

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Título

La Cumbia Fusión y el Desarrollo de una Escena Musical “Alternativa” en Lima:
los Casos de Bareto, La Nueva Invasión y Olaya Soundsystem

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN MUSICOLOGÍA

AUTOR

JORGE ANTONIO OLAZO DÁVALOS

ASESOR

RAUL RENATO ROMERO CEVALLOS

Junio, 2021

Resumen

Esta tesis investiga el impacto de la escena de grupos de cumbia fusión entre 2010 y 2020 en la ciudad de Lima, y cómo su crecimiento ha sido un factor determinante para la programación de orquestas de cumbia tradicional en festivales masivos considerados rockeros o “alternativos”. Así mismo, señala que los mecanismos de autogestión implementados por estas bandas de cumbia fusión sirvieron para que su ejercicio artístico resulte viable económicamente, y en ese proceso, estos artistas comiencen aplicar estrategias de producción musical y de gestión comercial para tentar un público más amplio. Para ello baso mi análisis en estudios de caso de tres agrupaciones representativas de dicha escena: Bareto, cuyo caso abordaré desde la autoetnografía, pues desde 2005 soy miembro del grupo, y Olaya Soundsystem y La Nueva Invasión, como representantes aparecidos en la última década. La academia se ha ocupado extensamente de las vertientes tradicionales de la cumbia peruana, pero son pocos los estudios sobre este fenómeno reciente (Montero, 2016; Miramont, 2020), por lo cual la base principal de la investigación es una serie de entrevistas en profundidad, realizadas por este autor a actores protagonistas de la escena musical de la cumbia fusión, conducidas entre febrero de 2019 y agosto de 2020: músicos, managers y empresarios de conciertos. Se trata de un estudio exploratorio apoyado por mi visión participante, haciendo referencia a las aproximaciones teóricas de Small, Turino, Gell, y particularmente al marco propuesto por Straw y Bennett acerca de las escenas musicales. Mi argumento es que la escena de cumbia fusión ha tenido una relevancia importante en el cambio del paisaje musical “alternativo” limeño, siendo agente en el ingreso de la cumbia en dichos festivales juveniles masivos en la ciudad de Lima.

Tabla de contenido

| | |
|--|----|
| La Cumbia Fusión y el Desarrollo de una Escena Musical “Alternativa” en Lima | 5 |
| Capítulo 1: Una revisión de la escena fusión..... | 12 |
| Puntos de vista sobre la fusión musical en el Perú | 12 |
| Antecedentes y principales actores de la fusión en la música peruana | 15 |
| La cumbia peruana, género fusión por definición | 18 |
| La cumbia fusión en la escena rockera o “alternativa” de Lima..... | 23 |
| Capítulo 2: ¿Qué chicha es esta?: nuevos cumbieros intentando romper el cascarón. | 28 |
| Bareto: una mirada desde la autoetnografía..... | 29 |
| Olaya Soundsystem: una “tropicalidad” con identidad contemporánea..... | 35 |
| De las aulas escolares al reggae universitario | 35 |
| El giro hacia la cumbia..... | 37 |
| La búsqueda de un sonido más comercial | 41 |
| La Nueva Invasión: entre el Agustino y el punk..... | 43 |
| Del impulso arguediano a la primera grabación..... | 43 |
| El éxito inicial de la autogestión buscando un sonido “global” | 52 |
| Nueva producción para “ser una banda nacional” | 57 |
| Capítulo 3: La cumbia fusión como agente de nuevos públicos para lo “alternativo” y lo tradicional..... | 60 |
| Experiencias de autogestión y la construcción de un nuevo público | 60 |
| El público, los festivales: la cumbia fusión y el mercado juvenil de conciertos.. | 66 |
| La entrada de la cumbia tradicional a la oferta de festivales juveniles..... | 68 |
| Conclusiones | 72 |
| Referencias Bibliográficas..... | 74 |

| | |
|---|----|
| Bibliografía complementaria..... | 78 |
| Anexo 1: Letras La Nueva Invasión | 79 |
| Anexo 2: Letras Olaya Soundsystem | 86 |
| Anexo 3: Afiches Festivales Autoproducidos | 90 |
| Anexo 4: Afiches Festivales Inmortal Producciones | 92 |



La Cumbia Fusión y el Desarrollo de una Escena Musical “Alternativa” en Lima: los Casos de Bareto, La Nueva Invasión y Olaya Soundsystem

El presente trabajo pretende describir el impacto de la escena de música cumbia fusión limeña, desarrollada entre 2010 y 2020, en el cambio de percepción del público de festivales juveniles masivos en Lima, conocidos como “alternativos”¹ o rockeros. Este cambio tuvo como consecuencia la progresiva programación de orquestas y grupos de cumbia en dichos festivales. Teniendo como marco la definición de escena musical planteada por Straw (1991) y delineada por Bennett (2004)², esta tesis describe la trayectoria de los grupos Bareto, Olaya Sound System y La Nueva Invasión como representantes de esta escena de cumbia fusión. La característica principal de esta escena es la manera cómo estos grupos, partiendo de estilos vinculados con o derivados del rock, como el reggae, el ska y el punk, realizan una novedosa interpretación de la cumbia peruana³.

No es objeto de este trabajo hacer recuento exhaustivo de la historia de la cumbia peruana. Sin embargo será de utilidad un breve resumen. Desde finales de la década del sesenta del siglo pasado, con la aparición en Lima del grupo Los Destellos, liderado por Enrique Delgado, la denominación de cumbia peruana ha servido para agrupar a distintas variantes musicales que se han desarrollado en diversas regiones del Perú, adoptando en cada caso características locales. Por eso hablamos de cumbia norteña (Grupo 5, Agua Marina) o amazónica (Los Mirlos, Juaneco y su combo), por

¹ Se hace uso del término “alternativo”, entre comillas, según su uso coloquial en Lima, como sinónimo de la escena rockera independiente desde los años noventa en adelante, aunque luego nos acercaremos al concepto original referente a la escena “alternativa” norteamericana.

² Bennett (2004) justifica el uso de “escena” frente a otros conceptos como “subcultura” y “comunidad”.

³ La definición del género y la manera de nombrarlo ha sido discutida por académicos como Llórens (1983), Quispe Lázaro (1988, 2009), Bailón (2004), Romero (2008).

ejemplo, o de chicha (Los Shapis, Chacalón y la nueva crema), en el caso de la música hecha en Lima por migrantes andinos, que gozó de gran popularidad desde principios de los ochenta⁴.

Sin embargo, precisamente por su asociación con ese origen mayoritariamente provinciano, el público limeño y los medios de comunicación consideraron, durante los años ochenta y principios de los noventa, a la cumbia como una expresión marginal⁵; las fiestas “chicha” se concentraron casi exclusivamente en la periferia de la capital (por ejemplo en locales a lo largo de la carretera Central, o en distritos como Comas o Los Olivos, aledaños a la carretera Panamericana Norte)⁶. Esta situación continuó hasta principios de los noventa, cuando decae la popularidad de la chicha y toma su lugar la tecnocumbia, un híbrido de cumbia, el género amazónico pandilla, y guitarras y teclados eléctricos, que sirvió de banda sonora para los años del régimen de Alberto Fujimori (1990-2000)⁷. Finalmente, hacia la primera década del nuevo milenio, surge la popularidad de la variante norteña, representada por grupos de formato grande como El Grupo 5 o Agua Marina. Este éxito puso a la cumbia peruana nuevamente como tendencia de éxito masivo a nivel nacional⁸.

Es durante esos años, comenzando el nuevo milenio, que surgen los trabajos discográficos de una generación de jóvenes músicos limeños cuyos proyectos ensayan una relectura de la cumbia peruana, evidenciando una mayor aceptación de la música tropical, y particularmente de la chicha, que como veremos más adelante, era

⁴ Para una perspectiva reciente sobre el tema, véase Quispe Lázaro (2019).

⁵ Autores como Bailón (2004) y Tucker (2017) han descrito cómo la chicha se convirtió en noticia recién con las imágenes del multitudinario entierro de Lorenzo Palacios, “Chacalón”, en 1994.

⁶ Para detalles y análisis de ese contexto véase Turino (1990), “Somos el Perú: cumbia andina and the children of Andean migrants in Lima”.

⁷ Véase el artículo de Kathryn Metz: “Cumbia! Chicha! Pandilla!: Música pop en la Amazonía urbana”, en *Música Popular y Sociedad*, Instituto de Etnomusicología PUCP, 2015

⁸ Ver Tucker 2013, Quispe Lázaro 2009

relacionada con valores negativos del migrante andino hacia la capital. Sin embargo, hoy que los intérpretes y los consumidores de esta cumbia con referentes “alternativos” y rockeros son jóvenes que han tenido acceso a educación superior, y a un país que pueden recorrer libremente, en contraste a la generación que creció en los años ochenta, durante los gobiernos de Fernando Belaúnde (1980 – 1985) y Alan García (1985 - 1990), años de guerra interna contra el grupo terrorista Sendero Luminoso difíciles para realizar turismo interno. Estos músicos aprendieron el lenguaje de la cumbia mientras buscaban referentes musicales que le dieran una identidad peruana a su propuesta artística, y con la intención de construir un discurso reivindicativo e integrador, según su propia confesión y que también se manifiesta en el contenido de sus letras, como veremos más adelante.

Este cambio en la percepción acerca de la cumbia peruana puede ser vista como un intento de reconciliación simbólica de esta generación con “ser peruano”, exaltando valores y características que antes fueron rechazadas por la generación de sus padres, como se discutirá más adelante gracias al testimonio de los músicos entrevistados. Esta visión acerca de una reconciliación simbólica ha sido expuesta por Fiorella Montero-Díaz en su tesis doctoral para la Universidad Royal Holloway, y en varios otros artículos⁹. Su explicación está enfocada en el ejercicio de lo que ella llama, coincidentemente, “los alternativos”: músicos de clases altas limeñas entre 18 y 35 años¹⁰.

Así, el objetivo de este trabajo es reconocer la escena musical que surge inmediatamente después del período estudiado por Montero-Díaz (2005 - 2008), y que

⁹ Véase Montero-Díaz, 2016, 2017, 2018.

¹⁰ “Me enfocaré en un grupo particular de jóvenes blancos de clase alta, a quienes llamaré ‘los alternativos’. Lo que los distigue es que toman distancia de otros grupos de clase alta, rechazan exclusividad y muchos son activos políticamente como resultado de sus reflexiones acerca de su rol social” (Montero-Díaz, 2016).

sugiere una mayor diversidad en la procedencia social tanto de los músicos como de su audiencia, una generación joven de peruanos que asume la cumbia peruana y lo que representa, y lo suma a su bagaje de gustos e influencias, valorándolo positivamente pues aporta identidad a su trabajo artístico.

Respecto a esta escena de cumbia fusión, podemos reconocer como un hito la aparición y popularidad del álbum *Cumbia* del grupo limeño Bareto en 2008, que deja de lado su repertorio de reggae¹¹ para incursionar en versiones de temas clásicos de la cumbia, dando lugar a lo que cierta prensa comenzó a llamar un “*revival* de la cumbia amazónica”¹². Como veremos más adelante, este hecho abrió la puerta para la consecuente aparición de una escena independiente y autogestionaria de cumbia fusión, cuyo éxito coincidió en la apertura en el consumo de la cumbia por el público de festivales juveniles masivos. De esa escena posterior, tomaré los casos de Olaya Sound System y La Nueva Invasión como ejemplos; ambos grupos, y otros como Barrio Calavera, La inédita, Hit La Rosa y La Kincha, hoy confluyen en una misma escena autogestionaria, uniendo fuerzas para construir una audiencia de público joven, superando la escases de oportunidades de figurar en medios masivos como la televisión o la radio.

Estos grupos de cumbia fusión han contribuido, con su organización de conciertos y promoción a través de canales digitales como las redes sociales Facebook

¹¹ Su primer álbum *Boleto* (OZ Records, 2006) constaba de composiciones instrumentales, teniendo como referentes artistas de reggae como el grupo jamaiquino The Skatalites.

¹² Dice el periodista Ricardo Hinojosa en El Comercio: “Bareto supo tomar los elementos más pícaros de su música, reformularlos, reinterpretarlos y alimentar con ellos su segundo álbum, *Cumbia*, que poco después se convirtió en disco de oro por sus ventas y fue calificado por El Comercio como el mejor disco del año. El 'boom' o 'revival' de la cumbia amazónica solo estaba comenzando”.

<https://elcomercio.pe/luces/musica/impreso-bareto-10-anos-cumbia-disco-cambio-rumbo-musical-banda-noticia-579266-noticia/>

e Instagram, al uso del término “alternativo” en los festivales de música masivos de Lima como Vivo por el Rock y Alternativo Music Festival, pues su participación es el diferencial respecto a ediciones pasadas que programaban exclusivamente grupos de rock. Con su participación estelar en estos festivales, los grupos de cumbia fusión han abierto el camino a la cumbia peruana para un público nuevo, pues conscuentemente estos festivales comenzaron a incluir en sus carteles actos de cumbia más tradicionales y masivos como Agua Marina o Los Hermanos Yaipén, entre otros, *crossover* que considero consecuencia del trabajo persistente de los grupos de fusión en construir su propio público, así como de un cambio de actitud en el público.

Para entender este proceso, en el primer capítulo se planteará una revisión al panorama de música fusión en el Perú, tomando el término desde la perspectiva de su mezcla con distintas influencias foráneas como el rock, el jazz, el *world music*, etc., cerrando luego el espectro en grupos de fusión que se dedican principalmente a la cumbia, aparecidos hacia el final de la primera década del 2000.

En el segundo capítulo, y a partir de mi experiencia como miembro de la agrupación, revisaré el caso de Bareto como representante de una escena “alternativa” que comenzó a incorporar a la cumbia como influencia musical principal hacia finales de la primera década del siglo XXI. Luego vendrá el análisis de caso de dos grupos representativos de la nueva generación: Olaya Sound System y La Nueva Invasión, describiendo sus procesos a nivel de producción musical y gestión empresarial, que comenzaron por separado y terminaron integrados en una escena juvenil que incluye ahora también a grupos de otros géneros como el indie rock y el reggae; exploraremos también sus ejes temáticos a nivel lírico, demostrando cómo el discurso de estos grupos tiene en común un mensaje de reconciliación con elementos de identidad nacional.

El tercer capítulo mostrará que la aparición de estos grupos forma parte de una tendencia que ha influido particularmente en el circuito de festivales juveniles de rock, que en los últimos años ha pasado de una programación netamente rockera a abrirse al consumo de música cumbia fusión, y luego, dar cabida también a las orquestas de cumbia tradicional (Agua Marina, Armonía 10, entre otras) y hasta de salsa (Daniela Darcourt, Josimar y su Yambú, etc.) en estos mismos festivales¹³.

Esta tesis plantea un estudio de carácter exploratorio, porque si bien se ha tratado el tema del la cumbia peruana como fenómeno musical y cultural, existen pocos estudios¹⁴ sobre esta escena en particular que se desarrolla a partir de 2010. Para realizarlo, utilizo a lo largo del texto la etnografía y la autoetnografía¹⁵ como herramientas de investigación, resultado de entrevistas realizadas a músicos de varias agrupaciones, empresarios de conciertos, mánagers y productores, además de mi propia observación participante como miembro de Bareto como músico y gestor.

Reconozco los reparos que, desde el punto de vista de una investigación académica, puedan surgir respecto al enfoque autoetnográfico de este estudio. Con Ellis (2010)¹⁶, estoy apelando a una “narrativa personal”, pues considero que formo parte del fenómeno a investigar al integrar uno de los grupos que uso como estudios de caso. Además, también a lo que llama “ser testigo” (*witnessing*), pues he podido observar e interactuar durante 15 años de carrera con los demás protagonistas de la escena:

¹³ Para los carteles de los festivales que ejemplifican esta situación, ver Anexo 4.

¹⁴ Para perspectivas sobre este período véase Montero-Díaz (2016, 2019), Vik (2017) y Miramont (2020).

¹⁵ Según lo planteado por Ellis 2010, se explicará más adelante.

¹⁶ Ellis menciona: “las narrativas personales proponen entenderse a uno mismo o algún aspecto de la vida que se intersecta con el contexto cultural, conecta con otros participantes como investigadores, e invita a los lectores a entrar en el mundo del autor. (...) Escribir historias personales hace posible entonces “testificar” (*witnessing*) (DENZIN, 2004; ELLIS & BOCHNER, 2006)— la habilidad de los participantes y lectores de observar y, consecuentemente, atestiguar mejor frente a un evento, problema o experiencia (e.g., GREENSPAN, 1998; ROGERS, 2004)”.

artistas, promotores, prensa. Entiendo que se trata de una forma de auto etnografía que puede ser más controversial desde el punto de vista tradicional de las ciencias sociales. Sin embargo, considero que al existir poca literatura respecto a la escena de cumbia fusión, mi perspectiva como observador cercano y participante puede aportar en algo al mejor entendimiento del fenómeno que la tesis intenta demostrar. Soy consciente también que dicha vinculación con el objeto de estudio puede traducirse en una escritura emotiva, pues valoro ese aspecto de mi testimonio; sin embargo, intentaré hacerlo siempre desde el rigor académico.

Agradezco a quienes me han ayudado a lo largo de la investigación y redacción de esta tesis. En primer lugar a los profesores Fred Rohner, quien me asesoró en la primera parte del proceso, y Renato Romero, quien me ayudó a culminarlo. También a José Ignacio López por sus invaluable comentarios y seguimiento, y a cada uno de los entrevistados para este trabajo, sin cuyo paciente relato y amigable conversación este texto no hubiera sido posible. A Akemi Matsumura por ayudarme en las gestiones ante la Escuela de Posgrado y la maestría, y a mis profesores y compañeros en la misma, con quienes venimos abriendo camino en la disciplina de la musicología en nuestro país. Finalmente, a mis familiares y amigos, que siempre tuvieron palabras de aliento en esta primera incursión en el mundo académico.

Capítulo 1: Una revisión de la escena fusión

En este capítulo discutiré las posturas acerca de la fusión musical en el Perú, en tanto preámbulo para abordar la cumbia fusión. Luego, mencionaré los hitos de la música fusión en el Perú, y la manera cómo permitió a los artistas tender un puente de contacto con elementos culturales de distintas regiones del país. Finalmente, haré un repaso de la historia de la cumbia peruana, describiendo cómo este género fue tomado por una reciente generación de músicos populares en Lima, a partir de la segunda mitad de la década del 2000 al 2010, lo que constituyó una escena musical alrededor de la cumbia fusión.

Puntos de vista sobre la fusión musical en el Perú

Existen diversos puntos de vista respecto a la fusión musical y su efecto en la vida social. A continuación intentaré ponderar las posturas de varios académicos respecto a ejemplos sucedidos en el Perú. En primer lugar, Montero-Díaz ha estudiado el fenómeno de la música fusión en Lima a comienzos del siglo XXI, enfocándose en un grupo de músicos de clase media y alta. Aunque nuestro enfoque no se limita a ese segmento socioeconómico, considero que su definición es útil como punto de partida, pues dice que el término fusión se usa en el Perú para describir la mezcla de “cualquier tipo de música considerada tradicional peruana con géneros extranjeros. Es un término discursivo paraguas que abarca diferentes estilos de diálogo musical: afro-jazz, jazz andino, cumbia-ska, cumbia-rock, rock andino, andino *easy listening*, andino electrónico, electro chicha, entre otros. Estos diálogos frecuentemente suceden a través de colaboraciones interculturales, pues los fusionistas tienen diversa procedencia social, racial y étnica”. (Montero-Díaz 2016)

¿Cuál sería el objetivo de estos músicos de fusión en el Perú? Para Rozas, los proyectos nacionales de fusión buscan “la creación de una nueva identidad que incluya a los grupos excluidos en términos de una alteridad cultural; hay una intención explícita en el artista por buscar un acercamiento al ‘otro’, en el plano de la intersubjetividad, a través del arte, de la creación” (2007, p. 41). Montero-Díaz, entre tanto, muestra otro punto de vista cuando dice que ese acercamiento al otro no necesariamente es la motivación principal de los músicos, sino más bien un asunto introspectivo, “la autorrecreación de uno mismo a través de la interacción con el otro (ver también Hopenhayn, 1999), ... responder a preguntas como: ¿quién soy yo? ¿Cómo encajo en la ciudad y en el país? ¿Cuál es mi papel?”. (2018, p.97)

Es importante reconocer también que hay posturas que ponen en duda las consecuencias positivas del ejercicio de la fusión. Para algunos académicos, la fusión intercultural refuerza la diferencia y contribuye a la idea del mestizaje como asimilación, y por ende, “a la desaparición de la cultura tradicional” (Ritter, 2011, p.573). En esa línea, otros consideran que estas fusiones operan en un nuevo discurso nacionalista que “reelabora en lugar de destruir viejas jerarquías. Aún con la música chicha haya sido adoptada como un símbolo nacional, su escena se ha dividido en facciones distintas, cada una tipificada por diferentes estructuras de recepción ... siendo dominada por las tropas cosmopolitas del experimentalismo, la psicodelia, y la tropicalidad pan-Latina que *Roots of chicha*¹⁷ diseminó en el mundo” (Tucker, 2019, p.99).

Otro punto de vista interesante es el vertido, en un estudio reciente, por la etnomusicóloga noruega Alissa Vik. Ella analizó a un grupo de músicos de fusión limeños

¹⁷ Se refiere al CD compilatorio de cumbia peruana con ese nombre, editado por Barbés Records, cuyo impacto será discutido en el siguiente capítulo.

alrededor del año 2015, y destaca que el ejercicio de estos artistas se inscribe en una tendencia global, acusando el impacto tanto del desarrollo tecnológico como de la coyuntura que vive el Perú luego del fin de la guerra interna, que alejó a los jóvenes de su propio entorno y cultura.

Los músicos de fusión en Lima forman parte de un fenómeno mundial de jóvenes cosmopolitas mezclando la música local con la global, algo que Motti Regev (2013) llama “cosmopolitanismo estético” ... Estos jóvenes peruanos han crecido en un país que es más accesible para ellos que lo que era para generaciones previas, tanto física ... como virtualmente, a través del contacto con otras culturas y músicas, peruanas y globales, a través de internet”. (Vik, 2018, p.83)

Vik reconoce que para los músicos limeños, la noción de lo que significa ser peruano incluye la nostalgia por el pasado y el optimismo por el futuro, al hacer un llamado a una sociedad más inclusiva y promoviendo la música, cultura y hasta lenguajes autóctonos, salvándolos del olvido. Esto coincide con lo que postula Bennet respecto a que los jóvenes pueden usar la música popular para redefinir espacios locales y crear identidades híbridas, combinando elementos locales y globales (Bennet, 2000), y con Stokes, quien refiere que la música nos permite “relocalizarnos” (Stokes, 1994). Así, los grupos de cumbia fusión de la primer década del siglo XXI han ayudado a perfilar con su música y discurso, una nueva generación juvenil que ha combinado los referentes sonoros de la cumbia peruana con referentes globales y un discurso que busca establecer una nueva identidad peruana. Pero antes de llegar a ellos, veamos el derrotero de la escena fusión en Lima, quiénes han sido sus principales representantes en años recientes.

Antecedentes y principales actores de la fusión en la música peruana

A manera de establecer el contexto, intentaré una mirada panorámica a la música fusión en el Perú. Es importante reconocer como antecedente que la influencia musical foránea ha estado presente desde tiempos coloniales, cuando “la música peruana se desarrolló, no sobre una base autóctona, sino más bien sobre una base hispana que asimiló los vestigios de los runakuna prehispánicos” (Quezada, 1985, p. 68). Para fines del siglo XIX, la música practicada en la costa que daría forma al repertorio criollo “se fue conformando por aquellos géneros originalmente foráneos que fueron adquiriendo paralelamente caracteres locales y propios” (Romero, 1985, p. 257), siendo el vals y la polca ejemplos de esta asimilación de las tendencias europeas¹⁸.

Sería en los años 1920, con la progresiva llegada del jazz norteamericano a través de bailes de moda como del “one-step”, que aparecen intentos por asimilar la tendencia con una perspectiva nacionalista, pues como dice López, “es dentro de ese proceso de construcción romántica que aparece una de las respuestas ‘peruanas’ a la presencia de la música popular extranjera o ‘extranjerizante’ de los años veinte: el jazz incaico (o sus equivalentes en cualquier posible combinación de los términos ‘inca’, ‘step’, ‘trot’, ‘shimmy’, ‘jazz’ o ‘camel)” (2015, p. 436). Por otro lado, en los años 1940s, se produjo la aparición de la cantante Yma Sumac (nacida Zoila Augusta Emperatriz Chávvarry del Castillo), cuyo éxito comercial la convirtió en una figura del género entonces denominado *exotica*. Yma Sumac fue muy popular en los EEUU, aunque también

¹⁸ Para un análisis en profundidad del período del cambio de siglo (1885 – 1930) véase Rohner, Fred: *La guardia vieja*, 2018.

duramente criticada en nuestro país por presentar una imagen ajustada más a códigos comerciales que a la realidad¹⁹.

Paralelamente al desarrollo de las músicas populares a nivel nacional hacia la segunda mitad del siglo, aparecieron algunos proyectos que incorporaban elementos de músicas foráneas como el jazz moderno y el rock con tradiciones autóctonas de las distintas regiones, principalmente géneros andinos y de la costa al sur de Lima. Si bien ya se daban intentos por incorporar, por ejemplo, armonías del jazz y el bossa nova en la música criolla como lo hacía Carlos Hayre, y más adelante, Lucho González y Félix Casaverde con Chabuca Granda²⁰, es recién en la primera mitad de los setenta con El Polen, el grupo formado por los hermanos Raúl y Juan Luis Pereira, que se utilizan instrumentos como la quena y el charango en un contexto más cosmopolita como el del rock. El Polen abrió el camino para más proyectos, pues como señala Montero-Díaz, “disparó la curiosidad de otros músicos de rock como Riche Zellon, sobre la cultura andina. La fusión era, por primera vez, un camino musical posible para los músicos urbanos limeños” (2014, p. 90).

Hacia el final de la década del setenta, nuevos intentos de fusión fueron los de Zellon con su disco *Retrato en Blanco y Negro*²¹, considerado el pionero en la fusión del jazz y música afroperuana, y Miki González, recientemente llegado de cursar estudios en el Berklee College of Music de Boston, con un grupo de jazz fusión llamado Los Chonducos, que no dejó grabaciones oficiales pero estableció la conexión entre la escena limeña y la comunidad afroperuana de El Carmen, en Chincha, gracias a la

¹⁹ Ver el artículo de Zoila Mendoza *Del folklore a lo exótico: Yma Sumac y la representación de la identidad inca*, en R. Romero (Ed.), 2015, p. 207

²⁰ Véase Olazo, 2003, p.29.

²¹ Álbum editado por el sello Nikkei en 1984.

mediación del poeta César Calvo²². Esta relación haría posible, en la década siguiente, la participación de la miembros de la emblemática familia Ballumbrosio, originaria de la sureña localidad de Chincha, en los siguientes proyectos de González, cuando abandonó el jazz para grabar una seguidilla de exitosos álbumes de rock incorporando elementos afro peruanos como el cajón: *Puedes ser tú* (1984), *Tantas veces* (1986), *Nunca les creí* (1987) y *Akundún* (1992)²³.

Sin embargo, la carrera de González daría un vuelco de estilo a comienzos de la primera década del nuevo milenio, cuando incursionó como DJ en la música electrónica, esta vez incorporando elementos andinos. No era la primera vez que se hacía este tipo de fusión, pues existían ya proyectos underground como Theremyn 4 o El Lazo Invisible²⁴, pero el éxito comercial del álbum de González *Café Inkaterra*²⁵ fue tal que se convirtió en el disco más vendido en Perú durante los años 2004 y 2005, desatando un boom para la música fusión (Montero-Díaz, 2016).

Es en ese contexto en que comienza a materializarse la aparición de la escena de cumbia fusión, un proceso que tiene como antecedente incursiones de grupos de rock en la fusión con elementos tropicales, como Los Mojarras (*Ruidos de la ciudad*²⁶), La Sonora del Amparo Prodigioso (*Extraños pasajes del orín*²⁷), o La Sarita (*Más poder*²⁸). La diferencia con lo que vendría después es que estos eran grupos rockeros que

²² Ibid, p.47., donde esto es relatado por González.

²³ *Puedes ser tú*, EMI, CE.02.004; *Tantas veces*, CBS Discos, SE 8885; *Nunca les creí*, Discos independientes, CSC 5585; *Akundún*, Discos Hispanos, WH 10.0001.

²⁴ Para un recuento de la escena electrónica que incluye a estos y otros artistas véase Alvarado, Luis. *Soñar con máquinas: una aproximación a la música electrónica en el Perú*. En R. Romero (Ed.), 2015

²⁵ *Café Inkaterra*, APU Records, CD 00005

²⁶ *Ruidos de la ciudad*, 1994, Discos Hispanos, RH. 100022

²⁷ *Extraños pasajes del orín*, 1996, Huasipungo Records, RH. 100022

²⁸ *Más poder*, 1999, Iemsa, IEM 0382-2. De estos proyectos, solo La Sarita sobrevivió al cambio de siglo, autodenominándose "el rock del nuevo Perú" según <https://www.youtube.com/watch?v=g8fsVmTRjGM>

incorporaban ciertos elementos de la cumbia peruana, como figuras rítmicas ejecutadas en timbales y cencerros, ciertos “cortes” o *fills* característicos, etc.

En ese sentido, “para el año 2010 se hizo claro que la fusión trascendía la escena de Barranco, pues proyectos de otros distritos y provincias comenzaron a emerger en la escena limeña. Estos músicos no venían de las clases medias o altas tradicionales, y querían producir música fusión “más independiente”, fuera del circuito barranquino (Ej. La nueva invasión)”²⁹. Sería en la siguiente generación que podemos reconocer una aproximación distinta: los nuevos grupos tomaron la cumbia no como un elemento accesorio, sino buscaron partir de ella y agregar elementos de otros géneros, un híbrido que podemos llamar “cumbia fusión”. Pero comencemos por hacer un breve recuento de algunos hechos clave en el desarrollo de la cumbia peruana.

La cumbia peruana, género fusión por definición

Comenzaremos este punto diciendo que al nacer de una combinación de influencias de distinta procedencia, la cumbia peruana puede ser considerada un género fusión. Su origen y desarrollo ha sido reseñado extensamente por autores como Romero (2007, 2011), Laura (2010, 2012), Llórens (1983), Quispe Lázaro (1988, 2009, 2019), Bailón (2004), Tucker (2013), Turino (1990). Todos los recuentos coinciden en señalar el carácter pionero de las grabaciones que Enrique Delgado y Los Destellos hicieron en 1967, en su disco epónimo editado por la disquera nacional Odeón³⁰. Delgado, nacido en Lima en 1939, había comenzado su carrera profesional en el entorno del folclore andino, al acompañar a la diva Pastorcita Huaracina³¹. Luego vendría su paso por la música criolla, a la que se dedicaría al menos los siguientes 10 años, hasta la segunda

²⁹ Montero-Díaz, 2016

³⁰ *Los Destellos* fue editado por Odeón de Perú en 1988, ELD 1735.

³¹ Romero, 2007

mitad de los sesenta en que forma Los Destellos. Es en este conjunto donde se impone su toque de guitarra eléctrica con acentos criollos y andinos, al frente de una orquestación tributaria de los grupos colombianos del sello Discos Fuentes, de moda en ese momento. Como refiere Blanco, estos grupos reducían el formato de la orquesta a “los combos, con influencias del rock and roll, el ritmo juvenil y la gran moda del momento”. (Blanco, 2018, p.29)³². Esta referencia al rock puede ser tomada como un temprano punto de conexión entre la cumbia de los sesenta y la actual escena de cumbia fusión, e indicaría la continuidad de una manera de reinterpretar este género musical que vino de Colombia. Como fuere, el repertorio de Los Destellos (en su mayoría composiciones de Delgado y de otros miembros de su orquesta como el bajista Humberto “Tito” Caycho) estaba influenciado no solo por la cumbia, sino también por la guaracha y el son cubano. Esto sumado a la continúa referencia de la guitarra solista a ciertas marcas de estilo provenientes de la música criolla, daba una personalidad original a la cumbia peruana y marcaba su naturaleza híbrida desde el origen. Finalmente, “el nombre cumbia es un genérico que se utiliza para designar múltiples sonoridades y versiones regionales mestizas que tienen alguna influencia o ascendente simbólico de la música caribeña colombiana (principalmente cumbias y porros) y que se exportaron masivamente a toda Latinoamérica desde la década de los cuarenta del siglo XX” (Blanco, 2018, p.16).

Ante este despertar costero de la cumbia, grupos similares proliferaron en distintas regiones del Perú, adoptando variantes regionales (como por ejemplo la amazónica, con los Mirlos de Moyobamba o Juaneco y su combo de Pucallpa, o la

³² También explicado en Quispe Lázaro, 2019

norteña, con Agua Marina y Armonía 10 de Piura), aunque hacia fines de los setenta comienza a imponerse el predominio de la “cumbia andina” o “chicha” en el gusto más popular³³. Esta variante, representada por grupos como Los Shapis o Chacalón y la nueva crema, y consumida mayoritariamente por los hijos de migrantes llegados a la capital, comienza a recibir el rechazo de las clases medias y altas limeñas³⁴. Como dice Turino:

La base principal de público para esta música eran los hijos de los migrantes altoandinos, residentes en la capital, Lima, en la costa. A pesar de que habían nacido en Lima, estos jóvenes no eran aceptados como “limeños” debido a los prejuicios respecto a los andinos en la capital. De la misma manera, al no haber vivido nunca en la sierra, tampoco eran considerados ni se consideraban a ellos mismos como andinos, no obstante estar rodeados de sus parientes y vecinos andinos”. (Turino, 2000)

Si bien sigue siendo consumida hasta nuestros días, el éxito comercial masivo de la chicha no sobrevivió a los años noventa, y fue reemplazada por una nueva variante: la tecnocumbia, que incorpora elementos “modernos” como baterías electrónicas³⁵ y una estética visual que combina elementos del tex mex y la toada brasilera (como la popular cantante Rossy War). Hacia la segunda mitad de la década de los 1990, entonces, la tecnocumbia pasó a ser “el tipo de música dominante en las principales radios y canales de televisión ... En las discotecas, en las actuaciones de los colegios, en las oficinas y en toda clase de lugares, gente de todos los niveles socioeconómicos escuchaba al menos algunas canciones de este tipo de música” (Metz, 2013, p. 384).

³³ Para una perspectiva contemporánea sobre el desarrollo de la cumbia peruana, ver el artículo Tucker, Joshua. *From the World of the Poor to the Beaches of Eisha*. En Fernández, H. y Vila, P. (Ed.), 2013

³⁴ Véase Bailón (2000), Turino (2000), Tucker (2013), Quispe Lázaro (2019)

³⁵ Como antecedente, hacia la segunda mitad de los ochenta se comenzaron a usar dispositivos de percusión electrónica como el Octapad de la marca Roland en las grabaciones y conciertos chicha.

Sin embargo, el dominio comercial de la tecnocumbia tuvo un declive marcado por su asociación con la política, y que fue evidente en la utilización de la música y la imagen de algunos de sus exponentes en las campañas proselitistas del entonces dictador Alberto Fujimori³⁶. Luego de este período, podemos reconocer el regreso de la popularidad de la cumbia norteña a nivel nacional a partir del éxito de agrupaciones como Grupo 5, Agua Marina, y Hermanos Yaipén en la primera década del siglo XXI, que si bien mantenían una recargada agenda a nivel regional, comenzaron también a ser contratados en Lima por la clases más acomodadas, ocupando espacios que antes les eran vetados como discotecas y eventos de las clases acomodadas, llegando incluso a programas de televisión pagada³⁷.

Otro factor que influye en este proceso es la edición en EEUU del disco *The Roots of Chicha: Psychedelic cumbias from Peru* (Barbes Records, BR 0016). Era la primera compilación de este estilo de música fuera del Perú y tuvo aceptación en los circuitos de consumo de *world music*, y que según Tucker, “el CD jugó un importante rol curatorial, consolidando una impresión público internacional acerca del sonido de la chicha, y –via las notas escritas por el propio (Olivier) Conan³⁸—también sobre sus orígenes e implicaciones ideológicas” (2018). Artículos periodísticos³⁹ que destacaban este

³⁶ “Algunas de las estrellas más reconocidas se hallaban acusadas de diversos delitos relacionados con la corrupción del final de dicho régimen, por aceptar dinero a cambio de actuar en las campañas publicitarias. Esto fue utilizado por los sectores reticentes a la música popular (particularmente roqueros y seguidores de la salsa “dura” de sectores criollos medio-altos) para echar abajo lo que veían como parte de la “cholificación de los usos y costumbres” de la sociedad peruana”. (Metz, 2013)

³⁷ Algunos llaman a esta variante de la cumbia peruana “chicha estilizada”. Véase Quispe Lázaro (2009).

³⁸ Olivier Conan es un francés que creó en Nueva York el sello Barbes y el grupo Chicha Libre, además de regentar su propio local con música en vivo en Manhattan.

³⁹ Por ejemplo Melgar (2007) para el diario “El Comercio”:

<https://archivo.elcomercio.pe/edicionimpresa/Html/2007-12-22/legado-musical-sabor-nacional.html>

lanzamiento publicados en Perú, atrajeron la atención del público de fusión y permitieron a músicos y melómanos acercarse a un repertorio antes ignorado o rechazado. Montero-Díaz destaca este hecho junto al éxito de la tecnocumbia en Lima, la trágica muerte del Grupo Néctar en Argentina y la promoción de la cumbia por parte del gobierno de Alan García (2006 – 2011), como factores que contribuyeron inicialmente a una apertura del público de clases altas hacia la cumbia norteña y la chicha (2014, p.153).

Es en ese proceso, hacia el año 2008 y a partir del éxito comercial del disco *Cumbia* de Bareto, en su mayoría compuesto por un repertorio con casi cuarenta años de antigüedad interpretado originalmente por los pucallpinos Juaneco y su combo, que la cumbia de origen amazónico entraba en competencia con la cumbia norteña y la chicha en las preferencias del público limeño, mostrando una sonoridad diferente a la tecnocumbia que había dominado la década anterior. Según Montero,

Bareto demostró que los «colorados» de clase alta eran capaces de ir más allá del consumo pasivo de estos géneros, y de casi ocultar su gusto por ellos.

Mostró que también pueden explorar sus sonoridades, bailar al compás de sus ritmos, y sentirlos propios. Es así como algunos jóvenes de las clases altas tradicionales empiezan a transgredir las ideas preexistentes del «buen gusto» y a retar las identidades impuestas por los entornos familiares, lo cual les permite buscarse y encontrarse en el mapa local”. (Montero-Díaz, 2018, p.97)

Es pertinente señalar en este punto que prácticamente ninguno de los trabajos académicos referidos en esta sección ha dado relevancia a la escena de cumbia fusión dentro del panorama de la cumbia peruana. En publicaciones recientes, las menciones a la escena son escasas. Por un lado, Tucker menciona que el año 2007 se produjo “un

revival de la cumbia peruana temprana, liderada por músicos jóvenes como el grupo de rock Bareto, rebautizada como “cumbia psicodélica”. Junto a estrellas de los 1960s y 1970s como Los Destellos o Juaneco y su combo, llevaron la música a centros de lo *cool* y *hipster* en Lima” (Tucker, 2013).

Otra excepción, además de los trabajos de Montero citados anteriormente, son las publicaciones de la antropóloga Lucie Miramont, que ha trabajado el tema de la escena independiente de Lima tomando como ejemplo algunos grupos de cumbia fusión (La Nueva Invasión). Respecto a los esfuerzos iniciales de estos grupos de fusión, menciona que, si bien los grupos habían comenzado practicando otros géneros como el rock o el reggae, “la cumbia o la chicha que surgió en sus ensayos y en sus creaciones iniciales era una referencia en común, casi inconsciente, algo que formaba parte del cotidiano de todos, de su *background*, algo familiar, un telón de fondo de infancia y de adolescencia” (Miramont, 2020).

Miramont menciona además que “se podría considerar como hito la salida del álbum de Bareto, *Cumbia*, en 2008. Este conjunto de *covers* de los éxitos de chicha y de cumbia de las décadas de 1980 y 1990 (*sic*) marcó una cristalización —o por lo menos una afirmación— de este proceso de nueva emergencia musical” (Miramont, 2020). Lo que toca ahora es definir el marco para analizar el proceso de formación de la escena de cumbia fusión a finales de los dosmiles.

La cumbia fusión en la escena rockera o “alternativa” de Lima

Para circunscribir nuestro enfoque a la escena de cumbia fusión optamos por tomar como marco conceptual la definición de escena musical de William Straw: “el espacio donde un rango de prácticas musicales coexiste, interactuando entre ellas a lo largo de una variedad de procesos de diferenciación, y de acuerdo a trayectorias de

cambio y fertilización cruzada ampliamente variadas” (1991, p.376). Según el autor, el sentido del propósito articulado a lo largo de una comunidad musical normalmente depende de un vínculo afectivo entre dos condiciones: “prácticas musicales contemporáneas, en un lado, y el patrimonio musical que hace apropiadas a estas actividades contemporáneas en un contexto determinado, en el otro” (Ibid).

La práctica musical, en este caso, está definida por el ejercicio de una música fusionada que toma a la cumbia como su materia primordial. A pesar de que Bareto y Olaya Soundsystem tuvieron como influencia originalmente el llamado *reggae roots*⁴⁰, mientras La Nueva Invasión daba cabida en sus intentos iniciales a dos tendencias que se muestran en las antípodas como el punk rock y la música andina, las tres agrupaciones terminaron adoptando la cumbia peruana como elemento musical principal, con su instrumentación de guitarras eléctricas, sección rítmica de bajo y percusión latina (tumbadoras, timbales) a la que suman batería acústica, y en ocasiones un teclado o sintetizador. El patrimonio musical al que refiere Straw, entonces, sería precisamente la tradición de la cumbia peruana, en el caso de Bareto, la cumbia amazónica, La Nueva Invasión partiendo de la chicha al estilo de Chacalón y la nueva crema, y en el caso de Olaya Soundsystem, la tradición guitarrística de Enrique Delgado.

Esto resuena con lo que describe Blanco:

En un primer momento, la cumbia pudo ser una manifestación popular asociada más a lo folclórico-tradicional. Luego pasó a ser una herramienta de resistencia y rebeldía, y posteriormente fue integrada por la industria cultural para convertirla en un vehículo de catarsis acrítico y retirarles los elementos de

⁴⁰ Sobre música reggae véase Stanley (2014) p.323.

empoderamiento-resistencia funcionales a las clases populares y, en la más reciente acepción, transformarse para fundirse con lo digital, perdiendo elementos y reivindicaciones geográficas, culturales y de clase social, y deviniendo en un fenómeno intercontinental de jóvenes de clases medias y altas, que sirve como elemento de distinción estético". (Blanco ,2018, p.10)

Sin embargo, como veremos más adelante, la propuesta de grupos como Bareto, Olaya Soundsystem y La Nueva Invasión tomó un camino alternativo a la tendencia de "cumbia digital"⁴¹ que menciona Blanco, y más bien aparece como una escena susceptible de ser analizada independientemente, pues exhibe un enfoque particular tanto en sus dinámicas de producción como en sus búsquedas sonoras, comenzando en circuitos pequeños en Barranco o el Centro de Lima, pero siempre con el objetivo de ampliar su audiencia. Este trabajo para ampliar su base de público comenzó a reflejarse cuando la escena llama la atención y comienza a ser convocada a festivales de música juvenil con perfil "rockero" que se daban en la capital.

Ejemplo de estos últimos son Vivo por el rock y Alternativo Music Festival, ambos organizados por Inmortal Producciones. Es revelador el testimonio de su productor general, Johann Cervantes, respecto a cómo se fue desarrollando esa escena "alternativa" hacia principios de la segunda década del siglo XXI:

Comenzó a funcionar Bareto y ahí se formó una mini escena con Olaya Soundsystem, y luego, de un sector más popular apareció La Nueva Invasión, que comenzó a entrar al Centro de Lima, mientras el fuerte de Olaya era Barranco. Luego ambos quisieron hacer la fusión: Olaya quiso pasar el centro y

⁴¹ Pueden citarse como ejemplos de esta tendencia digital proyectos como Dengue dengue dengue (Perú), Frente cumbiero y Systema Solar (Colombia), Chancha Via Circuito Argentina).

La Nueva Invasión a Barranco; y ya existía Barrio Calavera, que era una banda de ska ... y fue la tercera banda que entró, le dicen la trilogía de la nueva cumbia limeña, cada uno con una idea distinta: Olaya iba más pegado al reggae, La Nueva Invasión más a la chicha, y Barrio era más al ska. Era un bloque de fusión. (Johann Cervantes, entrevista via Zoom, agosto 2020)

Ahora bien, nuevamente revisando a Straw, el surgimiento de la música “alternativa” en los principales centros urbanos de EEUU y Canadá durante la primera mitad de la década de 1980 nos puede ayudar a hacer el paralelo con lo que sucedió en la escena limeña:

En la medida en que estas escenas punk se estabilizan, desarrollaron la infraestructura (sellos discográficos, lugares para tocar, líneas de comunicación, etc.) a lo largo de la cual una variedad de actividades musicales se descubrían. Estas prácticas, frecuentemente envolviendo un *revival* ecléctico y la transformación de formas musicales antiguas, cayeron colectivamente bajo el signo del término “alternativo””. (Straw, 1991, p. 375)

Si bien en el caso peruano no se desarrolló una cultura de sellos discográficos como en aquella época (hoy cada vez son menos necesarios gracias a las posibilidades de Internet y otros factores como el abaratamiento y la accesibilidad a equipos de grabación, entre otros), sí consiguieron establecer un circuito dónde organizar sus eventos autoproducidos. Con ello la situación se presenta de manera similar a la que describe Straw: “la unidad del rock alternativo no residía más en las cualidades estilísticas de la música. En cambio, argumento, esa unidad devino enraizada fundamentalmente en la manera en que esos espacios de actividad musical llegaron a

establecer una relación distintiva con su tiempo histórico y su ubicación geográfica” (Ibid).

Como veremos más adelante, la respuesta del público a esa iniciativa autogestionaria de los grupos de cumbia fusión motivó a productoras como Inmortal a responder al cambio de un público antes marcadamente rockero. Un nuevo producto inaugurado en 2017, el Alternativo Music Festival, confirmó que era la música tropical hecha desde la fusión la que definía a este nuevo público (ver Capítulo 3), pues eran estas bandas las que ahora compartían el cartel con el rock en sus distintas variantes.

En este primer capítulo he discutido sobre las distintas posturas acerca de la fusión musical en el Perú. Luego, recorrí los hechos más importantes para comprender el desarrollo de la música fusión en el país, y luego describí el relato de la historia de la cumbia peruana según trabajos académicos recientes. Finalmente, intenté aplicar los conceptos de Straw y Bennet sobre las escenas musicales alternativas, para poder abordar desde esa óptica, en el siguiente capítulo, los estudios de caso de tres grupos representativos del desarrollo de la escena de cumbia fusión en Lima.

Capítulo 2: ¿Qué chicha es esta?: nuevos cumbieros intentando romper el cascarón

En el presente capítulo intentaré describir la manera cómo los grupos de cumbia fusión tuvieron un rol determinante en lograr una mayor aceptación de la cumbia peruana en el público de festivales masivos antes catalogados como “rockeros”, según la clasificación realizada por Riveros (2020), quien lo llama “sistema limeño de festivales de música independiente”⁴². Este público juvenil se muestra más abierto a escuchar diferentes tipos de música, a diferencia de la radical segmentación de los aficionados según el género, sea rock, pop, cumbia o salsa, por citar algunos de los más populares, predominante en las décadas pasadas⁴³. Al mismo tiempo, estos grupos de cumbia fusión han creado una escena autogestionaria cuyo sostenido crecimiento ha repercutido en la programación de los festivales masivos de música “alternativa”.

Como fue explicado en la introducción, me referiré primero al grupo Bareto, al que pertenezco desde 2005, describiendo el contexto y las circunstancias en que se produjo la concepción, grabación y promoción del disco *Cumbia* (2008). Me limito a esta etapa en mi referencia a Bareto pues el desarrollo posterior de la banda la llevó a transitar por otros circuitos comerciales masivos. A partir del año 2010, Bareto participó en la escena de cumbia fusión a la que pertenecen los grupos que completan este estudio solo tangencialmente, limitándose a participar en los conciertos del circuito independiente como grupo contratado, generalmente para dar cierre al evento⁴⁴.

⁴² Riveros (2020)

⁴³ Dice el productor Johann Cervantes: “Como recordarás, antes el rockero era el rockero. ‘Si soy rockero under, no escucho a Mar de copas’, y el metalero era metalero, el punk era el punk. Todos eran nichos, nichos... ¿qué asco el rock comercial, que asco la salsa, qué asco la cumbia, yo no escucho nada de eso” (Entrevista via Zoom, agosto 2020).

⁴⁴ Como ejemplo podemos citar el “Hallowinka 2019”, donde Bareto se presentó junto a la orquesta de salsa Camaguey, a La Nueva Invasión y los rockeros Libido <https://conciertosperu.com.pe/agenda/hallowinka-2019/>

Por eso, luego me centraré en el desarrollo de dos bandas representativas de esa escena “alternativa”: Olaya Sound System y La Nueva Invasión, reconstruyendo y analizando su historia a partir de entrevistas con sus integrantes. Escojo estos grupos en una escena de al menos una decena de exponentes (entre ellos La inédita, Barrio Calavera, La Kincha, Hit La Rosa, etc.) pues considero que sus historias son complementarias para entender la complejidad de este momento.

Planteo entonces a continuación la reconstrucción de la historia de estos tres grupos respecto a la formación de una escena cuyo desarrollo y crecimiento, gracias a haber aprendido a trabajar desde la autogestión, hizo crecer el público y así convertirse en el indicador para los empresarios respecto a incorporar primero la cumbia fusión, y luego los grupos tropicales tradicionales a su programación antes reservada exclusivamente para artistas vinculados a la escena rockera en Lima.

Bareto: una mirada desde la autoetnografía

A continuación utilizaré herramientas de la autoetnografía para describir el proceso de transformación de Bareto desde una banda de reggae instrumental a banda de cumbia fusión. El propósito de este cambio de voz es validar los procesos a partir de la evocación de lo vivencial, por eso comenzaré con mi llegada a la banda. El año 2003 luego de varios años de ejercer el periodismo, aproveché una oportunidad para escribir un pequeño libro acerca de la relación del jazz y la música peruana, basado en entrevistas y en mi propia visión⁴⁵. Por el lado del ejercicio musical también me acerqué mucho al jazz. Quería dedicarme a tocarlo con los músicos que también lo hacían en

⁴⁵ Este proyecto no académico fue el libro *Mixtura, jazz con sabor peruano* (2003), y fue un encargo del bar Cocodrilo Verde de Miraflores, que entonces tenía un festival anual con agrupaciones de jazz que incorporaban elementos de música peruana.

Lima; los lugares donde solíamos encontrarnos eran principalmente las *jam sessions* en Miraflores: en el Jazz Zone, los lunes y el mismo Cocodrilo Verde, los miércoles. Es en ese contexto que mi amistad con los ya entonces integrantes de un cuarteto de reggae instrumental llamado Bareto se intensifica. Su líder y guitarrista, Joaquín Mariátegui⁴⁶, se había convertido en el más cercano, pues dedicábamos tiempo para escuchar y discutir discos de jazz.

Eran ciertos elementos provenientes del jazz precisamente, considero, los que daban a Bareto una sonoridad especial: el recurrente espacio para la improvisación de diversos instrumentos, en solos principalmente de la guitarra, y más adelante de un saxo alto y una trompeta⁴⁷, donde cada músico imprimía frases jazzísticas en un contexto rítmico y de estructura “reggae roots”, estilo jamaicano fundacional del reggae⁴⁸. También la sonoridad cruda del ensamble hacía referencia tanto a bandas jamaicanas como Midnite y Skatalites, como a los combos de jazz moderno norteamericano de los cincuenta en adelante (por ejemplo, el *hard bop* de Herbie Hancock, cuyo tema “Cantoloup Island” sería grabado por el grupo⁴⁹). Finalmente, los arreglos de Mariátegui, principalmente los de sus propias composiciones, hacían guiños desde la armonía y el fraseo al jazz, a la manera de Ernest Ranglin, jamaicano guitarrista de varios proyectos de los sellos Studio One o Island Records en los años sesenta⁵⁰.

Precisamente, el repertorio de Bareto se dividía en versiones instrumentales de temas clásicos del reggae como “Natural Mystic” y “Them belly full” de Bob Marley, o

⁴⁶ Los otros integrantes eran Rolando Gallardo (guitarra), Juan Francisco Joseph (batería) y Jorge Giraldo (bajo eléctrico).

⁴⁷ El grupo fue a partir de 2004 un sexteto, con la adición de Rafael Miranda (saxo alto) y Paola Risco (trompeta). Luego varios otros músicos pasaron por la sección de vientos, que luego sumó un trombón.

⁴⁸ Sobre música reggae véase Stanley, 2014, p.323.

⁴⁹ La primera grabación editada por Bareto fue el EP *Ombigo*, OZ 005 en 2004.

⁵⁰ Como referencia ver https://www.womex.com/virtual/h_o_t_b_ltd/ernest_ranglin

“Marcus Garvey” de Burning Spear, con composiciones de Mariátegui como “La fuga de Túnez” o “Boleto”, veloces intentos de ska, o temas más de estilo más difíciles de clasificar como “Kincha” (reggae estilo *rockers* con aires a la Orquesta Baobab de Nigeria), “Ombligo” (una especie de reggae/funky más ligero de lo habitual) o “Tarantino” (cercano al *surf rock*). Fueran estas primeras composiciones las que quedaron registradas en el álbum debut del grupo, *Boleto* (Play Music, 2006).

Era en estos temas originales donde la intencionalidad del grupo hacia la fusión con ritmos tropicales comenzaba a revelarse. Había uno en particular titulado “La calor”: el tema tenía una estructura rítmica similar al calypso, que cambiaba a un ritmo de funk en los solos de los el saxo, la trompeta y la guitarra, y luego regresaba al ritmo original para dar pase una sección similar a la que los artistas de dub llaman *drum and bass*⁵¹. Para ello, el grupo creció con la incorporación de dos percusionistas, Sergio Sarria en las tumbadoras y yo en los timbales y la percusión menor. *Boleto* se grabó principalmente en el estudio Enrique Delgado del Cercado de Lima, que entonces pertenecía a la casa discográfica Iempsa⁵² en 2006.

Luego de tocar el repertorio del álbum algunos meses, hacia mediados de 2007 el grupo comenzó a organizar shows promocionados como “conciertos temáticos”, frecuentemente invitando a cantantes o músicos solistas con el objetivo de ofrecer algo distinto a su audiencia en bares del distrito de Barranco como La Noche o el Sargento Pimienta⁵³. Fue en esa búsqueda para ofrecer algo diferente en los shows que se decidió

⁵¹ Es decir, quedan solo el bajo y la batería.

⁵² Así era conocida Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas SA, la empresa que fabricó los primeros discos de vinilo en Perú en el año 1962 y que hoy es administrada por la Asociación Peruana de Autores y Compositores (Apdayc). Ver: <http://www.noticiasclave.net/es/noticia/la-asociacion-peruana-de-autores-y-compositores-relanza.html>

⁵³ Locales cuyo aforo para conciertos está entre las 300 (La Noche) y 700 personas (Sargento Pimienta). Otros locales en el mismo distrito frecuentados por el grupo eran El Dragón y Help! Retro bar.

hacer un concierto tocando canciones de Juaneco y su combo, el grupo pucallpino de cumbia amazónica que tuvo un trágico fin en 1977, cuando el avión que transportaba a varios de sus integrantes (entre ellos el guitarrista Noé “El brujo” Fachín) se precipitó a tierra sin dejar sobrevivientes⁵⁴.

En el repertorio habitual de conciertos de Bareto ya se encontraba una versión de “Soy provinciano” (popularizada por Lorenzo Palacios, “Chacalón”) y también una versión cumbia de “I shot de sheriff” de Bob Marley. Como músicos, sin embargo, y esto es un testimonio personal, hasta ese momento no habíamos estudiado la cumbia; así que aprender y ensamblar canciones como “Se ha muerto mi abuelo”, “Mujer hilandera” o “A la fiesta de San Juan” fue un reto, consecuente con el asombro despertado por el descubrimiento de esta música, que solo habíamos escuchado antes de manera casual. Considero relevante esta acotación pues describe el proceso de acercamiento y asimilación de una práctica musical hasta entonces ajena, fenómeno que sucedió también a los demás artistas y grupos de la escena de cumbia fusión.

Así, el primer concierto titulado “Homenaje a Juaneco y su combo” se realizó el 30 de noviembre de 2007 en el Sargento Pimienta de Barranco, y su éxito nos animó a repetir la experiencia, allí y en otros locales, y poco después decidimos grabar aquellos temas. Esto sucedió ante la iniciativa de un empresario de discos, José Carlos Cárdenas de la empresa Play Music & Video, que vio el potencial comercial de esta nueva orientación y le planteó al manager del grupo entonces, Rafael Alvarado, la posibilidad de editar un CD para capitalizar el éxito de estos nuevos shows “cumbieros”.

⁵⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Juaneco_y_su_Combo#:~:text=selv%C3%A1tica%2C%20entre%20otros.-,Accidente%20a%C3%A9reo,a%20su%20ciudad%20natal%2C%20Pucallpa.

El álbum *Cumbia*, grabado en La Comarca Estudio de Miraflores en la primera mitad de 2008, fue el resultado de ese proceso, y se convirtió en la herramienta para tentar mercados más amplios. Planteado desde su concepción como un homenaje, era un recuento de algunos temas de Juaneco y su combo junto a otros clásicos de la cumbia amazónica como “La danza de los mirlos”, y de la chicha, como “El aguajal” de los Shapis y el mencionado “Soy provinciano”. Para complementar, sumamos relecturas cumbieras de temas emblemáticos del folclore latinoamericano como el venezolano “Caballo viejo” (Simon Díaz) y el boliviano “Llorando se fue” (Ulises Hermoza).

La instrumentación consistía en la base original de dos guitarras, bajo y batería (cuya grabación nos repartimos Sarria y yo, ante la salida del baterista original del grupo), percusión latina (conga, timbal y bongó, grabada por David Haddad), y una sección de vientos con dos saxos (alto y tenor) y una trompeta. Luego, se agregaría también teclados, que completarían las grabaciones de una selección de temas mayoritariamente instrumental. Sin embargo, en “Ya se ha muerto mi abuelo” y “Mujer hiladera” contamos con el vocalista original de esas canciones, Wilindoro Cacique, a quien ubicamos en Pucallpa y convocamos al pequeño estudio en Miraflores. En los meses siguientes y ante la salida del disco, el grupo cruzó caminos nuevamente con Wilindoro muchas veces, a la vez que su carrera se reactivó pues la atención de los medios generó que se reactive la demanda por sus temas⁵⁵.

El álbum *Cumbia*⁵⁶ fue presentado en vivo el 4 de setiembre de 2008 en la discoteca Vocé de Lince, algo que evidenciaba también una relocalización de los espacios donde el grupo se presentaba, ahora fuera del distrito de Barranco. El diseño

⁵⁵ <https://peru21.pe/cultura/juaneco-combo-importante-musica-popular-fotos-video-90031-noticia/>

⁵⁶ Editado por la disquera Play Music, 2008

de tapa e interiores del álbum, había sido comisionado al artista amazónico Christian Bendayán (Iquitos, 1973), cuyo dibujo blanco y negro contrastaba con la tradicionalmente colorida gráfica de la cumbia; los colores fosforescentes en la portada se reservaron para el logo del grupo.

El impacto inmediato del disco se evidenció para el grupo en el interés de los medios de comunicación: a las notas habituales de promoción para publicaciones impresas se comenzaron a sumar invitaciones a la radio y a la televisión, abierta y pagada. Algunas radios tropicales comenzaron a programar “Ya se ha muerto mi abuelo”, que se convirtió en el corte de difusión. El discurso de los medios presentaba a Bareto como un grupo de clase media/alta, “barranquino”, que había tomado la música de los migrantes y la había acercado a un nuevo público, que hasta entonces se había limitado a los confines vecinales (Barranco, Miraflores), pero que comenzaba a ampliarse a otros escenarios, a otras zonas de la capital en principio, y luego al interior del país. Esto se evidencia en el reportaje de un programa dominical de la televisión abierta, en el primer viaje del grupo a Pucallpa, la tierra de Juaneco y su combo, a comienzos del año siguiente⁵⁷.

El grupo comenzó a recibir propuestas de trabajo de variados sectores, no solo de *topnotch venues* como algunos académicos se apuran en sentenciar⁵⁸. A las convocatorias de empresas como Inka Kola o Backus, se sumaban discotecas de Asia y San Isidro, pero también contratos en Comas, San Juan del Lurigancho, Villa El Salvador y Los Olivos. También eventos municipales distritales y provinciales en plazas, en todo el Perú, no solo en los barrios acomodados de Lima. De ser un grupo conocido solo a

⁵⁷ Día D con Nicolás Lúcar, reportaje “La fiebre de Bareto”, marzo 2009: <https://youtu.be/jGhAhbpXqPE>

⁵⁸ Véase Tucker 2018.

nivel de la escena local de Barranco y alrededores, Bareto había pasado a ser un nombre con demanda en distintos segmentos de público a nivel nacional, algo que puedo atestiguar pues estuve ahí, en cada concierto.

Sin embargo, han pasado doce años desde aquel momento. Aparecieron nuevos grupos que incursionaron en la cumbia fusionándola con otras músicas, desarrollando un lenguaje propio y en el camino creando una escena y un público desde la autogestión, aprovechando que el cambio de mentalidad no solo se había dado en ellos, los músicos, sino también en una audiencia que ahora se mostraba receptiva a propuestas que rompieran los moldes virando hacia lo tropical. Mientras, Bareto transitó hacia otras esferas comerciales, haciendo cada vez menos frecuente sus apariciones en los escenarios donde había comenzado, dejando lugar para la aparición de otros proyectos que formarían la escena de cumbia fusión.

Olaya Soundsystem: Una “tropicalidad” con identidad contemporánea

A continuación, intentaré reconstruir la historia de Olaya Soundsystem, su evolución tanto a nivel musical como empresarial, desde sus inicios como intérpretes de reggae hasta su participación dominante en la escena de la cumbia fusión limeña, en la cual destacan por su interés en encontrar rasgos musicales que los identifiquen como peruanos intentando encontrar con composiciones propias una manera distintiva de interpretar la cumbia peruana, llevando además el mensaje de una nueva conciencia ecológica.

De las aulas escolares al reggae universitario

Los fundadores de Olaya Soundsystem tienen una historia en común que va más allá de ese proyecto musical. Lorenzo Zolezzi (guitarra solista y voz) y Matteo Bonora (guitarra rítmica y voz) se conocen desde las aulas del colegio los Reyes Rojos de

Barranco, fundado por Constantino Carvalho en 1978 con un enfoque pedagógico que fue considerado innovador para el sistema educativo del Perú en ese momento⁵⁹, y que tiene entre sus características alentar el desarrollo de la vena artística y la creatividad en sus alumnos. Zolezzi y Bonora cuentan que aprendieron música tocando rock en el colegio, teniendo como referentes a los grupos británicos de rock pesado Black Sabbath y Led Zeppelin entre los clásicos, y a los norteamericanos Guns n' Roses entre los más contemporáneos, aunque luego se decantaron por el reggae, que mientras ellos eran adolescentes gozaba de gran popularidad en Lima, pues llegaron a presentarse algunos de sus artistas más representativos a nivel mundial, como por ejemplo The Abyssinians, The Wailers y Steel Pulse⁶⁰.

Si, como relatan, el colegio despertó en ellos una sensibilidad artística, esta fue moldeada por el paso de ambos por Estudios Generales Letras en la Pontificia Universidad Católica, y luego en la carrera de Ciencias de la Comunicación en la misma universidad, período en el cual comenzaron a componer canciones, aún cuando no tenían una formación musical académica. Como recuerda Bonora, “la universidad tuvo mucho que ver: leer, exponerse al aprendizaje de ciertas cosas, filosofía... Musicalmente hablando, (esas canciones) eran reggae, porque nosotros teníamos la facilidad para componer así”⁶¹. Además, recuerda cómo al formar Olaya Soundsystem fueron incorporando progresivamente elementos tropicales, buscando en esa fusión rasgos que pudieran darle identidad nacional a su propuesta musical. “En ese momento estaba sucediendo esa onda de la revalorización (de lo peruano), que a nosotros, súper

⁵⁹ “Sus ideas revolucionaron la docencia al punto de ser considerado una especie de agente contracultural”, <https://blog.derrama.org.pe/y-quien-fue-constantino-carvalho/>

⁶⁰ Comenzando en 1992 con el Primer Festival de Reggae Peruano, con Yellowman y Eak a Mouse como invitados internacionales, la llegada de artistas de reggae ha continuado hasta entrado el nuevo milenio.

⁶¹ Matteo Bonora, entrevista via Zoom, julio 2020

chibolos, nos pareció una veta interesante para trabajar desde nuestra ignorancia total, más bien desde las ganas de explorar ... Así fue como comenzamos con el concepto de “Olaya”, buscando hacer algo peruano, y con el apellido de “Soundsystem” que englobaba lo que era el reggae”⁶².

Como puede observarse, la curiosidad por explorar lo tropical respondía a un contexto que incentivó un “descubrimiento” de las cualidades de la cumbia hecha en el Perú desde finales de la década de los sesenta, como le había pasado a Bareto años antes; esta asociación es pertinente no solo porque Bareto también había comenzado tocando reggae, sino porque ambos grupos estaban vinculados al circuito barranquino. ¿Cuál sería la motivación para relacionar musicalmente al reggae con la cumbia? Bonora ensaya una respuesta: “Para mí, la cumbia y el reggae tienen una conexión por su organicidad, es música de raíz ... Y en la variedad de influencias y colores que tenemos los peruanos, significó para nosotros una posibilidad de expresión”⁶³.

El giro hacia la cumbia

El giro de Olaya Soundsystem hacia un estilo musical que tomara como referencia la cumbia peruana fue progresivo, como lo evidencian sus trabajos discográficos. En el primero, *Nadar en el cemento*⁶⁴, los temas eran reggae casi en su totalidad (solo el tema “Los Olaya”, que sería regrabado más adelante, tenía cercanía rudimentaria con la cumbia). Pero para el siguiente, *Nuestra Casa*⁶⁵, desde el arranque de “Ver más allá” con repique de timbales y guitarra eléctrica, se marcaba un camino que se presenta más claro en el tema “Manos al fuego”, donde destacan tanto el sonido

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Editado por Descabellado Records en 2010.

⁶⁵ Descabellado Records, 2012

de la guitarra líder, similar al de Enrique Delgado, como al motivo pentafónico que toca Lorenzo Zolezzi. La letra de la canción, que incita a “seguir la ley que rige al árbol y a las aves”, además, deja ver el idealismo del mensaje presente constantemente en la lírica de este grupo, apelando a una conciencia ecológica como filosofía de vida. Esto se repite en varias canciones, como “Jacarandá”, “Siembra y verás”, entre otras (ver Anexo letras). Este enfoque es explicado por Zolezzi como una misión, una nueva función de la música tropical peruana que ellos plantean: “Antes Chacalón y los Shapis necesitaban realizar un tipo de crónica urbana, ser “una especie de Pancho Fierro musical”, para visibilizar su realidad. Nuestro tiempo amerita otro tipo de acercamiento y otras reflexiones y eso es lo que tratamos de incorporar”⁶⁶.

Otra de las señales en la dirección de la música fue la incorporación de un miembro que hacía las veces de animador, bailarín y tocador de güiro, Carlos Morales. El animador, rol común en las orquestas de cumbia, era sin embargo una novedad para una banda como Olaya SoundSystem. Su extrovertida personalidad y gusto para el baile, dicen los líderes, abrió para ellos otra dimensión de comunicación con el público. “Empezamos a tener este contacto frontal con el público, que era propicio para el tipo de música que estábamos haciendo”⁶⁷.

Pero sería el siguiente relevo en el equipo el que se probaría decisivo: Rodrigo Castillo entraría a ocupar el puesto de baterista para la grabación del álbum *Quién es quién*⁶⁸, y aportó con su conocimiento de los ritmos tropicales y afroperuanos, tanto en la percusión como en la batería, un orden y una solidez que consolidó a la banda. Además, Castillo aportaba una visión diferente respecto al manejo a nivel empresarial

⁶⁶ Lorenzo Zolezzi, entrevista en Lima, setiembre 2019.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Descabellado Records, 2015

pues estaba vinculado a circuitos más comerciales. Además, “ya era un músico de salsa de varios años, y eso significó un sonido enfocado hacia algo más tropical”⁶⁹.

Esta orientación trajo otra consecuencia importante, la incorporación de dos percusionistas más: Óscar Samamé en las congas y Jim Marlow en los timbales y percusión menor. Samamé, además, ganó un espacio en la primera línea de la banda gracias a sus cualidades vocales, y también resultó ser el contacto con quien sería productor musical de sus dos siguientes trabajos: Jesús “El Viejo” Rodríguez. Esto evidencia que distintos tipos de negociaciones tuvieron que suceder para que el grupo encontrara un cauce orientado más hacia el sonido de la cumbia peruana, y también a una intención más decidida a nivel comercial.

Cuestionados acerca de la naturaleza de ese cambio años después, las respuestas de ambos líderes apuntan a una insatisfacción con los géneros con los que habían crecido: el rock, el reggae, pero también a su respuesta al contexto de ese entonces, a través de la búsqueda de una identidad peruana en la expresión musical. En Lorenzo Zolezzi, la guitarra eléctrica como instrumento solista en la cumbia generó conexión con su experiencia en el rock y el reggae; de alguna manera, este elemento puede ser visto como un punto de encuentro entre lo tradicional y lo moderno. Fue un descubrimiento que, relata, le permitió encontrar una conexión con la riqueza del Perú. Y el pilar de ese descubrimiento fue el sonido de Enrique Delgado y Los Destellos, y luego Los Shapis y Chacalón:

En la cumbia y en la guitarra de Enrique Delgado encontré como una identidad, sentí que por ahí era el camino... Las guitarras de (José Luis) Carballo en la época

⁶⁹ Mateo Bonora, entrevista via Zoom, julio 2020.

de La Nueva Crema me parecieron una cosa fantástica, me volaron el cerebro. Sentía que era el alma, el ADN del Perú; sentía que esas escalas pentatónicas, esa simpleza melódica, me transportaba al ande; cerraba los ojos y estaba viendo una quebrada, una laguna, un cielo, un nevado. ¿Porqué hago esta conexión inconsciente entre esta música y esas imágenes? (Lorenzo Zolezzi, entrevista via Zoom, agosto 2019)

Con aquel tercer disco, los músicos reconocen que el público comenzó a llegar a las presentaciones desde otros sectores de la capital fuera de sus habituales Barranco y alrededores. Fue clave la difusión de “Desaparecer” a nivel nacional en radio Studio 92, gracias a un canje gestionado con el conductor de un popular programa radial, a cambio de un *jingle* para aquella emisora⁷⁰. Además, comenzaron a trabajar temas administrativos y de conciertos con una productora, con el objetivo de ordenar sus procesos. Estas acciones significaron el inicio de una profesionalización, y también, de la construcción de un público fuera de su ámbito habitual: “Empezó a llegar más gente a los conciertos, sentimos el poder que tiene la radio. Ahí sí nos dimos cuenta de que el crecimiento no estaba yendo solamente por el círculo de amigos, sino que venía gente de Comas, de Los Olivos, con la que antes no teníamos contacto”⁷¹.

Es en este período, promediando el año 2014, que ambos músicos deciden abandonar sus empleos a tiempo parcial vinculados a su formación en Ciencias de la Comunicación, para dedicarse por completo al proyecto de Olaya Soundsystem, lo que consideran una decisión trascendental para el despegue de popularidad del grupo, pues como reflexiona Bonora, “cuando tomas la decisión hay un cambio: toda esa energía

⁷⁰ Se trató de Carlos Galdós, conductor de radio y TV que tenía un programa llamado “Levántate y anda” en Radio Studio 92, emisora de corte juvenil de Lima.

⁷¹ Lorenzo Zolezzi, entrevista via Zoom, agosto 2020.

que vuelcas en tu proyecto musical rinde frutos. Y esos temas, “Jacarandá” y “Desaparecer” son resultado de eso, de entregarnos al 100% a la música; todavía son los temas más conocidos de la banda”⁷².

La búsqueda de un sonido más comercial

El siguiente paso para aventurarse a un nuevo disco fue dejar su habitual entorno de producción, el estudio Descabellado en el distrito de Barranco, y buscar un productor que los ayude a “aspirar a un público más grande”. Deciden entonces trabajar con Jesús “El Viejo” Rodríguez, que venía de una esfera comercial lejana a su entorno pues había trabajado en producción musical con artistas como Eva Ayllón, Gianmarco y el programa concurso de televisión “La Voz Perú”: “quisimos dar un salto más hacia esa fusión más tropical, bailable, siempre manteniendo lo nuestro, pero con ganchos que nos permitan volver a estar en la radio y ampliar nuestro público”⁷³.

Esa notoriedad que venían alcanzando llamó la atención de la productora Selvámonos, organizadores del festival anual del mismo nombre en Oxapampa, Pasco, quienes les alcanzan una propuesta de *management* y *booking* con la intención de mejorar procesos y tener una proyección en mercados musicales del extranjero⁷⁴. “Fue un salto para nosotros que fue de la mano con profesionalizarnos, ensayar mucho más, se puso más serio todo”, recuerda Bonora. “Lo que nos dio fue estructura, una dinámica de trabajo ordenada y transparente”⁷⁵.

⁷² Matteo Bonora, entrevista via Zoom, julio 2020.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Selvámonos Producciones realiza servicios de *management* (es decir manejo administrativo, de promoción y difusión), además del *booking* (la venta de shows) con bandas a nivel nacional, y también ha gestionado giras a Europa y EEUU de Cumbia All Stars, Bareto y Dengue Dengue Dengue, entre otros.

⁷⁵ Ibid.

Así llegó *Música del Mar*⁷⁶, producido por Jesús “El Viejo” Rodríguez, el trabajo más decididamente cumbiero de la banda hasta el momento, y que traía el sencillo “Agua de manantial”, una composición del conguero y vocalista Samamé, y otros temas que evocan a la naturaleza como “Despierten las montañas”, “Quiero que llueva” y “Siembra y verás”. Como refiere Bonora, la intención era acercarse al sonido tradicional de la cumbia peruana: “tomamos la decisión de prescindir del teclado e ir por un sonido más guitarrero, quizás evocando a esa cumbia peruana de antaño”⁷⁷.

Tras un período de tres años bajo la administración de Selvámonos, este álbum coincide con otro cambio importante: comienzan a trabajar con Inmortal Management, una rama de la productora organizadora de festivales, con la intención clara de ampliar su público. “Estamos hablando de la gente que hace el festival más grande del Perú, tienen una visión de las bandas muy interesante, con conocimiento de cómo funcionan las cosas en el Perú”, refiere Matteo Bonora. Dice Zolezzi, por su parte, respecto a esa decisión de tentar el paso a públicos mayores: “La experiencia te va enseñando que tiene que tener un pensamiento estratégico; saber ceder ciertas cosas. Negociar, esa es la palabra clave. Nosotros hemos sido muy cuidadosos, hemos medido nuestros pasos para que esa negociación nunca termine de romper la esencia del proyecto”⁷⁸

El paso siguiente en ese camino ha sido el lanzamiento de un sencillo en colaboración con el productor de música urbana radicado en Miami, Patrick Romantik, que se llama “Retumba la casa” y es el corte más decididamente comercial grabado por Olaya Soundsystem hasta el momento. Como dice Bonora, “todos queremos que

⁷⁶ *Música del mar*, independiente, 2017.

⁷⁷ Bonora, entrevista via Zoom, agosto 2020.

⁷⁸ Zolezzi, entrevista personal, agosto 2019.

nuestra música llegue a la gente, que nos consuman, que nos escuchen, acceder a ese público grande”⁷⁹.

Como vemos, el recorrido de Olaya Soundsystem ha estado marcado por dos ejes: primero, la búsqueda de una identidad que, tomando a la cumbia peruana como elemento de arraigo nacional, los ha posicionado en la escena alternativa limeña; segundo, la progresiva intención de ampliar su audiencia, de su nicho en Barranco a los locales del Centro de Lima, y ahora a los festivales masivos de este público. Ahora toca ver la historia del otro grupo líder de esta escena: La Nueva Invasión.

La Nueva Invasión: entre El Agustino y el punk

En esta sección intentaré reconstruir la historia de La Nueva Invasión, una banda con raíces en la escena punk o “subterránea” de Lima, cuyo afán discursivo ha estado puesto en la reivindicación de las familias migrantes, incentivando el orgullo hacia el origen y denunciando injusticias sociales de manera frontal, y convirtiendo las ganas de hacer música en el combustible que los llevó a grabar fuera del país y a producir sus propios conciertos, al tiempo de tentar una difusión a nivel nacional, adaptándose tanto a nivel de producción musical como en sus estrategias de promoción.

Del impulso Arguediano a la primera grabación

De manera similar a Olaya Sound System, La Nueva Invasión tiene orígenes en un entorno estudiantil. Su formación es consecuencia del encuentro de dos grupos de amigos, alumnos por un lado de la Universidad Agraria de La Molina, y por otro de Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Universidad Católica. Y también, parte de sus raíces están en la afición de sus miembros por el rock. Varios de sus integrantes

⁷⁹ Bonora, entrevista via Zoom, agosto 2020.

(los hermanos Luis Antonio y Diego Vicente, voz y guitarra respectivamente, y el baterista José Vargas Canasa), pertenecieron a la movida punk limeña, integrando una banda de persistente actividad en ese circuito durante primera década del nuevo milenio: Suicidas. Además, Diego también integraba Los Mortero, donde compartía con su otro hermano, Mauricio, y donde tocó batería Gonzalo Lissia, futuro percusionista de lo que se convertiría en La Nueva Invasión⁸⁰. Los hermanos Vicente, además, crecieron muy cerca a la cultura *underground* rockera limeña, conocida como la escena “subterránea” o “subte”, que se desarrolló en los años ochenta teniendo como punto principal de concentración el Centro de Lima, principalmente la calle Quilca y la avenida La Colmena (hoy Nicolás de Piérola), con sus puestos ambulantes de libros y discos, y bares emblemáticos como El Averno⁸¹.

Precisamente, el padre de los músicos, Francisco “Paco” Vicente, era vendedor de casetes copiados (o “piratas”) en las escaleras de la Universidad Federico Villareal en La Colmena, y luego regentaría junto a su esposa un puesto conocido como “La Nave de los Prófundos” en el llamado Boulevard de Quilca⁸². Además, si bien la familia vivía en una casa en la avenida Costanera, en San Miguel, “Paco” era del distrito limeño de El Agustino, y también había estado vinculado a la escena rockera que en esa zona organizaba festivales emblemáticos como El Agustirock desde 1989. Y para completar el recuento de influencias, tenía muy cerca la escena chicha que floreció en ese barrio a finales de los años setenta y principios de los ochenta.

⁸⁰ Los Mortero tenían un tema con fuerte influencia de la cumbia: “No me quieren”: “Bareto había sacado “Ya se ha muerto mi abuelo” y recontrá reventó, y todo viró hacia lo tropical con ese grupo como gran referente, y como que los rockeros y los punks quedamos de lado... entonces hicimos esta canción sobre unos *punkies* que tocaban cumbia”(Lissia, entrevista via Zoom, mayo 2020).

⁸¹ Cornejo, 2002, 73

⁸² Luis Antonio Vicente, entrevista via Zoom, agosto 2020.

Mientras para muchos jóvenes inclinarse a la contracultura, a lo alternativo, era una especie de acto de rebeldía, para nosotros era el día a día, la reafirmación de un sentido de pertenencia familiar. Mi viejo y mi vieja eran fundadores del Bulevar de Quilca. Toda la movida contracultural y alternativa transitaba por esa calle, y todos tenían relación con el puesto de mis viejos. Estaban muy vinculados a estos espacios de efervescencia cultural no oficial”. (Luis Antonio Vicente, entrevista via Zoom, agosto 2020)

Los hermanos Vicente no tardaron en premunirse de guitarras y formar una banda antes de terminar la secundaria, saliendo a buscar un lugar en la “movida” a la que pertenecían sus padres. Así, aprendieron de manera autodidacta a tocar sus instrumentos y a componer canciones que, a pesar de basarse musicalmente en el punk rock, comenzaban a incorporar en los arreglos de guitarra cercanos a la chicha. “Lo que hacíamos no tenía donde ubicarse: éramos muy punks para los que no eran punks, y nos faltaba ser punks para los que eran punks. Alrededor del 2007 apostamos por hacer nuestros conciertos y ahí Suicidas comenzó a ganar su espacio y cierta independencia”⁸³.

Lo que ganaron en ese proceso también fue un socio musical: José Vargas Canasa era compañero de Diego Vicente en la Universidad Agraria La Molina, y con ocasión de un evento en homenaje a José María Arguedas, el más ilustre docente de esa casa de estudios, en enero de 2011, tomó el lugar en el cajón acompañando a Diego y a su hermano Luis, ya entonces estudiante de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Católica, para interpretar una adaptación musicalizada del poema “A nuestro padre creador Túpac Amaru”⁸⁴. Aquella versión terminaría siendo una de las canciones más

⁸³ Vicente, entrevista via Zoom, agosto 2020.

⁸⁴ Se puede encontrar en el poemario quechua Katatay, ver <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/poemario-katatay-jose-maria-arguedas/>

emblemáticas de La Nueva Invasión, “Serpiente Dios”: “Fue ahí que dijimos: tenemos que decidir si hacemos otra banda o si continuamos con Suicidas haciendo este estilo de música”⁸⁵.

Fue cuestión de tiempo para que el cajonero de aquella sesión, José Vargas, se convirtiera en nuevo miembro de Suicidas tocando la batería, siendo partícipe del cambio de estilo que se estaba dando en las nuevas canciones que los hermanos Vicente iban componiendo.

Suicidas tocaba en la escena “subte” del centro: en El Averno, en el Salón imperial, en algunos espacios abandonados al final de la Av. Grau donde se hacían conciertos punk. A mí me gustaba tocar rápido y empezamos a transformar sus canciones, y ahí fue que, de la nada, Diego comenzó a hacer guitarras chicha y Luis en el bajo lo acompañó, y yo también. Entonces comenzamos a meterle chicha a los conciertos. (José Vargas, entrevista via Zoom, junio 2020)

El guitarrista Diego Vicente recuerda su motivación para estas primeras exploraciones sonoras, y atribuye esta influencia a la música que escuchaban al recorrer la ciudad para organizar sus conciertos, y también la que sonaba en las fiestas que se armaban luego de los mismos shows de punk. “Estaba tocando y de repente me dio la impresión de (que toqué) algo medio chicha, y me gustó. Para pulirlo y cerrar más la idea, empecé a escuchar cumbia, sobre todo cumbia amazónica que es más guitarrera, y chicha”⁸⁶.

⁸⁵ Diego Vicente, entrevista via Zoom, agosto 2020

⁸⁶ Ibid.

Estos cambios coinciden con la decisión de abrir el espectro musical de su propuesta al convocar a dos nuevos músicos: Fernando Castro (quena) y Aurelio Castillo (charango), ambos estudiantes de Antropología de la Universidad Mayor de San Marcos. Estos ingresos darían un nuevo aire a su música, tal como recuerda Vargas, “Fernando llamó a su amigo de San Marcos, Aurelio, que tocaba el charango. Estaban bien conectados con el movimiento estudiantil en esa época, con tendencias bien políticas. Ellos habían viajado por Latinoamérica y lo que hacían para solventarse era tocar en las calles. Y empezamos a armar algo entre los cinco y la primera canción fue “Serpiente Dios””⁸⁷.

De los “sanmarquinos”, era Castro quien tenía una fuerte relación de amistad con los hermanos Vicente, principalmente con Luis, a quien conocía desde épocas escolares, pues compartieron varios años en el colegio La Casa de Cartón⁸⁸. Castro y Castillo aportaron a la naciente agrupación una fuerte influencia del folclore y la canción latinoamericana, producto de su roce en el entorno universitario. Según Castro, “Luis estaba bastante metido en el rollo (punk); yo, a pesar de que bajaba siempre a Quilca, nunca me asumí punk ni entré tan de lleno. Más bien yo ya estaba en San Marcos, que tenía toda otra gama de sonoridades, y casi siempre con géneros populares; la gente sanmarquina era bastante diversa”⁸⁹.

Para mediados del 2011, esta nueva formación aún sin nombre ya había comenzado a tocar en los conciertos punk como un añadido de Suicidas. Pero fue la oportunidad de entrar a un concurso de bandas en la Universidad Católica (donde

⁸⁷ José Vargas, entrevista via Zoom, junio 2020.

⁸⁸ Un colegio que, al igual que Los Reyes Rojos (donde estudiaron los líderes de Olaya Soundsystem), es considerado “alternativo”, según la propia definición en su página web: <http://lacasadecarton.edu.pe/>

⁸⁹ Fernando Castro, entrevista vía Zoom, setiembre 2021.

estudiaba Luis Antonio Vicente) ese año lo que los hizo decidirse por bautizar el naciente proyecto como La Nueva Invasión, luego de descartar algunos otros nombres como Pollada sangrienta o Invasión Amaru. La elección del nombre se dio en una conversación entre Luis Antonio Vicente y José Vargas, quien explica: “El concepto general es que somos “la nueva invasión”, la segunda o tercera generación de migrantes. Ya no se toman los espacios geográficos; ya casi todos hemos tenido educación superior, entonces se toman espacios desde el arte, la cultura, la parte académica”⁹⁰.

El grupo tuvo sus primeras tocaditas repartidas entre fiestas en distintas locaciones del centro de Lima y en el circuito punk al que pertenecía Suicidas. Esta escena punk estaba estrechamente vinculada con los movimientos de protesta que en ese momento, cuando Ollanta Humala tomaba la presidencia (2011 – 2016) en un país dividido por conflictos sociales, y con manifestaciones como el movimiento No a Keiko, las protestas alrededor del oro y el agua, y las marchas LGTBI⁹¹. Era común que se convocase a fiestas y conciertos después de los mítines o marchas en locales del Centro de Lima como “La Casa Pocofloro”⁹² (que albergaba a diversos colectivos artísticos) y el local del Partido Socialista⁹³. El vocalista Luis Antonio Vicente recuerda este momento como un período de adaptación tanto del grupo, que presentaba una nueva propuesta, como del público de aquella escena. “Los primeros 10 años del 2000 fue una etapa de transición para todos, ¿no? Todavía había ese conflicto entre lo comercial y lo no comercial, los pitucos, los no pitucos, y en la movida punk de Lima había heredado

⁹⁰ José Vargas, entrevista via Zoom, junio 2020.

⁹¹ Ver: <https://peru21.pe/lima/conflictos-sociales-gobierno-ollanta-humala-dejaron-50-muertos-750-heridos-223227-noticia/>

⁹² Av. Alfonso Ugarte 1434, Cercado de Lima.

⁹³ En la Plaza Bolognesi, Cercado de Lima

mucho la carga de ese conflicto. Se veía con mucha desconfianza todo lo nuevo, lo que apostara a salir de lo que era *true*, de lo que era “subte”⁹⁴.

Sin embargo, fue cuando La Nueva Invasión se presentó en una fiesta organizada por Amapolay, la marca de ropa y gráfica del quenista y tecladista Fernando Castro en la “Casa Pocofloro”, que encontraron un público más afín a su propuesta. Según Castro, al organizar estas fiestas tuvo la iniciativa de incluir grupos con un sonido tropical, “porque mi proyecto visual tenía influencia de lo que venía viendo en Antropología: revalorización, íconos de la cultura popular... y los tonos también fueron en esa temática”⁹⁵.

En julio 2011, La Nueva Invasión emprende una gira por la región sur del país: Arequipa, Cusco, Puno y finalmente La Paz, Bolivia. Realizada al estilo de los viajes que Castro y Castillo realizaban en medio de su experiencia universitaria, y a pesar de lo precario de las condiciones, la banda recibió en este periplo los estímulos que los llevaron a consolidar un discurso que aboga por la reivindicación de una identidad nacional. Como recuerda Castro, en ese viaje (del cual existe un documental en YouTube⁹⁶), repitieron “el formato que teníamos con Aurelio en los viajes: “mangear”⁹⁷ en el día y tocar en tonos en las noches, y con eso hacíamos caja chica. Y regresamos a Lima con esa empapada de Perú profundo, que le dio una mística a la banda y nos influenció a nivel sonoro”⁹⁸.

⁹⁴ Luis Antonio Vicente, entrevista via Zoom, julio 2020.

⁹⁵ Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020.

⁹⁶ El video documental *Camina con orgullo*: <https://www.youtube.com/watch?v=YeINBzWqGYw>

⁹⁷ Término de uso coloquial que significa tocar por unos soles o “mangos”.

⁹⁸ Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020.

Fruto de esos primeros esfuerzos salió el primer disco de La Nueva Invasión, *Súbele a la radio*, lanzado a finales de 2011. Grabado, según el testimonio de los músicos en condiciones precarias, en una sala sin nombre del distrito de Pueblo Libre, que era más un lugar para ensayar que para grabar profesionalmente, significó sin embargo un paso importante para el grupo en la escena limeña.

Nuestras predicciones habían sido acertadas: el proyecto funcionaba, había un público que estaba esperando algo así, un público un poco *outsider*, gente que ya no se sentía chévere en el tono discotequero del boulevard de Barranco ni del jirón de la Unión; que tampoco sentía que su vacilón era el punk o el rock, porque el vacilón de estos tonos era bailar, era una nueva experiencia de fiesta, ir a tonear". (Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020)

En ese álbum debut hay dos canciones que destacan por su contenido lírico: una es la mencionada "Serpiente Dios", que comienza con la adaptación arguediana descrita anteriormente, y cierra con un eslogan que indica una situación de supervivencia callejera ("Súbele a la radio / que no suene la bala"); la otra es quizá la canción más característica de esta primera etapa del grupo, "Camina bonito", que el compositor Luis Antonio Vicente recuerda haber escrito impulsivamente.

Había estado escuchando Chacalón ese día, me acuerdo... creo que si no hubiera escuchado la chicha, nunca hubiera hecho la canción. Quizá otros músicos que no son empíricos como nosotros dicen "tengo que empaparme del género". Yo no había sacado ni una canción de Chacalón, pero felizmente tenía la experiencia punk, donde no hay que esperar tanto para hacer las cosas: es "hazlo tú mismo. (Luis Antonio Vicente, entrevista via Zoom, julio 2020)

La influencia se evidencia, además, en la guitarra de Diego Vicente, afectada con un áspero pedal de *distortion*, cuando responde melódicamente a la melodía vocal de las estrofas. Tanto el sonido como el lenguaje referenciados por Vicente son rasgos distintivos del estilo de José Luis Carballo, guitarrista y productor de los primeros discos que Chacalón y La Nueva Crema grabó para el sello Horóscopo⁹⁹. Finalmente, la quena y el charango andinos añaden dramatismo a la sentida lírica, que habla de “la esperanza en el Nuevo Perú”:

Despues de un tiempo, miro al cielo para pedirte / Que no me dejes sentir
vergüenza, jamás / Ni por estas manos, ni por esta piel / Me la dio mi madre,
me la dio mi padre al nacer / Y antes que a mi se la dieron los suyos a ellos /
Camina con orgullo, tu tiempo llegará”. (“Camina bonito”, La Nueva Invasión)

Luego, en diciembre de 2011, en otra fiesta Amapolay, esta vez en la Peña Poggi en Barranco, La Nueva Invasión se encontraría por primera vez compartiendo escenario con Olaya Soundsystem. Este sería el comienzo de una relación que pondría a La Nueva Invasión como los representantes de la escena vinculada al Centro de Lima, frente a “los Olaya”, que representaban a la escena de Barranco. Castro refiere que existía un paralelo entre ellos y Olaya Soundsystem, marcado por la procedencia de ambas bandas; esto, lejos de ser considerado algo negativo, perfiló sus respectivos públicos, que ya demostraban afinidad:

La Nueva Invasión tenía una onda reivindicativa que hizo gancho con chibolos de las periferias. Está demostrado que la gente de las periferias estaba empezando

⁹⁹ Por ejemplo en los temas “Por ella, la botella” y “Mi dolor”, del álbum “Chacalón y la nueva crema”, discos Horóscopo, HLP 001, de 1978.

a tener más participación en otros espacios, tenía más poder adquisitivo. Sus viejos eran de Huancavelica o Huancayo, en sus jatos se seguía celebrando cuando techan... pero estudiaban en la UPC y bajaban a tonear a Barranco. Había mucha gente en esa situación en ese momento, había una crisis de identidad muy fuerte ... Ahí La Nueva Invasión tuvo un nicho perfecto, porque era *cool*, pero al mismo tiempo reivindicativa. (Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020)

El éxito inicial de la autogestión buscando un sonido "global"

Para el 2012, el evento que significó un paso adelante en la carrera del grupo fue su participación en Selvámonos, el festival anual de música "alternativa" que se realiza en Oxapampa donde tocaron en julio, en horario estelar y con una puesta en escena reforzada en la instrumentación por dos vientos (un trombón y una trompeta), y también por vestuarios especiales y proyecciones visuales. Castro cuenta que "había ido una chica de (la revista) Somos y en su artículo nos puso como la banda revelación del festival. Y a partir de eso empezaron a caer varias cosas, en dominó"¹⁰⁰. Entre las más importantes, según refiere, estuvieron contratos con el programa "Cultura Viva" de la Municipalidad de Lima, durante la gestión de la alcalde Susana Villarán (2011-2014)¹⁰¹. Este contexto favorable hizo que el grupo fuera ampliando su público, a lo que sumaron sus eventos autoproducidos, demostrando una apuesta por la gestión independiente desde la escena alternativa. "Los tonos de "La nueva" eran un fijo en Lima. Y creamos marcas: San Calentín, Hallowinka, Tono invasor y un par más. Para ese 2012, *Súbele a la*

¹⁰⁰ Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020.

¹⁰¹ Ibid.

radio sale en varias reseñas de portales especializados de música como la revelación, Pensamos “ahora sí, va en serio”¹⁰².

Para el año 2014, con el refuerzo de los nuevos ingresos en su formación y la inauguración de su propia sala de ensayo, la mira de La Nueva Invasión estaba puesta fuera de nuestras fronteras. Gracias a un fondo económico concursable promovido por Ibermúsicas y el Ministerio de Cultura, La Nueva Invasión viajó a Buenos Aires, Argentina, nominalmente para cumplir participar en el Festival Cultura Cumbia¹⁰³. Sin embargo, en la práctica, el plan consistió en aprovechar el viaje para grabar allí su siguiente álbum, de la mano del productor argentino Matías Méndez, conocido como “El Chavez”, quien ha trabajado con otros grupos de fusión como No te va a gustar y Kachiporros, entre otros. El objetivo, según el testimonio de los músicos, era darle un acabado más global a la propuesta sonora, incorporando elementos como teclados y sintetizadores cercanos al estilo de la bailanta o cumbia villera, cuya influencia vieron como una oportunidad para darle nuevos aires a la cumbia peruana.

La cumbia villera era la reinención de la cumbia colombiana en Buenos Aires. Pero ellos incorporan una narrativa propia: es como un punk con cumbia, un rocanrol con cumbia. Un güiro y un bajo, una melodía, y se acabó. Tiene esta amplitud con la que puede ser cachosa, juguetona o sexy, y al mismo tiempo puede ser muy triste, e iracunda también... cosa que no tiene, por ejemplo, la chicha peruana: le cuesta ser sexy, le cuesta ser coqueta. Le cuesta ser alegre, básicamente. (Luis Antonio Vicente, entrevista via Zoom, julio 2020)

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ver <http://www.infoartes.pe/conozca-los-7-proyectos-musicales-peruanos-que-ganaron-el-fondo-ibermusicas-2014/>

En esa experiencia fuera del país, conocieron de primera mano cómo era trabajar en un medio musical estructurado, donde según su testimonio, el profesionalismo y la cordialidad se dejaban notar desde el saludo, y donde las bandas, organizadas alrededor de colectivos artísticos, sacaban adelante eventos multitudinarios teniendo como atracción a la nueva cumbia argentina. Fernando Castro califica la experiencia como “un destape de cerebro brutal. Conocimos a las bandas, vimos varias cosas que nos marcaron. Por ejemplo la Fiesta La Mágica: ponen a una banda de cumbia villera con una banda de nueva cumbia. En este fenómeno han tomado la posta jóvenes con formación un poco más académica, universitaria”¹⁰⁴.

En esa línea, Luis Antonio Vicente reconoce que esto fue inspiración para buscar una manera viable de hacer las cosas en la escena peruana, tanto a nivel organizacional como de propuesta artística, llegando a conclusiones sobre sí mismos a partir del contraste de realidades y experiencias. “Sentíamos que ya habíamos explorado los alcances de nuestra localidad y que nuestra búsqueda iba más por un lenguaje más global. Nos influenció mucho descubrir la cumbia argentina porque nos pareció un mundo más liberado de ciertas cargas”¹⁰⁵.

A nivel sonoro, el álbum resultante va a la búsqueda de una estética más moderna, influenciada por el movimiento argentino de cumbia digital; el rasgo más evidente fue el reemplazo de la quena por los sintetizadores, cambio que demandó un proceso de adaptación por parte de Fernando Castro, quien recuerda el impacto que tuvo en la banda el drástico cambio en las condiciones de trabajo y el rol como productor de “El Chávez”:

¹⁰⁴ Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020.

¹⁰⁵ Luis Antonio Vicente, entrevista via Zoom, julio 2020.

Grabamos en un estudio mítico de allá, “El Cielito”. Pasar de grabar en (la sala de) Pueblo Libre (en Lima), donde teníamos que estar cuidando que el perrito no se salga, a esto: fueron a recogernos y nos hicieron un tour por el estudio, “aquí ensaya la Bersuit, acá grabó Cerati, los Cadillacs”, etc. Y El Chávez nos ayudó respecto a la inseguridad que teníamos de nuestras capacidades musicales. Decía a mí eso no me importa: la banda funciona, tiene seguidores, y las canciones son las más sinceras que pueden ser. (Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020)

Estas nuevas condiciones respondían también a un cambio en las expectativas, tanto del propio grupo como del público que los venía siguiendo. Según Luis Antonio Vicente, “había que manejar lo que se había logrado, las expectativas, el dinero, y había que manejar lo que queríamos lograr. Aparecían estos nuevos promotores de conciertos que querían un sincretismo entre la cultura más comercial y la más *under*, y nuestra propuesta es la que tenía que hacer que converjan estos dos públicos”¹⁰⁶. Mientras, Fernando Castro asegura que los movimientos reivindicativos y de corte político a los que habían estado vinculados desde el principio comenzaron a convocarlos para sus diferentes actividades, principalmente acciones de cultura viva comunitaria, como la Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (Fiteca) que se hace anualmente hace dos décadas en Comas, además de organizaciones estudiantiles de las universidades San Marcos y la Agraria La Molina, a las cuales pertenecían varios de los miembros del grupo.

¹⁰⁶ Ibid.

En este proceso entró a tallar la presencia de la empresa Selvámonos producciones (otra similitud con lo que sucedió con Olaya Soundsystem), quienes hacia el 2014 tomaron las riendas del manejo de la banda, aunque esa relación no duró mucho tiempo. Según Castro, fruto de su “inexperiencia con el tema del *booking*; había una gente en la interna de la banda que se sentía incómoda con el porcentaje que cobraban ellos, y se sentía que no conseguían muchas fechas, cosa que era real. Pero para mí era una apuesta a largo plazo, mirando los contactos que tiene Selvámonos por su festival”¹⁰⁷.

El segundo álbum de La nueva invasión, *Vitamina Inka*, se lanzó en julio de 2015, luego de un largo período de indecisiones durante el proceso de mezcla, y en un momento de reacomodo para el grupo, pues al finalizar su relación con Selvámonos se encontraban sin equipo de *management*; además, había discrepancias internas que desembocarían en la salida de algunos integrantes: el charanguista Aurelio, el percusionista Francis Toikin y el bajista Rafael Ávalos (que habían estado desde antes de la grabación del primer álbum) dejan la banda por distintas razones; habían atravesado un período de desgaste que los enfrentó internamente, al no poder conciliar perspectivas y cerrar con rapidez el trabajo del disco, que había tomado más de un año en materializarse. Castro recuerda este período con cierta resignación:

Fue una decisión buena trabajar con un productor, pero no le sacamos todo el provecho que podía dar. (*Vitamina Inka*) era un disco peleado consigo mismo: la mitad del disco tenía una sonoridad, una onda de cumbia más canchera, villera, digital, sonido para arriba. Y la otra mitad era un híbrido entre cumbia

¹⁰⁷ Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020.

norteña con vientos, cumbia amazónica mal lograda... Para mí era apostarle todo a la cumbia digital, meternos en rollo más como (los colombianos) Bomba Estéreo, más aún con el productor que estábamos yendo a buscar”. (Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020)

Luis Antonio Vicente, sin embargo, piensa que este período de transformación repercutió de manera positiva en el avance de la agrupación hacia su tercer álbum: “Renunciamos a cierto peso folclórico que tenía la banda, a cierta lírica contestataria, eso nos dio cierta libertad. Entonces el tercer disco lo encaramos con mucha más tranquilidad y libertad. Necesitábamos una sonoridad que nos convierta en un producto más nacional”¹⁰⁸. Ese camino tendría destino final al trabajar con uno de los productores más conocidos de la escena peruana, y el resultado sería el disco *Amor y resistencia*, cuyo proceso veremos a continuación.

Nueva producción para “ser una banda nacional”

Para el 2017, La Nueva Invasión había comenzado a trabajar (al igual como lo hizo Olaya Soundsystem en su momento) con una productora independiente para ordenar sus procesos. Y fue a través de ella que tuvieron contacto con Inmortal Producciones, los organizadores de festivales que comenzaban a incursionar en el manejo de artistas. Recuerda Castro que “el 2018 con Inmortal fue el año de mucho más crecimiento, nos abrió otras ventanas con sus festivales y eventos, aunque nuestro modelo de autogestión se mantenía igual. Estábamos mucho más relajados para pensar solo en la música”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Luis Antonio Vicente, entrevista via Zoom, agosto 2020.

¹⁰⁹ Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020.

El primer paso hacia esta nueva etapa a nivel musical significó la elección de Juan Carlos Fernández como productor del siguiente álbum. Fernández es conocido en el medio limeño como el responsable de la musicalización de varias de las producciones audiovisuales (telenovelas, series) de América Televisión, y su conocimiento y sensibilidad respecto a la música popular en el Perú fue decisiva. Pero sería necesario un nuevo proceso de adaptación en el que se produjeron múltiples negociaciones a nivel artístico. Como recuerda Castro: “La primera vez que fuimos al estudio nos preguntó, “¿cuál es el tema que más les vacila?”, y Luis lo tocó con su guitarra. Y a la semana nos llamó y nos dijo, “ya, este es el tema”. Era “Yo te quiero así””¹¹⁰.

Según los músicos, Fernández había grabado producido la canción grabando todo por su cuenta, y les planteó que solo hacía falta la voz para que estuviera listo. Sin embargo, ellos no aceptaron esa metodología y decidieron grabar ellos mismos lo planteado por el productor, tratando de acercarlo más hacia la sonoridad natural del grupo. “Con ese tema hubo conflicto hasta el último día, había esa duda hasta el final porque sonaba raro... al final le hicimos esta parte saya porque eso hacía diferente el tema, para meterle una onda más perucho al en vivo”¹¹¹.

El otro cambio importante en el camino a atraer un público mayor fue introducir la temática romántica en sus nuevas canciones, y esto se nota desde el sencillo escogido para la promoción del álbum, la mencionada “Yo te quiero así”:

Es un disco mucho más tirado al pop. Introdujimos la temática de canciones de amor y desamor, que no habíamos manejado mucho a lo largo de nuestra trayectoria. (...) Era necesario para poder crecer ir por ese camino, por un

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

sonido más... no sé si decir “comercial”... ¿más “genérico”? Hay algo ahí que hace que sea más familiar para todos los que lo escuchen. (Luis Antonio Vicente, entrevista via Zoom, agosto 2020)

Amor y resistencia fue lanzado en setiembre de 2018, en un concierto en el Centro de Convenciones Festiva (con capacidad para poco más de dos mil personas), y definió un momento importante en el crecimiento de La Nueva Invasión, que gracias a su asociación con Inmortal Producciones ya participaba en sus festivales.

Empezamos a viajar mucho más a provincias en 2018. Sonábamos amarradazos, cerramos ese año como el mejor momento sonoramente, con una puesta en escena contundente y cobrando algo que nos permitía sentir que era una chamba, en la relación del tiempo invertido frente al dinero. Todo el problema nos agarra en un momento increíble, no sé dónde estaríamos ahora. (Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020)

“El problema” al que se refiere Castro es la denuncia pública por maltrato psicológico y violencia que involucró al vocalista Luis Antonio Vicente¹¹²; esta situación, que alcanzó los medios masivos y creó una corriente de rechazo en redes sociales, detuvo en seco el crecimiento del grupo. Desde entonces, La Nueva Invasión entró en un período de receso por varios meses pasando por varios cambios, pues desavenencias en el manejo de la situación determinaron la salida de Castro y otros miembros de la agrupación. La banda ha intentado reactivarse en los últimos meses con conciertos en línea, acción propia de la pandemia por Covid 19 que tiene en jaque al mundo desde marzo de 2020.

¹¹² <https://peru21.pe/lima/denuncian-luis-antonio-vocalista-nueva-invasion-violencia-fisica-psicologica-fotos-469060-noticia/>

Capítulo 3: La Cumbia Fusión como Agente de Nuevos Públicos para lo “Alternativo” y lo Tradicional

En el presente capítulo pretendo determinar los mecanismos a través de los cuales las bandas de cumbia fusión han desarrollado un sistema de conciertos autoproducidos, que mediante la integración de la labor que venían realizando por separado, ha logrado atraer a un segmento del público juvenil limeño. También, mostrar que este crecimiento del público de los grupos de cumbia fusión es un indicador del cambio en la percepción de ese público frente a la oferta de géneros, llevando su consumo más allá de lo rockero. Para ello, compararé las experiencias de Olaya Soundsystem y La Nueva Invasión en la creación de este sistema de autogestión, describiendo las acciones que llevaron al crecimiento de un público “alternativo” que se concentra en espacios del Centro de Lima¹¹³, y que viene de todas partes de la capital.

Luego, intentaré definir cómo esta escena de cumbia fusión fue agente en la creación y programación del Alternativo Music Festival, como caso paradigmático que surgió para convocar tanto a ese público de fusión como al rockero tradicional bajo una nueva marca. Y finalmente, cómo este proceso ha determinado la entrada de los grupos y orquestas de cumbia tradicional al mercado juvenil limeño de estos festivales, evidenciando un cambio en la percepción de los jóvenes de hoy frente a la cumbia peruana.

Experiencias de autogestión y la construcción de un nuevo público

En un texto de reciente publicación en la Revista Argentina de Musicología, el antropólogo Camilo Riveros escribe respecto al impacto de los rasgos de identidad

¹¹³ Principalmente en el Centro de Convenciones Festiva, en la avenida Alfonso Ugarte 1439, Lima.

impuestos por las bandas de la escena independiente limeña, definiéndola como “un complejo de circuitos de diversas músicas que no pertenecen a ninguna disquera transnacional y tienen presencia intermitente, esporádica y marginal en medios masivos de comunicación”. Así mismo, sostiene que “una de las características de esta escena es el practicar estrategias de autogestión basadas en la organización colectiva y el uso estratégico de capital social para el manejo de varios ciclos de producción paralelos entre sí” (Riveros, 2020, p.133). En esa línea, describiremos los casos de La Nueva Invasión y Olaya Soundsystem.

La autogestión se presentó como una necesidad para La Nueva Invasión desde el comienzo del proyecto, a pesar de que al principio la inexperiencia de sus integrantes en temas de gestión empresarial era evidente; el baterista José Vargas, por ejemplo, recuerda el primer contrato que tuvieron, en una fiesta en “El calabozo”, un local en jirón Chota del Centro de Lima. “La chica del evento me dijo “cuánto cobran”, y yo, “bueno, somos 8... ¿80 soles estará bien?”. “Ya”, me dice. Y ese fue nuestro primer contrato. No sabíamos nada”¹¹⁴. No obstante, pasó poco tiempo antes de que decidieran enfocarse en generar eventos producidos y financiados por ellos mismos. El primer concierto autoproducido por la Nueva Invasión tuvo lugar en mayo de 2011, en el antes mencionado local de la avenida Alfonso Ugarte del Centro de Lima, conocido como “La Casa Pocofloro”, espacio frecuentado entonces por artistas de hip hop, con capacidad para alrededor de cien personas; cobraron 5 soles por entrada. “Era un locurón, la gente se pasó la voz y muchos se quedaron afuera. Sacamos 2000 soles, que

¹¹⁴ José Vargas Canaza, entrevista via Zoom, julio 2020.

para nosotros era increíble, y nos dimos cuenta de que ese era el camino”, recuerda Vargas¹¹⁵.

Sin embargo, rápidamente la experiencia del quenista y tecladista Fernando Castro con los eventos de su marca de diseño Amapolay ¹¹⁶ entró a tallar en la estrategia de La Nueva Invasión, y frente a las escasas ganancias generadas por los contratos con terceros, comprobaron que los eventos propios resultaban mucho más rentables: “lo que ha sido el motor de la autogestión han sido los eventos propios. Ahí sí veíamos la diferencia: por evento podíamos sacar 20 mil soles, hemos tenido buenas rachas”¹¹⁷.

Por su lado, Olaya Soundsystem también se abrió paso gracias a la autogestión, motivados por el contexto y la afinidad que en lo musical sentían con la movida “alternativa” de ese momento. Según Lorenzo Zolezzi, “el disco *Cumbia* de Bareto venía sonando hace un tiempo, *La Mente*¹¹⁸ había salido con mucha fuerza. Nosotros, que éramos la generación menor, dijimos “hay que activarnos con todo”. Y encontrar aliados que también estaban experimentando con sonidos afro latinos nos motivó y nos dio la fuerza para unirnos y hacer eventos en colaboración”¹¹⁹.

Así, para el año 2011, Olaya Soundsystem convocó a Barrio Calavera (ska fusionado con cumbia) y a Vieja Skina (ska tradicional), y los llevó al bar Sargento Pimienta, tradicional escenario de conciertos de rock en Barranco, que les fue cedido por la administración un día que no tenían nada programado, el 28 de julio¹²⁰. Esa primera “fiesta olayera” resultó un ejercicio rentable para el grupo. Meses después,

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Amapolay luego organizó la Feria Perú Independiente, otro espacio que ayudó a desarrollar la escena alternativa; comenzó de manera austera en “El local” de Miraflores, pero en su última edición de 2019 ocupó un enorme predio frente al mar en el distrito de San Miguel.

¹¹⁷ Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020

¹¹⁸ Grupo que surgió en la escena hacia 2007, autodefiniéndose como “electropical”.

¹¹⁹ Lorenzo Zolezzi, entrevista via Zoom, junio 2019.

¹²⁰ Día de la Independencia, feriado nacional en Perú.

recibieron la invitación de Amapolay (la productora de Fernando Castro, de La Nueva Invasión) para un evento en Peña Poggi hacia fin de año¹²¹ y los lazos comenzaron a hacerse más sólidos.

Estaba claro que, como consecuencia de estas acciones conjuntas, los públicos de los grupos involucrados comenzaron a mezclarse e integrarse, y con ello también los espacios para tocar se diversificaron. Dice Matteo Bonora, respecto a la salida de Olaya Soundsystem de Barranco hacia otros escenarios, que fue “al descubrir el tema de los (eventos) autoproducidos cuando damos ese paso hacia el Centro (de Lima). Ahí descubrimos que podemos alquilar un local por 300 soles y hacer una fiesta nosotros mismos, y quedarnos con toda la ganancia por la venta de cerveza. (...) Nosotros realmente no teníamos “una gente”: nuestra gente se ha formado cuando hemos empezado a tocar en el Centro, e inclusive cuando hemos comenzado a ir a provincias”¹²².

Es importante la colaboración que mantuvieron las bandas con las productoras que organizaban fiestas en Lima en esos años. Marcas de fiestas como “Chacalentín” (el 14 de febrero, día de San Valentín) o “Chacalowin” (el 31 de octubre, mezcla de Halloween y día de la Canción Criolla) de la productora El Gran Chacal, por ejemplo, tomaban espacios del Centro Histórico para organizar fiestas en las cuales contrataban a las bandas de fusión. Fue ahí donde se comenzó a formar una base de público joven que se mostraba abierto a consumir nuevas propuestas artísticas:

En el centro de Lima recuerdo la emoción de sentir que era un público distinto:
gente que le gusta salir, ver proyectos *under* y participar en esos tonos. Tú ibas

¹²¹ A este evento se hace referencia en 2.2.1

¹²² Matteo Bonora, entrevista via Zoom, julio 2020.

ahí y te exponías a un público que iba a buscar bandas, y que era proclive a interesarse por cosas nuevas. Y todos esos eventos nos dieron la oportunidad de tocar frente a un público del que se formó los que ya eran “nuestra gente”, nuestros fans. (Lorenzo Zolezzi, entrevista via Zoom, julio 2020)

Quizá el espacio más representativo de esta nueva escena en el Centro de Lima, que integraba a los distintos públicos de la capital, es una antigua cochera ubicada en la avenida Alfonso Ugarte, a pocos metros de la plaza Bolognesi y frente a la Casa Pocofloro, que fue rebautizada como Centro de Convenciones Festiva, y que se convirtió en el escenario más frecuente de estos eventos. Según el empresario Johann Cervantes de Inmortal Producciones, “esta nueva plataforma, Olaya Soundsystem, La Nueva Invasión, Barrio Calavera ... todos ellos tenían una diferencia con las bandas tradicionales: hacían sus propios shows. Si no los contrataban, ellos se unían y tenían shows todos los fines de semana, e hicieron crecer su público. No había un lugar donde producir conciertos y apareció esta cochera, Festiva”¹²³.

Donde también encontramos puntos en común entre La Nueva Invasión y Olaya Soundsystem es en su manera de organizarse internamente: la voluntad de llevar el bien del proyecto por delante de las necesidades individuales queda expresada en el modelo de cooperativa bajo el cual operan ambas agrupaciones. En el caso de La Nueva Invasión, “hacemos un evento, presentamos el balance, y tenemos un fondo, más allá de pagar los sueldos, y de ahí decidimos qué hacer: un disco, un video, comprar instrumentos, etc”¹²⁴. Para Fernando Castro, el principal motivo de orgullo es salir adelante an base a la autogestión, “un modelo de negocio en el cual no dependemos de nadie más que

¹²³ Johan Cervantes, entrevista via Zoom, agosto 2020.

¹²⁴ José Vargas, entrevista via Zoom, junio 2020.

nosotros mismos para generar el dinero y conseguir esas herramientas”¹²⁵. Y en Olaya Soundsystem, por su lado, la repartición equitativa de la ganancia es la base: “nos repartimos los bolos por igual ... Si tenemos un evento, todos tenemos que chambear en algo porque así es la autogestión. Hemos encontrado en este trabajo colaborativo buenos resultados, haciendo un grupo humano muy sólido”¹²⁶.

Este crecimiento de la escena entre los años 2015 y 2017 y la consecuente ambición por llegar a más público motivó que, para sus nuevos discos, ambos grupos buscaran trabajar con productores musicales que pudiera dar una orientación “más comercial” a su sonido, La Nueva Invasión con Juan Carlos Fernández y Olaya Soundsystem con Jesús “El viejo” Rodríguez. Esta es una visión común que está refrendada por la relación estrecha de colaboración y apoyo, reflejado en este testimonio:

Cuando la escena crece comenzamos a tener un ingreso mucho más constante, y sentimos la demanda de que musicalmente podemos proyectarnos más, tentar un productor musical más ahorado, que esté en contacto con otras músicas que nos permitan crecer. Esa es una reflexión común que hemos tenido con La Nueva Invasión, que siempre ha sido para nosotros nuestro espejo: somos bandas hermanas que hemos ido creciendo casi de la mano.

(Lorenzo Zolezzi, entrevista via Zoom, julio 2020)

En esta sección hemos podido observar cómo, a partir de un crecimiento basado en mecanismos de autogestión, las posibilidades de inversión de las bandas se las han motivado a cambiar sus métodos de trabajo, evidenciando un cambio de actitud frente

¹²⁵ Fernando Castro, entrevista via Zoom, setiembre 2020.

¹²⁶ Matteo Bonora, entrevista via Zoom, julio 2020.

a “lo comercial” en la contratación de productores vinculados a músicas tropicales y urbanas de arraigo popular, con el objetivo de ampliar su audiencia más allá de “lo alternativo”. Veamos ahora cómo, sin embargo, es precisamente ese apelativo el que ha definido el impacto de la escena de cumbia fusión en el circuito de festivales juveniles independientes rockeros.

El público, los festivales: La cumbia fusión y el mercado juvenil de conciertos

Pero los cambios no solo estaban en el desempeño de las bandas: el público también estaba cambiando y esto fue notado por promotores y organizadores de conciertos de rock, que era lo que consumía tradicionalmente el público juvenil en Lima. Según Johann Cervantes, productor de Inmortal Producciones, este proceso fue paulatino, y ellos fueron observándolo hasta decidir intervenir de manera comercial, aplicando como estrategia la diversidad de la oferta: muchas bandas a precio bajo. “Recordemos que 2004 o 2005, los *under* y los comerciales no se llevaban bien como ahora; había un festival que era el Rock and Pop, y el otro era Rock al parque; los *under* le daban duro a los comerciales”¹²⁷. Fue recién hacia la segunda década del nuevo siglo los cambios en la audiencia se hicieron evidentes.

Para el primer festival Vivo por el rock en 2013, la productora alquiló un rincón en el estacionamiento del centro comercial Plaza Norte en el distrito de Independencia, pensando convocar 8 mil personas; sin embargo, a días del evento, había vendido casi 17 mil tickets¹²⁸, por lo que consiguió un espacio más grande del mismo lugar, presentando doce bandas en dos escenarios: uno con rock comercial (Libido, Mar de Copas, Amén), y otro con las bandas *underground* (como Leuzemia, Contracorriente,

¹²⁷ Johann Cervantes, entrevista via Zoom, agosto 2020.

¹²⁸ Ibid.

Serial Asesino). Esta unión de las dos escenas rockeras fue el primer paso para la apertura de los años que siguieron.

Este cambio se vería reflejado recién en la programación de Vivo por el rock X, en mayo de 2018, cuando Bareto fue el primer grupo de cumbia fusión programado en un escenario principal del festival (ver Anexo 3), donde los protagonistas eran artistas internacionales como el grupo de rock norteamericano The Offspring, los argentinos punk pop Attaque 77 y los puertorriqueños reggae Cultura Profética, además de los grupos de rock peruano más representativos de ambos flancos, el *under* y el comercial; mientras, en el escenario alterno, La Nueva Invasión y Olaya Soundsystem también debutaban en el festival, llevando a la cumbia fusión a alternar con propuestas nacionales más cercanas al rock *indie* (Tourista, Los Outsiders) y al folk moderno (We the lion, Kanaku y el Tigre).

La fecha de este evento coincide, además, con el lanzamiento de una nueva marca en el mercado de eventos, promovida por la misma Inmortal Producciones: el Alternativo Music Festival (ver Anexo 3), que consolidaba la propuesta de combinar grupos de rock con propuestas ligadas a la fusión, pero que, como veremos más adelante, ampliará su convocatoria hacia las orquestas tradicionales de música tropical. Johann Cervantes explica que esta diversidad de géneros en un mismo evento es posible gracias a un cambio en la audiencia: “Los chicos ahora ya no tienen el paradigma, “yo soy metalero *true*”, “soy rockero *true*”, “salseros *true*”; todos esos esquemas de gente de nuestra edad, la nueva camada no los tiene. Pueden escuchar un reggaetón, meterse su pogo, luego bailar cumbia y terminar escuchando salsa, sin ningún problema”¹²⁹.

¹²⁹ Johann Cervantes, entrevista via Zoom, agosto 2020.

El caso de los festivales de Inmortal Producciones es relevante pues la empresa se ha convertido la principal contratante de la música independiente en el Perú. Para Riveros, la empresa “encuentra su sostenibilidad en una oferta que vincula características de los festivales de los dosmiles con el amplio espectro de la música tropical peruana; el punto medio es la fusión ... En este momento las bandas de prestigio del rock peruano que estelarizan los festivales no tocan rock, tocan “fusión” de reggae, ska, dub, *dancehall* y punk con chicha y cumbia amazónica, norteña o psicodélica, sumando eventuales guiños a la música afroperuana”¹³⁰.

El caso del Alternativo Music Festival es ejemplificador, pues su concepto es, como explica Cervantes, “unir la parte de la cumbia y la parte del rock. En ese momento el abanderado de la cumbia era Bareto para el festival (...) y de ahí venían La Nueva Invasión, Olaya Soundsystem, Barrio Calavera; y en el rock sí seguían Mar de Copas, Libido, etc. Ahí ya teníamos un *line up*”. Al año siguiente, el Festival “Vivo por el rock XI” tenía a la cumbia de Wendy Sulca, Los Shapis, Dayvis Orozco y Armonía 10 compartiendo tarima con el rock *indie* de The Strokes y el *heavy metal* de Slipknot, además de los representantes nacionales del rock y la fusión, en un cartel que llamó la atención de los medios masivos de comunicación, que reportaron en primera plana¹³¹.

La entrada de la cumbia tradicional a la oferta de festivales juveniles

El paso siguiente es reconocer cómo la apertura de los públicos no solo ha dado cabida a los grupos “alternativos” o fusión, sino también a los grupos tradicionales. A

¹³⁰ Riveros, 2020, p.133

¹³¹ Cuenta Cervantes: “Cuando lanzamos el *line up* nos dijeron que no íbamos a tener portada de Luces en el diario El Comercio ... pero cuando se enteraron que estaba Armonía 10, Dayvis y toda la onda de la cumbia, nos sacaron otra portada inmensa: Julian Casablancas (vocalista de The Strokes), Dayvis, Slipknot y Armonía 10, grandazo. Dijimos wow... porque nosotros no queríamos vender el lado de la cumbia, no teníamos esa intención”.

partir del Vivo por el Rock XI, Inmortal hizo la prueba al incluir a Armonía 10, aún cuando los líderes de la tradicional orquesta piurana no entendían por qué solo se les pedía tocar media hora en el contexto del festival, cuando sus contratos habituales les exigen tocar en promedio cinco horas ininterrumpidas¹³². Luego de cierta resistencia, finalmente aceptaron, y su presencia en el festival tuvo una respuesta positiva en el público, abriendo la puerta para más agrupaciones similares como Agua Marina y el Grupo 5, que han participado en ediciones posteriores. Según Cervantes, “la primera vez que los pusimos (a Armonía 10), vimos a un público rockero cantando cumbia; el de cumbia no canta como un rockero. Este era público con comportamiento rockero escuchando los hits de cumbia, a matar, y lo que veías era gente cargada, sin polo, cantando. Y ya está: nos dimos cuenta de que por ahí era el camino, y comenzamos a programar también salsa”¹³³.

Esta nueva programación era, como se ha mencionado, impensable años antes, hecho que lleva a Riveros a establecer lo que llama una “reconfiguración de los imaginarios del rock peruano”, pues en los festivales:

Se tocan elementos musicales que antes eran mal vistos en el rock y las bandas de fusión tienen ahora un prestigio sin precedentes. Así, donde previamente había censura, violencia y disputa ... se aprecia ahora consenso gracias a la música tropical, que llegó a liberar esa tensión y a hacer de la identidad una fiesta. La presencia de agrupaciones de fusión con elementos de chicha en festivales de la música independiente, la participación de bandas históricas de cumbia y la incorporación de repertorio y elementos musicales nos permiten

¹³² Según cuenta Johann Cervantes en entrevista via Zoom, agosto 2020.

¹³³ En las últimas ediciones de Vivo x el Rock estuvieron los artistas salseros Daniela Darcourt y Josimar y su yambú.

concluir que los circuitos de música alternativa consumen elementos musicales identificados como parte de la cultura popular peruana en la ciudad de Lima”.

(Riveros, 2020)

Entre los factores que han determinado este cambio en el público, Cervantes percibe un cambio generacional que les ha permitido a las marcas de festivales mantenerse vigentes a lo largo de varias ediciones (once Vivo por el rock y seis Alternativo Music Festival). “Creo que hace un año o dos recién (el público) ha cambiado completamente: ya hay una masa mayor que ha pasado a una actualidad más desarrollada en el tema de las redes digitales”¹³⁴.

Pero el cambio no se restringe a cambios en las preferencias en las tendencias musicales, si no también se ha dado un cambio de mentalidad que tiene que ver con la superación de ciertos esquemas que los condicionaban. Según Zolezzi de Olaya Soundsystem, “nuestra generación nacida en los ochenta ya no está conectada con ese racismo, hay una ruptura, la gente deja de ver esos encuentros culturales con desprecio y escepticismo. Me parece que nuestra generación está menos contaminada con esta visión de la vida tan segregacionista, y empiezan a encontrar en nuestra identidad elementos como la cumbia”¹³⁵.

Lo que puede colegirse es que la acción de la escena de cumbia fusión ha sido instrumental en estos cambios. Siguiendo lo propuesto por Alfred Gell (1998), podemos afirmar que gracias tanto a la propuesta musical de estos grupos, como a sus mecanismos de autogestión, la escena de cumbia fusión ha sido agente para un cambio de percepción respecto a la cumbia, tanto en el público joven consumidor como de los

¹³⁴ Johann Cervantes, entrevista via Zoom, agosto 2020.

¹³⁵ Lorenzo Zolezzi, entrevista via Zoom, julio 2020.

empresarios organizadores de los festivales masivos dirigidos a ese público. Lo que para algunos puede verse como una consecuencia natural del desarrollo del mercado de música en vivo, en realidad ha pasado por el accionar de un grupo de músicos que se atrevió a cambiar los códigos con los que habían sido criados, algo que marca un camino de esperanza en un sector de la música peruana como generador de cambio social.



Conclusiones

1. A través de mecanismos de autogestión, principalmente conciertos y festivales autoproducidos, las bandas de cumbia fusión han desarrollado un sistema que les permite generar recursos para subsistir económicamente e invertir en el desarrollo de sus carreras, grabando discos de manera independiente y potenciando sus shows en vivo a nivel de producción, tanto en escenarios como en infraestructura, teniendo como objetivo ser cada vez más competitivos en la oferta de conciertos limeña.
2. La constancia y convocatoria de los eventos autoproducidos de las bandas de cumbia fusión llevó a los organizadores de los festivales de rockeros o “alternativos” más importantes a considerar incluir en sus carteles a orquestas de cumbia y salsa, algo que hubiese resultado impensable apenas una década atrás. Este proceso se fue dando paulatinamente desde 2018 con el ingreso de Bareto, Olaya Soundsystem y La Nueva Invasión al festival Vivo por el Rock X, y luego en ediciones posteriores del mismo festival y del Alternativo Music Festival (Ver Anexo 4).
3. La asociación de las bandas de cumbia fusión para la producción de estos eventos ha logrado, también, unir a las escenas que crecían por separado tanto a nivel geográfico (por ejemplo, Olaya Soundsystem en Barranco y La Nueva Invasión principalmente en el Centro de Lima), como de estilos distintos (como Tourista y Los Outsiders (indie rock), Laguna Pai (reggae), Barrio Calavera (cumbia/ska), entre otras). Esta unión se demuestra su asociación en la organización de los eventos autoproducidos, en los carteles

de los mismos, y también en la programación de los festivales antes “rockeros”, hoy “alternativos” (Ver Anexo 3).

4. Para las ediciones de 2019 de los festivales Vivo por el Rock y Alternativo Music Festival ya figuraban artistas de cumbia tradicional como Armonía 10 y Dayvis Orozco compartiendo cartel con bandas internacionales y locales de rock y de fusión. Esto parece indicar que los públicos de distintos géneros musicales ya no son excluyentes, como se percibía años atrás (Ver Anexo 4).
5. El éxito de estas propuestas a nivel de convocatoria ha incentivado a los grupos de Cumbia Fusión a producir su nueva música con la mira de llegar a una cantidad mayor de público cada vez. El trabajo de Olaya Soundsystem con Jesús “El Viejo” Rodríguez y de La Nueva Invasión con Juan Carlos Fernández, ambos productores musicales que han trabajado con artistas de corte tropical a nivel popular, indica un cambio de mentalidad en los músicos respecto a sus escenas.
6. También podemos concluir que, luego de este proceso, que en el mercado de conciertos juveniles antes rockeros, lo “alternativo” queda definido por las bandas de cumbia fusión, que además se han relocalizado al abandonar sus escenarios de origen.
7. Esta suerte de “democratización” se da tanto desde los músicos, que hoy forman proyectos de fusión en todo Lima (y también el interior del país, aunque esto no ha sido materia de esta tesis), y desde el público, que llega de todas partes de la capital a los puntos de encuentro planteados por la escena, principalmente en el Centro de Lima.

Referencias

- Bailón, Jaime (2004). La chicha no muere ni se destruye, solo se transforma. En *Iconos, revista de Ciencias Sociales 18*, Flacso
- Bennet, Andy y Richard Peterson (Ed.) (2004) *Music Scenes. Local, translocal and virtual*, Vanderbilt University Press
- Bennet, Andy (2001) *Cultures of Popular Music* Berkshire, Open University Press
- Blanco, Darío (2018) *La cumbia como matriz sonora de América Latina, Identidad y cultura continental*, Universidad de Antioquia
- Cornejo, Pedro (2002) *Alta Tensión: los cortocircuitos del rock peruano*, Emedece editores
- Ellis, Carolyn; Adams, Tony E. & Bochner, Arthur P. (2010). Autoethnography: An Overview. En *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the value of popular music*, Oxford University Press
- Gell, Alfred (1998) *Art and Agency. An anthropological theory* New York: Oxford Press
- Hurtado, Wilfredo (2001) *Globalización e Hibridación Cultural: la música chicha en el Perú y los países andinos* Lima, IEP
- (1995) *Chicha peruana : música de los nuevos migrantes* Lima: ECO
- Instituto de Opinión Pública (2017) *Radiografía Social de los Gustos Musicales en el Perú*, Instituto de Opinión Pública, Pontificia Universidad Católica del Perú
- LAURA, Miguel (2010) *La rica cumbia: las voces que hicieron historia* Lima: Laura Producciones
- (2012) *Cumbia Perú: Los creadores* Lima: Laura Producciones
- Llorens, José Antonio (1983) *Música popular en Lima: criollos y andinos*, IEP

Lopez, José Ignacio (2015) El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú. En R. Romero (Ed.) *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo*, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mendoza, Zoila (2015) Del folklore a lo exótico: Yma Sumac y la representación de la identidad inca. En R. Romero (Ed.) *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo*, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú

Miramont, Lucie (2018) Hijos de Los Shapis y de The Clash. Propuesta cultural creativa en Lima. En *Debates en Sociología* N° 46, pp. 81-104

(2020) *Recompositions sociales depuis une scène indépendante à Lima - Cumbia fusion et gráfica popular dans un contexte néolibéral*. (Tesis Anthropologie sociale et ethnologie), Université Toulouse 2 Jean Jaurès

Montero-Diaz, Fiorella (2014) *Fusion as inclusion: a Lima upper class delusion?*, Tesis de doctorado, Music Department Royal Holloway, University of London

(2016) Singing the war: reconfiguring white upper-class identity through fusion music in post-war Lima. En *Ethnomusicology Forum* 25

(2018) La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima. En *ANTHROPOLOGICA/AÑO XXXVI*, N.º 40

QUEZADA, José (1985). La música en el virreinato. En R. Romero (Ed.) *La música en el Perú*. Fondo Editorial Filarmonía

Quispe, Arturo (1988) "La música chicha: ¿expresión de una cultura e identidad popular en formación?" (Tesis) Pontificia Universidad Católica del Perú

(2009) Música chicha: lo nuevo de fines de la primera década del siglo XXI, *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, Año 5, N. 5, Vol. 4

<http://www.interculturalidad.org/numero05/docs/0402->

Musica_chicha_Lo_nuevo_en_el_siglo_21- Quispe_Lazaro,Arturo.pdf

(2019) Música tropical peruana: la chicha. Construcción de nuevas identidades.

En J. D. Parra (Ed.) *El libro de la Cumbia, Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimúsica SA

Riveros, Camilo (2020) Rasgos de identidad peruana en el sistema limeño de festivales de música Independiente. En *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21 N. 2

Ritter, Jonathan (2011). Chocolate, coconut, and Honey: Race, Music and the Politics of hybridity in the Ecuadorian Black Pacific. En *Popular Music and Society*. Vol 34, (5)

Romero, Raúl R. (1985). La música tradicional y popular. En R. Romero (Ed.) *La música en el Perú*, Fondo Editorial Filarmonía

(2007) *Andinos y Tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*, , Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú

(2011) *La cumbia peruana*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú

Small, Christopher (1998) *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*.

Wesleyan University Press

Stanley, Bob (2015) *Yeah, yeah, yeah: La historia del pop moderno*, Turner publicaciones

Straw, Will (1991) *Systems of articulation, logics of change: Communities and Scenes in Popular Music*, Cultural Studies

Tucker, Joshua (2013) From the world of the poor to the beaches of Eisha: Chicha, cumbia and the search for a popular subject in Perú. En H. Fernández y P. Vila (Ed.)

Cumbia! Scenes of a migrant latin american genre, Duke University Press

Turino, Thomas (1990). Somos el Perú [We are Peru]: cumbia andina and the children of andean migrants in Lima. En *Studies in Latin American Popular Culture -- Vol. 9*

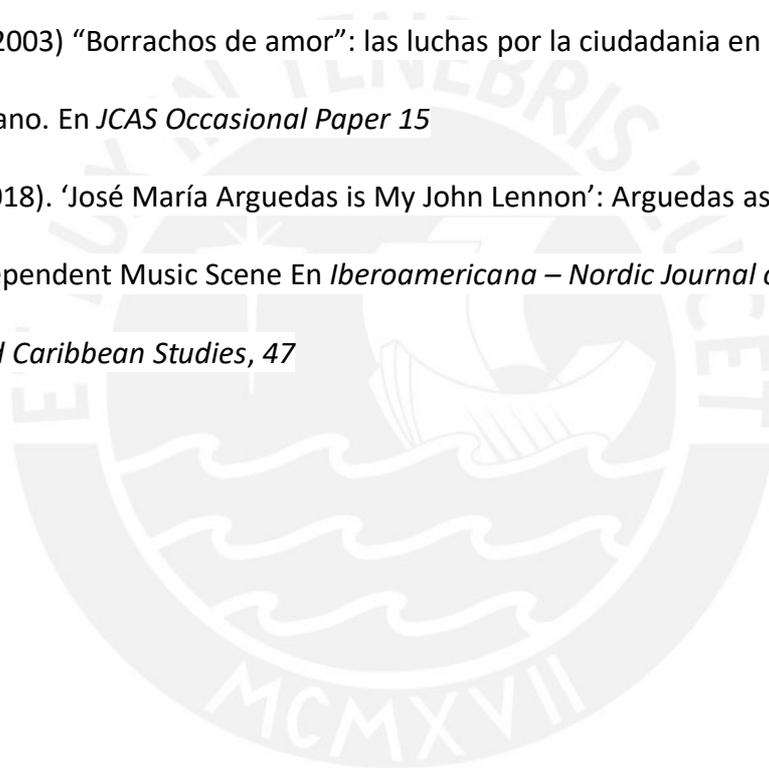
Thierrold, Jorge (2001). La chicha, como un nuevo y desconcertante nosotros. En

Debates en Sociología, 25-26

Vich, Victor (2003) “Borrachos de amor”: las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano. En *JCAS Occasional Paper 15*

Vik, Alissa (2018). ‘José María Arguedas is My John Lennon’: Arguedas as Cultural Hero in Lima’s Independent Music Scene En *Iberoamericana – Nordic Journal of Latin*

American and Caribbean Studies, 47



Bibliografía Complementaria

- Alfaro, Santiago (2015). La música andina como mercado de consumo. En Raúl R. Romero (Ed.), *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú
- Ardito, Lorena, Karmy, E., Mardones, A. y Vargas, A. (2016) *Hagan un trencito: Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949 – 1989)*. Colección Ensayo
- Cárdenas, Hubert (2014) *Música chicha. La música tropical andina en la ciudad de Cuzco*. Ediciones Interculturalidad
- Conan, Olivier (2014). The Roots of Chicha, A personal account of Peru's cumbia revival. En *Sounds and colours Peru, Sounds and colours*
- Degregori, Carlos Iván (1984). Huayno, chicha: el nuevo rostro de la música peruana. En: *Cultura popular: revista latinoamericana de educación popular, n.13 – 14*
- González, Juan Pablo (1986). Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana. En *Revista Musical Chilena 40*.
- Ottazzi, Alessandra (2013) *"Ni chicha ni limonada" La cumbia peruana* (Tesis) Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú
- Patiño, Paola (2012) *Patria y Goce: una aproximación a la producción y consumo de lo popular por la clase alta limeña* (Tesis) Escuela de Posgrado Pontificia Universidad Católica del Perú
- Ruiz, Alex (2018) *"¡No hay miedo ni prejuicio que dobleguen mi corazón!": El proyecto musical de La Nueva Invasión en el contexto limeño actual* (Tesis), Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú

Anexo 1: Letras La Nueva Invasión

“Camina bonito” (*Súbele a la radio*)

Despues de un tiempo, miro al cielo para pedirte

Que no me dejes sentir verguenza, jamas

Ni por estas manos, ni por esta piel

Me la dio mi madre, me la dio mi padre al nacer

Y antes que a mi se la dieron los suyos a ellos

Y antes que a mi se la dieron los suyos a ellos

Y antes que a mi se la dieron los suyos a ellos

Camina con orgullo

Tu tiempo llegará

Camina con orgullo

Tu tiempo llegará, llegará

Recuerda que eres especial

Por lo que haces

Y por las cartas

Que te tocaron al nacer

Camina con orgullo

Nuestro tiempo llegara, llegara

No hay miedo ni prejuicio

Que doblegue mi corazon

Naciendo la esperanza

En el nuevo Peru

“El Presentimiento” (*Súbele a la radio*)

La selva no se vende, la selva se defiende.

Me ofreces el lujo que no, que no tuvieron mis padres

Cuidadito, aguanta, ¿quién te lo pidió?

Veo gente feliz, gente que te acompaña

Qué raro, no conozco a ninguno, ninguno se parece a mí.

Tengo ya el presentimiento (que en este juego)

Yo no estoy de jugador (estoy de ficha, estoy de peón),

Tengo ya el presentimiento

Que todo está arreglado, que la ley está de tu lado

¡y que diosito me voy de aquí más pobre!

De lo que vine a aquí.

(Suavecito Aurelio)

Si la democracia funciona ¿por qué no somos iguales?

Mi calle no tiene agua, la tuya tiene reja y guachimán.

Yo no he decidido el camino que se ha seguido

Y estoy seguro amigo que a ti no te han preguntao.

Tengo ya el presentimiento (que en este juego)

Yo no estoy de jugador (estoy de ficha, estoy de peón),

Tengo ya el presentimiento

Que todo está arreglado, que la ley está de tu lado

¡y que diosito me voy de aquí más pobre!

De lo que viene a aquí.

¡Sopla!

Tengo ya el presentimiento (que en este juego)

Yo no estoy de jugador (estoy de ficha, estoy de peón)

Tengo ya el presentimiento (que en este juego)

Yo no estoy de jugador (estoy de ficha, estoy de peón).

Tengo ya el presentimiento (abre los ojos)

Yo no estoy de jugador (¡oye, despierta!)

Tengo ya el presentimiento (que te lo dice)

La Nueva Invasión

“El cuento” (*Súbele a la radio*)

A ti, que te creiste el cuento,

A ti, que te creiste que todo era verdad (bis)

Los medios de comunicación son una gran decepción,

Nos venden más mentiras, todo es manipulado.

Te dicen democracia pero no puedes opinar,

El pobre cada vez más pobre

Y el rico cada vez más rico.

A ti, que te creiste el cuento,

A ti, que te creiste que todo era verdad (bis)

Y suena la explosión, se derriba babylon,

Es lo que se oye en toda la nación

Mandan represión para seguir con la opresión

Yo soy el que la vio, el que te la contó

Si tú tienes opinión ya no te hagas el huevón

Y después no digas que otro la cagó.

“Cumbia pa decir” (*Vitamina Inka*)

Cumbia pa cantar

Cumbia pa bailar

Cumbia pa gritar, pa saltar y pa pogear

Cumbia pa invadir

Cumbia pa sentir

Cumbia pa decir lo que nadie quiere oír

Las heridas no están cerradas

Y América Latina las divide en barricadas

Entre los que no y entre los que sí

No estés triste ni deprimido

Si el camino te parece prohibido

Ponte sayajín con la fuerza de tu apellido

Cumbia pa cantar

Cumbia pa bailar

Cumbia pa gritar, pa saltar y pa pogear

Cumbia pa invadir

Cumbia pa sentir

Cumbia pa decir lo que nadie quiere oír

Cumbia que dispara

Cumbia que la para

Cumbia mestiza que siempre da la cara

“Madrugador” (*Vitamina Inka*)

Estamo' en la calle con ganas de bailar

Paramos el micro subimos por atrás

Sentados en el fondo no tenemos pa' pagar

Oye cobrador no te vayas a achorar

Una dos, heladas por cabeza

Una dos, cajitas de cerveza

Sin pensar que nos quieren madrugar

Oye primo tenemos que pelear

¡Madrugador! Te haces el valiente

¡Madrugador! Párate de frente

¡Madrugador! Te haces el valiente

¡Madrugador! Párate de frente

Estamo' en la calle con poco que cuidar

Y está prohibido pensar en lo que no hay

Sabemos ser punteros, sabemos ser coleros

Y eso no lo puedes soportar

“Yo te quiero así” (*Amor y resistencia*)

Yo te quiero así, quiero que lo tengas claro
Toma de lo mío un poquito a cada rato
Yo te quiero así, quiero que lo tengas claro
Dame de lo tuyo un poquito a cada rato
Yo seré tu almuerzo, cena y desayuno
Seré el agüita que te moja en el ayuno
Mariposas en tu vientre que de a poco sumo
Seré tu fuego, la hierba y el humo
Seremos como dos niños cohibidos
Que descubren juntos lo prohibido
Amantes del colchón en el piso
Navegantes de los besos sin aviso
Seremos la fruta que cae de madura
La dosis más pura de nuestra locura
Vibra la habitación oscura
Soñamos que hay escape de esta locura
No pactemos con amor civilizado
Solo con amanecer al lado
Como a todo en la risa y el dolor
Porque el resto es lo que sobra del amor
Caminemos en la risa y el dolor (yo te quiero así)
Porque el resto es todo lo que sobra del Amor (yo te quiero así)
Yo te quiero así

Yo te digo no, tú me dices si

Toma lo que quieras (yo te quiero así)

Yo te digo no, tú me dices si

Pero no te asustes si viene con ají (yo te quiero así)

Yo te quiero así

Anexo 2: Letras Olaya Soundsystem

“Manos al fuego” (*Nuestra casa*)

Voy a poner mis manos al fuego por ti

Una mirada tan intensa no puede mentir

Voy a poner mis manos al fuego por ti

Una mirada tan intensa no puede mentir

No puede mentir

No puede mentir

Camino en la ciudad y encuentro tanta violencia

Miro a mi alrededor y me transmiten demencia

No quiero ser mas parte de la sumisión

Prefiero establecer ninguna comunión

Veo que el vacío llena los corazones

De muchas personas que no encontraron opciones

Y yo le canto a la sinceridad

Me esfuerzo en mantener mi naturalidad

La justicia de los hombres es corrupta

Es una condición que ahora ya no me asusta

El silencio, el viento me dijo la clave

Seguir la ley que rige al árbol y a las aves

Que es la clave

Seguir la ley que rige al árbol y a las aves

Es la clave

Algunos lo saben

Seguir la ley

Del árbol y las aves

Voy a poner mis manos al fuego por ti

Todo por esa mirada intensa que no puede mentir

No sabe mentir

Por eso voy a poner mis manos

En el fuego

En el fuego

Todo por esa mirada

Tan intensa

Tan intensa

“Esa Alegría” (Quién es quién)

Desde las alturas de la serranía

O de las llanuras de estas playas mías

Yo quiero cantarte esta alegría

Inunda mi alma cuando te siento mía

Como el río que va en busca de su mar

A su propio ritmo sabe que va a llegar

Como el viento que canta canciones con el desierto

Es cierto

Como la tierra que encierra en ella

La pureza y simpleza de esta idílica emoción

Desde las alturas de la serranía

O de las llanuras de estas playas mías

Yo quiero cantarte esta alegría

Inunda mi alma cuando te siento mía

“Despierten las montañas” (*Música del mar*)

Bailamos para que despierten las montañas

Y el viento se cargue de cantos que vienen del sur

“Cumbia de la esperanza” (*Música del mar*)

Tengo la esperanza que la gente se quiere unir

Porque más opresión ya no puede resistir,

Tengo la esperanza que sepamos que la unidad

Es la única salida.

Para resistir contra el atropello constante

Que permiten esos farsantes del llamado gobierno,

Para que estén avisados que la gente ya se ha despertado

Y estamos de pie para luchar por nuestros derechos.

Porque esa prometida transformación

Terminó siendo una nueva decepción,

Porque cuando pedimos por un líder de verdad

Solo recibimos un títere más

“Retumba la casa” (feat. Patrick Romantik), sencillo

Ya en verano regresa al barrio, ella vive en España (vive en España)

Cada vez que la veo en mi calle, no se que me pasa (que me pasa)

Cuando ella me ve y me dice, 'Oye tu como vas'

Quiero decirle que a mi me gusta

Y que no dejo de pensar, ah-ah

Lo tiene en la carita, lo tiene en la cadera

Yo me pongo loco cuando se menea

La conozco desde chiquitito

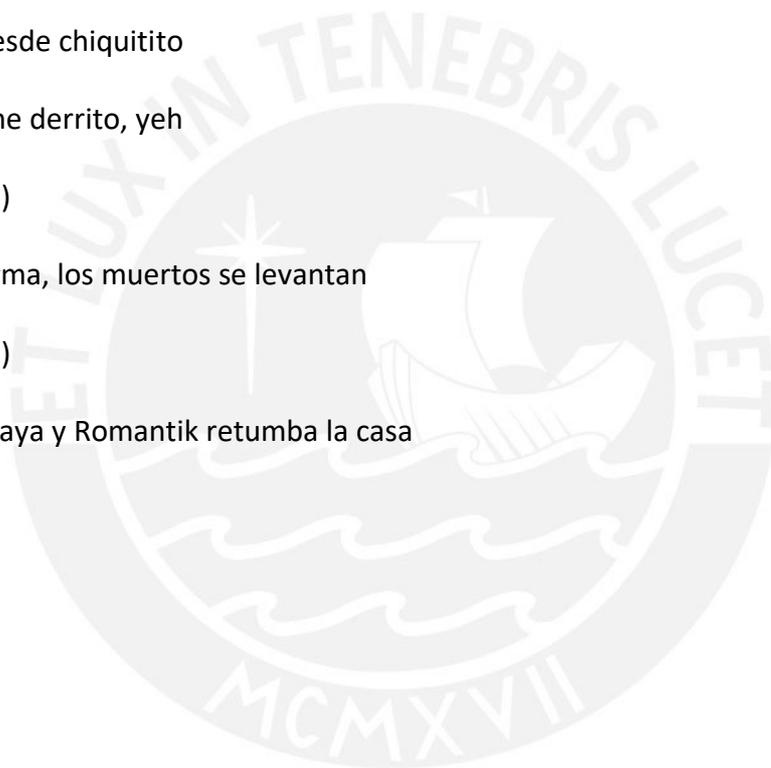
Por su boca me derrito, yeh

(Cuando llega)

La fiesta se arma, los muertos se levantan

(Cuando llega)

Suenan los Olaya y Romantik retumba la casa



Anexo 3

Ejemplos de eventos Autoproducidos por la escena cumbia fusión



Evento: "Panetonazo"

Lugar: La Kasa Roja, Barranco

Artistas: La Nueva Invasión, Olaya Sound System, Los Mirlos, IAN

Año: 2016



Evento: "San Kalentín" Lugar: Festiva, Centro de Lima

Artistas: Sabor y Control, La Nueva Invasión, Tourista, Los Mirlos, Sonora Patronal;

Año: 2018



Evento: "La última Fiesta Pagana"
Lugar: Sargento Pimienta, Barranco
Artistas: Tourista, Turbopótamos, Olaya Soundsystem
Año: 2018

Anexo 4: Afiches Festivales Inmortal

INMORTAL PRODUCCIONES

WWW.VIVOXELROCK.COM

FESTIVAL VIVO EL ROCK

AV. LA PERUANIDAD • CAMPO DE MARTE + CONCHA ACÚSTICA • **TIAM**

SAB 26 MAYO
Teleticket
AMERICA
ROCK
CAMPO \$1.99

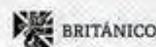
| | | | |
|--|---|--|---|
| DESDE EUU DEFTONES | DESDE PUERTO RICO RESIDENTE | DESDE COLOMBIA JUANES | DESDE MEXICO ZOE |
| DESDE NORUEGA ALAN WALKER | DESDE ESPAÑA MAGO DE OZ | DESDE EUU VILMA PALMA | DESDE EUU DRAKE BELL |
| DESDE ARGENTINA LOS CAFRES | DESDE ARGENTINA MIGUEL MATEOS | DESDE EUU PORTA | DESDE ARGENTINA DE LA TIERRA |
| DESDE ARGENTINA PEDRO SUAREZ VERTIZ | DESDE ARGENTINA MAR DE COPAS | DESDE ARGENTINA AMEN | DESDE ARGENTINA ZEN |
| DESDE ARGENTINA LEUSEMIA | DESDE ARGENTINA WE THE LION | DESDE ARGENTINA TK | DESDE ARGENTINA DIAZPUNK |
| DESDE ARGENTINA DOLORES DELIRIO | DESDE ARGENTINA DIFONIA | DESDE ARGENTINA CEMENTERIO CLUB | DESDE ARGENTINA DUCKSAND |
| DESDE ARGENTINA INYECTORES | DESDE ARGENTINA LUCHPA | DESDE ARGENTINA LA SARTA | DESDE ARGENTINA LOS MIRLOS |
| DESDE ARGENTINA TERREYENTO | DESDE ARGENTINA BARRIO CALAVERA | DESDE ARGENTINA DEADLY APPLES | DESDE ARGENTINA LOS OJIBEROS |
| DESDE ARGENTINA LA MOTTE | DESDE ARGENTINA ALEJANDRO MARALAUURA | DESDE ARGENTINA ADRIAN | |

SAB 19 MAYO
Teleticket
AMERICA
ROCK
CAMPO \$1.99

| | | | |
|--|--|--|--|
| DESDE EUU THE OFFSPRING | DESDE ESPAÑA BUNBURY | DESDE PUERTO RICO CULTURA PROFETICA | DESDE ARGENTINA RATA BLANCA |
| DESDE CHILE KUDAI | DESDE ARGENTINA ATAQUE 77 | DESDE COLOMBIA DON TETTO | DESDE JAMAICA CHARLY BLACK |
| DESDE CHILE LIBIDO | DESDE CHILE RIO | DESDE CHILE RAUL ROMERO | DESDE CHILE BARETO |
| DESDE CHILE LUCYBELL | DESDE CHILE CHABELOS | DESDE CHILE 6 VOLTIOS | DESDE CHILE DANIEL F |
| DESDE CHILE MIKI GONZALEZ | DESDE CHILE TOURISTA | DESDE CHILE TREMOLLO | DESDE CHILE FRAGIL |
| DESDE CHILE CHICO TRUJILLO | DESDE CHILE TRONIC | DESDE CHILE LA MENTE | DESDE CHILE LAGUNA PAJ |
| DESDE CHILE CAMPO DE ALMAS | DESDE CHILE KANAKU Y EL TIERE | DESDE CHILE CUCHILLAZO | DESDE CHILE ASMERER |
| DESDE CHILE LA NUEVA INVASION | DESDE CHILE OLAV SOUND SYSTEM | DESDE CHILE TURBOTOPAMOS | DESDE CHILE LA LA |
| DESDE CHILE MINKALA | DESDE CHILE ARMORED DAMN | DESDE CHILE GALA WRE | |



WWW.VIVOXELROCK.COM



INMORTAL PRODUCCIONES

INMORTAL
PRODUCCIONES

ALTERNATIVO

MUSIC FESTIVAL
2 ESCENARIOS ESTELARES

> **LAWN TENNIS** ▲ **SABADO 16 DICIEMBRE** ▲ **DESDE 1PM** <



MAR DE COPAS



LIBIDO



AMEN



RIO



RAUL ROMERO



ZEN



6 VOLTIOS



TK



BARETO



TOURISTA



WE THE LION



LOS MOJARRAS



LAGUNA PAI



LA MENTE



KANAKU Y EL TIGRE



UCHPA



DANIEL F



TREMOLLO



CAMPO DE ALMAS



DIFONIA



LOS MIRLOS



LA NUEVA INVASION



OLAYA SOUND SYSTEM



BARRIO CALAVERA

Teleticket
TLK



CAMPO s/.39

PRECIO PROMOCION PREVENTA
DEL 24 NOVIEMBRE AL 2 DICIEMBRE

REGISTRADO EN LA AGENCIA DE PROTECCION DE DATOS

INMORTAL
PRODUCCIONES

STUDIO92

ALTERNATIV**o**MUSIC FESTIVAL
2 ESCENARIOS ESTELARES

> **VILMA PALMA** Agua Marina &
 E VAMPIROS
 ✦ **MAR DE COPAS** Armonia 10 **LIBIDO** ⚡
AMEN Hermanos Yaipen **RAUL ROMERO**
Daniela Darcourt **PEDRO SUAREZ VERTIZ**
 LA BANDA
 > **Deyvis Grosco** RIO **Josimar** y su Yambu >
 ✦ **CHABELOS** Zaperoko **DANIEL F** ✦
 & **ZEN** Baretto **TOURISTA** Tony Rosado =
Mauricio Mesones WE THE LION Temple Sour
6 VOLTIOS Laguna Pai **LOS OUTSAIDERS**
BARRIO CALAVERA Olaya Sound System 1

SABADO 29 FEBRERO

JARDINES + EXPLANADA PARQUE DE LA EXPOSICION

Teleticket
TLX

CAMPO S. 59