ciudad, Lima fue una urbe donde el control en espacios públicos no siempre estuvo regido bajo algún tipo de autoridad. Dependiendo del barrio o distrito, múltiples puntos específicos de la ciudad focalizaron las reuniones de jóvenes adeptos que se congregaban para largas jornadas de socialización, así como para breves momentos previos a los conciertos. El siguiente testimonio de Jorge Bazo resulta muy valioso, ya que demuestra, aunque sea de manera mínima, el panorama de las divisiones por grupos de pares de la escena, así como también algunas zonas o distritos donde transitaban:

Yo tenía mi mancha que era de Sin Kura. Un tiempo se me marcó muy fuerte y me centré en ellos durante un periodo de aproximadamente dos años. Éramos una manchita que paraba en Lince, exactamente en el cruce de Canadá con Vía Expresa. Ese era nuestro *point*; también porque parábamos con la gente de otra banda que se llamaba Se Busca. Nosotros nos juntábamos a chupar en Canadá con Vía Expresa, y de ahí nos íbamos al Helden con toda la

mancha. Se formaban pequeñas tribus: estaba la manchita de Eutanasia, que eran puros patas, o la mancha de Leusemia, que paraban en la Unidad Vecinal. Me acuerdo, por ejemplo, de la mancha de G3, que en ese tiempo eran todos *skaters*. Yo me los encontraba ahí por Corpac, cerca al Ministerio del Interior. En ese tiempo, ahí había una rampa de *skate* y, pues, te encontrabas con todos ellos. Eran pequeñas tribus dentro de una gran tribu que era el *rock* subterráneo (comunicación personal, 15 de enero de 2020).

Con el pasar de los años, cada generación ha sabido crear sus propios espacios, dependiendo del contexto y de las alternativas de producción que estos les permiten. Hacia mediados de los años noventa y durante el transcurso de la década del 2000, Quilca se convirtió en el espacio predilecto para muchos jóvenes y adultos que se reunían a socializar en sus bares, galerías e incluso en la misma calle (Silva, 2017). De manera similar, escenas musicales alternas que afloraron a inicios del siglo XXI lograron construir puntos trascendentales de encuentro que, hoy por hoy, persisten y permiten la reunión de gran parte de las culturas juveniles limeñas. La escena “chikipunk” y sus respectivas “komunas”, por ejemplo, focalizan hasta el día de hoy reuniones y vivencias cotidianas desde ambientes cerrados como Galerías Brasil, calles del centro de Lima como Jirón Cailloma o espacios públicos en calidad de parques y plazas, como el Centro Cívico o el Parque Washington, en el Cercado de Lima (Silva, 2017).

En el caso de la escena *subterránea*, es casi ya una constante recalcar las condiciones poco favorables en las que esta se originó. El declive del circuito rockero en la segunda mitad de los años setenta, sumado a la posterior intensificación de la violencia política y la crisis social, ocasionó que Lima se encuentre ante la inminente carencia de espacios e instalaciones para el desenvolvimiento de prácticas artísticas/musicales fuera de las orbitas comerciales reinantes. Pese a la ya mencionada aparición de locaciones de expendio musical y de espacios

alternativos que facilitaron la realización de conciertos (siendo el Club Rock Bar No Helden el más importante), no fue sino hasta mediados de 1987 cuando los procesos organizativos y autogestionados impulsaron que parte significativa de la escena logre focalizarse en un espacio establecido, como lo fue El Hueco.

Dentro de cada comunidad artística/musical, las experiencias de diálogo, la organización y el apoyo mutuo es un aspecto de suma importancia si lo que se busca es fomentar la articulación de individuos en pos de una misma colectividad o, en otras palabras, hacer viable la constitución de una escena musical. Si bien, en algunos casos, la falta de recursos y posibilidades son un impedimento para que escenas musicales en formación puedan seguir desarrollándose, el caso de la escena *subterránea* a mediados de los años ochenta resultó ser todo lo contrario. La fuerte adopción de elementos de la ética *punk* como la autogestión y el “hazlo tú mismo” devino en que, ante la inminente carencia de oportunidades, se gestionaran alternativas propias que crearon posibilidades donde no las había. En palabras de Riveros (2009), “La carencia de ofertas, hace que los propios consumidores, se vuelvan productores” (p. 177).

En ese sentido, luego de que el Club Rock Bar No Helden cerrara sus puertas en el año 1987, la escena *subterránea*, dispersa ante la falta de lugares específicos de reunión y las escasas alternativas de espacios –en su mayoría, recintos universitarios– para la realización de conciertos, necesitó de la creación de lugares como El Hueco, frente a una lógica necesidad de poder articular encuentros y vivencias en los momentos de ocio. “Desde aquellos primeros días de la movida, siempre se estuvo pataleando por tener un sitio más o menos propio donde poder reunirnos, hacer chambas, intercambiar literatura, demos o simplemente dormir o tomarse un trago sin ser molestados por la ley. Todas estas condiciones

recién se darían en un lugar ke [sic] muchos comenzamos a conocer simplemente komo [sic] El Hueco [sic]” (Daniel F, 2007, p. 166).

Debido a la realización de actividades nocturnas o a plena luz del día, El Hueco – surgido inmediatamente después de que percances organizativos impidieran que se concrete la realización del concierto Punk Rock ¡En Vivo!”²¹ en el local Chauffeurs de Santa Beatriz (Bazo, 2017, p. 172)– se caracterizó por ser un espacio de libertad. El trabajo colectivo entre los miembros de la escena conllevó a que se gestione la conformación de lo que, para muchos, fue considerado como “el antro oficial de la movida”. “Los equipos empezaron a llegar alrededor de las 5 de la tarde a Chauffeurs. Sin embargo, el mencionado local nunca abrió sus puertas. Frustrados con lo sucedido y con ganas de que tuviera lugar el concierto [se] propuso ir a la casa en construcción de la familia de Pepe Asfixia, que se ubicaba a un par de cuadras de Chauffeurs. Entre todos los presentes se pusieron los instrumentos al hombro y así, esa tarde, nacería el Hueco de Santa Beatriz” (Bazo, 2017, p. 172).

Como se mencionó en la primera parte de este apartado, a medida que diversas labores organizativas se fueron desarrollando, la construcción de lo que, en un inicio, fue una casa deshabitada terminó por convertirse en una suerte de pequeño espacio cultural que articuló a gran parte de la escena *subterránea* con funciones llevadas a cabo las veinticuatro horas del día. Al igual que la conglomeración de gente en puestos de venta como La Nave de los Prófugos, las dinámicas suscitadas en El Hueco consistieron en largas jornadas para el rejunte social, que incluyó la utilización del recinto para actividades interdisciplinarias, como talleres artísticos, conversatorios y poesía, hasta la práctica de conciertos en los que gran

²¹ Según los afiches recuperados en la obra de Bazo (2017), el concierto contó con la participación de las bandas Voz Propia, Salón Dada, Luxuria, Eructo Maldonado, Q.E.P.D. Carreño, Eutanasia, Daniel F, Asfixia y TBC.

cantidad de bandas participaron desde tempranas horas de la tarde. “Tocaban como 10 bandas. Desde las 5 de la tarde hasta que cerraba; ese era el vacilón. Otras veces, también se subían a hacer poesía o se leían manifiestos” (Jorge Bazo, comunicación personal, 15 de enero de 2020).

Como en todo recinto en el que se permitía realizar conciertos, la logística y los procesos de organización fueron una parte fundamental que permitió llevarlos a cabo. Dependiendo de las facilidades brindadas por cada establecimiento, diversos manejos estratégicos fueron gestionados para la adquisición de capital económico y material. En el caso de El Hueco, esto incluyó el alquiler de equipos de sonido e instrumentos musicales, la venta de alcohol y el cobro mínimo de entrada de ingreso. Si bien parte de estos procesos se centraron en poder solventar los gastos que implicaba realizar conciertos, gran parte de los ingresos fueron recaudados para la manutención de la misma vivienda, que sirvió de alojamiento o recinto para pernoctar luego de cada concierto (Bazo, 2017). “Una de las fuentes de ingreso de El Hueco fue la venta de cócteles en los conciertos. En un momento, Erick Díaz estuvo encargado de preparar los tragos que se expedían en el local. Tenía asignado un presupuesto de 10,000 intis los cuales alcanzaba para preparar 10 galones de puro veneno toxico, que incluía una mezcla de alcohol con esencia de pisco y colorante” (Bazo, 2017, p. 173)

Nuestra hipótesis tiene como principal objetivo retratar los espacios de congregación como los ejes centrales de la consolidación de la escena *subterránea*. Por tal motivo, encontramos pertinente mencionar que, desde antes de la creación de El Hueco, otros espacios de la ciudad ya jugaban roles fundamentales en el desarrollo de la escena. Dos de los recintos más transcurridos fueron el Centro Cultural Magia, ubicado en el distrito de

Magdalena, y el teatro La Cabaña, situado en los interiores del Parque de la Exposición, en Jesús María. Los numerosos conciertos llevados a cabo en ambos recintos se realizaron gracias al apoyo de personas cuyos cargos o vínculos pertenecían a partidos políticos de izquierda, así como a las iniciativas de gente allegada a la escena que cumplía labores en sectores culturales. El apoyo brindado para realizar conciertos podía llegar a cubrir desde el préstamo o alquiler del recinto hasta la contratación de equipos de sonido e instrumentos, o, en el mejor de los casos, el solvento económico de ambos. Así lo recuerda Jorge Bazo, quien en ocasiones fue testigo y cómplice de la organización de diversos conciertos subterráneos en los años ochenta:

Lo que ayudó mucho fueron sitios culturales como el Teatro La Cabaña y Magia. Nosotros buscábamos sitios que te apoyen y, por lo general, lo conseguíamos de gente de izquierda en los sitios culturales. En esos tiempos, no había como hay ahora; entonces apelábamos un poco a la ayuda que te daba el centro o, sino, ahí venía la autogestión: “chancha” entre todos o entre los que organizábamos. Lo principal era la plata para los instrumentos y los equipos, porque después las bandas no cobraban; todo era para apoyar a que haya conciertos (comunicación personal, 15 de enero de 2020).

Otro espacio concurrido por la escena *subterránea* fue la emblemática Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, implementada desde julio hasta diciembre de 1986 por la Municipalidad de Lima²². Pese a su corto periodo de actividad, la promoción de actividades artísticas interdisciplinarias convirtieron a la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa en un centro

²² La aparición de la Carpa Teatro se remonta al denominado “Plan de Planificación Cultural” –proyecto cultural promovido por la Municipalidad de Lima durante la gestión de Alfonso Barrantes (Izquierda Unida)–, el cual, según la investigación de Mejía (2015), estaba dirigido “a los sectores populares de Lima Metropolitana con poca oferta artístico-cultural y un reducido acceso, en términos económicos, a eventos de este tipo” (Mejía, 2015, p. 3).

cultural donde llegaron a confluír, no solo agrupaciones subterráneas, sino también elencos de folclore y gran parte de los colectivos artísticos alternativos de Lima (Rodríguez, 2010). “Fueron seis meses de trabajo intenso: festivales de teatro para adultos y niños, conciertos de música criolla, subterránea, cumbia y fusión, talleres de arte plástico y escénico, recitales de poesía, circo y magia” (Mejía, 2015, p. 13).

Parte de la constitución de este recinto sucedió gracias al apoyo brindado por el colectivo artístico Los Bestias –grupo de estudiantes de arquitectura de la Universidad Ricardo Palma–, que, a lo largo del tiempo en que existió la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, estuvo a cargo tanto de la construcción como de sus constantes remodelaciones e intervenciones artísticas. Como parte del historial del *rock subterráneo*, entre los años 1984 y 1985, Los Bestias ya habían logrado organizar eventos y actividades de interdisciplina artística en los que bandas pertenecientes a la primera oleada subterránea se habían visto involucradas²³.

Ahora bien, queda claro que, desde sus primeros pasos, la escena *subterránea* nunca llegó a focalizarse en un solo lugar, sino que, por el contrario, se mantuvo en constante movimiento por distintos sectores de la ciudad de Lima. La gráfica que se muestra a continuación sirve para apreciar la relación aproximada entre los principales recintos del periodo de actividad de la escena *subterránea*, así como también las ubicaciones en la que estos se encontraron en la Lima de los años ochenta:

²³ Los denominados “Ezquise Bestiarios” fueron eventos realizados por Los Bestias en los que se realizaban exposiciones artísticas con “materiales de desecho para improvisar construcciones efímeras e instalaciones” (Bazo, 2017, p. 30).

parte de la escena *subterránea* desde un inicio, sufrió una intensificación que, a pesar del crecimiento de la escena, jugó un rol determinante en el paulatino declive de la misma.

Quien haya podido aproximarse a los trabajos bibliográficos del *rock subterráneo* habrá notado la incidencia de diversos autores en el resquebrajamiento interno de la comunidad *subterránea*. Según Bazo (2017) y Greene (2017), esta división fue provocada por agrupaciones cuyo discurso incurrió en agudizar radicalmente la desconfianza de los sectores populares hacia aquellos de estatus sociales más elevados²⁴. Las rivalidades surgidas entre sectores específicos fueron el retrato de una escena que, de cierta manera, reflejaba los conflictos de una ciudad polarizada entre la violencia subversiva y la suspensión de los derechos constitucionales como producto de la militarización de las fuerzas armadas.

Los testimonio de Jorge Bazo y las entrevistas realizadas por Greene (2017) han revelado que, para mediados de los años ochenta, el mapa geográfico de la escena *subterránea* se encontró segmentado por una suerte de límites imaginarios que generaron divisiones sociales entre sus actores. Avenidas como Javier Prado, por ejemplo, fueron una suerte de líneas divisoras entre grupos pertenecientes a las denominadas clases sociales “altas” –focalizadas en los distritos de San Isidro, Miraflores y Barranco– y las “medias-bajas” –pertenecientes a las áreas de Breña, La Victoria, Barrios Altos y El Rímac. “La lógica espacial de Lima (...) refleja la intensificación del conflicto pituco-cholo a medida que avanzaba la década de los años ochenta. Lo que comenzó con acusaciones en letras de

²⁴ Varios son los autores que señalan a la banda SdM (Sociedad de Mierda) como la agrupación que inició los conflictos dentro de la escena *subterránea*. Su tema “Púdrete Pituco” –el cual fue parte del compilado de la maqueta *Volumen II*– desencadenó la confrontación entre clases sociales que daría origen a los apelativos de “pitupunks” y “misiopunks” dentro de la escena.

canciones y fanzines pasó a ser violencia entre facciones en conciertos y locales donde las bandas tocaban” (Greene, 2017, p. 111).

Como parte de estos sucesos, espacios como El Hueco jugaron un rol protagónico en los altercados y las tensiones raciales de la escena. Y es que, si bien El Hueco fue el epicentro de congregación de agrupaciones de diversos estilos musicales y público proveniente de diferentes sectores sociales, este también fue percibido como “el punto de concentración de los subterráneos de clase media para abajo” (Bazo, 2017, p. 174), además de ser considerado como un lugar radical y de fuertes arraigos políticos.

Parte de estas percepciones dirigidas hacia El Hueco fue producto de su vínculo con la banda Eutanasia, que desde un inicio se constituyó como referente principal de este recinto bajo las gestiones de José Matta y Kike Eutanasia, vocalista de la banda Eutanasia. La fuerte inclinación de esta agrupación hacia los mensajes políticos, además de su postura “antipituco”, suscitaban que seguidores de la banda con posicionamientos radicales se unan a ellos y utilicen el recinto como lugar de rejunte y sala de operaciones. El caso de Bandera Negra fue quizá el caso más señalado y el que jugó un papel determinante en los altercados de este recinto. “El Hueco se convirtió en el lugar de reunión de una pandilla revoltosa, en ocasiones sencillamente agresiva, de punks conocidos como Bandera Negra. La mayoría [pertenecientes al] oprimido distrito de Barrios Altos” (Greene, 2017, p. 111).

Dada la constitución de El Hueco como un espacio de libertinaje, con el transcurso del tiempo, este se vería involucrado en controversias ocasionadas por personas externas a la escena, así como por los mismos integrantes de Bandera Negra. Según las remembranzas de Bazo (2017), “Con el tiempo, jóvenes con tendencias delictivas incorporados a Bandera Negra generaron desavenencias en El Hueco. Algunos de estos jóvenes consumían drogas

recreativas. Sobre todo pasta básica de cocaína (PBC). Sin embargo, en un momento, la situación fue insostenible y empezaron a perderse libros, música y otros objetos que eran usados de manera colectiva en el local. Además, los asistentes sufrieron robos” (p. 176).

Debido a que Lima se encontró ante un constante estado de emergencia durante gran parte de los años ochenta, las irrupciones y batidas por parte de los agentes del orden se convirtieron en una constante y, más aun, en recintos concurridos que pudieran levantar sospechas de apologías políticas subversivas. No resulta difícil saber que, dadas las condiciones de El Hueco y sus constantes actividades de arraigo político, este se haya convertido en el foco de numerosas batidas e intervenciones policiales. No obstante, también fue el lugar donde podían ocurrir intentos de Sendero Luminoso por captar adeptos, los mismos que fueron avistados en manifiestos y volantes repartidos en conciertos a la par de los fanzines y las parafernalias subterráneas. “El Hueco fue un lugar recontra politizado. Ahí caía gente radical, mucho lumpen y, en sus años de decadencia, mucho delincuente. Es por eso que fue el foco de batidas policiales y de intentos de Sendero por captar gente. El lugar era recontra avisado, de tal manera que uno ya sabía que iban a haber batidas. Por eso, cuando nosotros tocábamos nos quedábamos un rato, tomábamos algo y nos íbamos” (Jorge Bazo, comunicación personal, 15 de enero de 2020).

Para inicios de los años noventa –y luego de la separación de Eutanasia–, El Hueco entró en un paulatino declive: los conciertos, poco a poco, dejaron de ser los eventos principales de la congregación subterránea (Bazo, 2017). Asimismo, tanto la coyuntura social como las etiquetas y clichés surgidos en la escena impidieron que se sigan realizando conciertos en espacios y recintos de la capital. El producto de todo esto fue el decaimiento de las prácticas musicales y la inminente implosión de la escena *subterránea* en el año 1992.

CONCLUSIONES

No fue fácil adentrarnos al campo que respecta a esta investigación, y es que uno de los grandes retos de este trabajo fue el tener que aproximarnos a este fenómeno desde perspectivas distantes de las que hasta el día de hoy han sido abordadas por los autores del *rock subterráneo*. De ahí la importancia de documentar aunque sea de manera superficial y desde una perspectiva netamente de músico instrumentista, la importancia de los espacios de congregación en el desarrollo de una escena tan importante y trascendental como es la escena *subterránea* de los años ochenta.

En primer lugar, queda claro que la escena *subterránea* surgió inicialmente bajo la identificación primaria del *punk*. Tanto el género musical como su ideología crearon una primera suerte de identidad entre un marco juvenil que utilizó el recurso de la música como medio de expresión ante la inminente crisis política y social de los años ochenta.

Por otra parte, las fuentes bibliográficas y el análisis de los registros sonoros digitalizados de las bandas Éxodo y Disidentes, nos han permitido dar cuenta que, a pesar de que el *punk* fue el género musical más influyente dentro de la escena *subterránea*, desde los inicios de este movimiento juvenil la escena *subterránea* se encontró, efectivamente, ante un universo musical variado que logró entrecruzar caminos y experiencias como parte de un mismo colectivo musical organizado.

Si bien las investigaciones que han ido surgiendo a partir del siglo XXI han otorgado cierto valor respecto al crecimiento de la escenas subterránea y, por ende, a la multiplicidad musical que surgió en este periodo específico, podemos decir que este tampoco llegó a ser el eje principal por el cual la escena logró afianzarse, sino más bien su consolidación fue

producto de un motor más grande por el cual, finalmente, se pudo articular una red de vínculos que terminaron definiendo a uno de los movimientos subculturales más importantes de la década de los ochenta en Lima.

Esto nos lleva a nuestra última conclusión, según la cual podemos afirmar que los espacios de congregación fueron los principales impulsores del proceso de afianzamiento y consolidación de la escena del *rock subterráneo* en Lima. La posibilidad de examinar la vida musical de este fenómeno en sus distintas formas y enfoques, así como, los fundamentos del concepto de "habitus" de Bourdieu, nos han permitido esclarecer la articulación de la escena *subterránea* y explicar cómo un sujeto se comporta dentro de un campo específico, generando un conjunto de hábitos y reglas aprendidas socialmente y a través de la participación en el campo, que finalmente devinieron en la creación misma de la escena o, en otras palabras, en la construcción de un espacio social que les fue propio.

La Nave de los Prófuagos, el Club Rock Bar No Helden y El Hueco fueron tres espacios que nos sirvieron como ejemplos aislados para demostrar la importancia de los espacios de congregación en el desarrollo y consolidación de la escena del *rock subterráneo*. Estos, además, ejemplifican los procesos que los llevaron a constituirse como espacios de libertad privilegiados en los que la juventud subterránea logró construir una suerte de identidad y compenetración con individuos que compartían los mismos criterios artístico/musicales, y que buscaban en ellos una forma de manifestación ante el contexto adverso de los años ochenta.

BIBLIOGRAFÍA

Así ocurrió: En 1980 se firma la Ley que devuelve los diarios. (11 de noviembre de 2014).

El Comercio. Recuperado de <https://elcomercio.pe/politica/gobierno/ocurrio-1980-firma-ley-devuelve-diarios-299438-noticia/>

Alonso, L. E. (2005). *El estructuralismo genético y los estilos de vida: consumo, distinción y capital simbólico en la obra de Bourdieu*. Madrid: Siglo XXI.

Bazo, F. (2017). *Desborde subterráneo 1983-1992*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.

Bazo, J. (30 de setiembre de 2019). No Helden, bajo el lente del fotógrafo peruano, Rogelio Martell. *Subte Rock*. Recuperado de <http://subterrock.com/discoteca-no-helden-rogelio-martell/>

Bennett, A. (junio de 2004). *Consolidating the music scenes perspective*. *Poetics*, 32 (3-4), 223-234.

Bernicua, G. (2013). *Así se escucha el rock* (2.^aed.).

Bourdieu, P. (2001). *Poder derecho y clases sociales* (2.^aed). Bilbao: Desclée de Brouwer.

Bustamante, E. (2012). *La radio en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Cornejo, P. (2018). *Alta tensión. Breve historia del rock peruano* (2.^a ed.) Lima: Contracultura.

Daniel F. (2007). *Los sumergidos pasos del amor (el escenario de las ocasiones perdidas)*. Cajamarca: Martínez Compañón Editores.

"Deberías estar bailando": La música disco pega en Lima (1978). (11 de mayo de 2013).

Arkivperú. Recuperado de <http://www.arkivperu.com/musica-disco-lima-1978/>

Discos Hector Rocca - 1965. (02 de agosto de 2009).

Arkivperú. Recuperado de <http://www.arkivperu.com/discos-hector-rocca-1965/>

Frith, S. (1996). *Música e Identidad* en Hall, Stuart y Du Gay, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 191-213.

Gargurevich, J. (1987). *Prensa, radio y TV - historia crítica*. Lima: Horizonte.

Greene, S. (2015). *Peruanicemos al punk*. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología.

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

Grijalva, P. (2019). *Y nosotros ké? Hacia el global colapso 1985 - 2012*. Lima: Mukirecords.

Janotti, J. (2012). *Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies*. *Revista de la Asociación Nacional de Programas de Posgrado en Comunicación*, 15 (2).

Jáuregui, F. (19 de julio de 2007). Verano de 1987 y la No Helden. *Esquina*. Recuperado de <https://revistaesquina-olysixties.blogspot.com/2007/07/verano-de-1987-y-la-no-helden.html>

Lazo, A. (10 de marzo de 2017). VA – *La Nave de los Profugos (1986)* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8a0MGt-CJfA>

Lenti, E. (17 de marzo de 2015). Doble Nueve: la primera radio no comercial en Lima (Parte 1: 1979-1983). *Historia de la escena limeña: años ochenta*. Recuperado de

<http://limaochentas.blogspot.com/2007/12/doble-9-la-primera-radio-no-comercial.html>

López, J. y Risica, G. (2018) *Espiritu del Metal*. (1.^aed.) Lima: Sonidos Latentes Producciones y Discos Invisibles.

Mejia, S. (2015). "Desborde cultural en Lima Metropolitana: La Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, julio-diciembre de 1986". Ponencia presentada en el *XXV Coloquio Internacional de Estudiantes de Historia*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. Recuperada de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/133562>

Patapsico. (20 de setiembre de 2018). El "Hueco" de Santa Beatriz. *Chankabuques*. Recuperado de <http://chankabuques.blogspot.com/2008/09/el-hueco-de-santa-beatriz.html>

Riveros, C. (julio-diciembre de 2009). *Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima. La masificación de la escena subterránea*. *Boletín Música*, (25), 3-24

Riveros, C. (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). Recuperada de <http://bit.ly/11Fg6hM>

Rodríguez, H. (7 de setiembre de 2010). Fotos y documentos de la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa. *Controversiarte*. Recuperado de <http://controversiarte.blogspot.com/2010/09/fotos-y-documentos-de-la-carpa-teatro.html>

Shuker, R. (2009). *Rock Total. Todo lo que hay que saber*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

- Silva, G. (2017). *Por ella, por la escena. La construcción de la identidad juvenil de los (chiki punks) de Lima* (tesis de licenciatura). Recuperada de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/8941>
- Straw, W. (1991). *Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. Cultural Studies*, 5 (3), 368-388.
- Straw, W. (2002). *Scenes and Sensibilities. Public* (22-23), 245-257
- Straw, W. (2004). *Cultural scenes. Loisir et société/Society and Leisure*, 27 (2), 411- 422.
- Stuessy, J. y Lipscomb, S. (2008) *Rock and Roll: Its History and Stylistic Development* (6.ªed.) Nueva Jersey: Prentice Hall.
- Torres, C. (2012). *Se acabó el show, 1985, el estallido del rock subterráneo*. Lima: Contenidos Mutantes.
- Torres, C. (2018). *Demoler. Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1957-1975*. Lima: Planeta.
- Venturo S. (2001). *Contrajuventud. Ensayos sobre juventud y participación política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vivas, F. (2001). *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Zavala, L. & Alvares, C. (23 de noviembre de 2016). Rock Limeño en los ochenta. Entre la radio y el ruido. *Scientia*, 17 (17).