

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



Una mirada a los mecanismos de sostén de una escena de
música experimental en Lima contemporánea desde la
perspectiva del músico (2000-2019).

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Musicología
que presenta:

Francisco Gabriel Haya De La Torre Guabloche

Asesor:

José Ignacio López Ramírez Gastón

Lima, 2022

Resumen

Este trabajo pretende señalar los mecanismos por los cuales una escena de música experimental limeña ha logrado sostenerse en la contemporaneidad a pesar de las dificultades que afronta para su desarrollo. Estas últimas incluyen la preponderancia de discursos nacionalistas del siglo XX, dificultades de monetización, un nivel de actividad ondulatorio y la ausencia histórica de instituciones que apoyen su desarrollo de forma continua. También existen factores que fragmentan la escena, como problemas de carácter social y otros de perspectiva sobre lo que es o *no* es música experimental.

Además, se plantea una metodología con enfoque cualitativo, de carácter interpretativo y no experimental, en donde se desarrolla una perspectiva teórica en base a documentación académica, periodística y entrevistas a diversos músicos miembros de la escena.

Finalmente, se concluye que los mecanismos de sostén son la dedicación obsesiva de los músicos y la multiplicidad de roles que cumplen en los procesos de activación de la escena, la predilección por espacios informales no sujetos a las normas, el desarrollo tecnológico que vivió Lima durante el período de estudio (2000-2019), el amateurismo musical, la valoración de espacios para compartir y de libre expresión y la aparición de instituciones claves que ofrecieron constancia en su apoyo a las artes experimentales.

ÍNDICE

Resumen.....	i
Índice.....	ii
Introducción.....	1
CAPÍTULO 1: ESTADO DE LA CUESTIÓN, MARCO CONCEPTUAL Y MARCO METODOLÓGICO.....	6
1.1 Estado de la cuestión.....	6
1.2 Marco conceptual.....	19
1.2.1 Sobre el concepto “música experimental” y su uso en la escena contemporánea limeña.....	19
1.2.2 Sobre el concepto “escena”.....	29
1.2.3 Sobre una escena de música experimental (electrónica) en la ciudad de Lima.....	36
1.2.4 Sobre el ruido como concepto y como recurso musical.....	46
1.3 Marco metodológico.....	53
1.3.1 Población de estudio.....	59
1.3.2 Variables de selección.....	61
CAPÍTULO 2: PROBLEMÁTICAS EN ESTA ESCENA DE MÚSICA EXPERIMENTAL LIMEÑA.....	63
2.1 Algunas aclaraciones sobre esta escena de música experimental de la Lima contemporánea.....	63
2.1.1 Problema de definición en el entorno limeño en el siglo XXI.....	63
2.1.2 El problema de la continuidad en las actividades de la escena experimental capitalina del siglo XXI.....	70
2.1.3 El problema con el término “escena” entre los músicos experimentales de la Lima contemporánea.....	75

2.1.4 Problemas de pertenencia entre los músicos de esta escena experimental contemporánea en la ciudad de Lima.....	77
CAPÍTULO 3: MECANISMOS DE SOSTÉN Y DESARROLLO DE LA ESCENA EXPERIMENTAL LIMEÑA.....	84
3.1 Una escena limeña catapultada por la tecnología.....	84
3.1.1 La masificación del internet y su impacto en esta escena experimental contemporánea.....	84
3.1.2 Preponderancia del amateurismo y el uso de instrumentos tecnológicos en la escena experimental limeña.....	91
3.2 Autosuficiencia obligada e interés obsesivo entre los músicos de la escena experimental contemporánea.....	102
3.3 Constancia de oportunidades generadas por nuevas instituciones formales en el siglo XXI.....	108
3.4 Una escena ruidosa: comodidad con la informalidad y la cultura bohemia.....	115
3.5 La generación de experiencias de libre expresión y la construcción de espacios para compartirla.....	124
Conclusiones.....	129
Bibliografía.....	135
Anexo 1.....	143

INTRODUCCIÓN.

El objetivo de este trabajo es comprender los mecanismos por los cuales una escena de música experimental ha logrado sostenerse en la Lima contemporánea a pesar de las dificultades que afronta para su desarrollo. Sus problemas surgen principalmente por el carácter informal de esta música, sus sonidos no hegemónicos, una falta de apoyo institucional, discursos conservadores y discursos nacionalistas románticos que han condicionado su desarrollo, así como un carácter ondulatorio en las iniciativas que la sostienen. La data recogida por otras investigaciones periodísticas y académicas sobre esta manifestación musical dan a entender que tiene un pasado un tanto olvidado, así como un desarrollo trunco. Sin embargo, en el siglo XXI han aparecido ciertos factores únicos que, acoplándose a características preexistentes de la escena, han aliviado sus problemas y potenciado su crecimiento. En este trabajo mostraremos la naturaleza de la red que se ha tejido en los primeros diecinueve años del siglo XXI, desde la mirada de los músicos que participan en ella, poniendo énfasis en sus actividades y en los espacios en donde las realizan (ver Anexo 1 para la lista de músicos entrevistado).

La música experimental está llena de más preguntas que respuestas. De hecho, un elemento constituyente de su práctica es el andar en un estado de búsqueda por la siguiente interrogante. El término es esquivo y problemático, pero necesario, dado que existe una comunidad de músicos que se identifican con el término, generando contenido que categorizan bajo este rótulo.

En la Lima contemporánea, la música experimental se manifiesta en una pequeña escena, con una dinámica viva en donde los músicos cumplen múltiples roles de sostén. Así, adoptan los roles de ejecutante, oyente, productor y promotor de eventos, así como creador de plataformas de difusión de contenido relacionado a la música experimental. El músico experimental será el hilo conductor de este trabajo y se espera que, indagando en su experiencia amplia, se obtenga una visión cabal que ayude a entender el funcionamiento de la escena y, a la vez, permita señalar las particularidades locales que hacen posible que un fenómeno foráneo y poco popular logre mantenerse vivo en la ciudad.

Reiterando que la intención de este trabajo es ver a la escena de la música experimental desde la perspectiva del músico, lo escrito aquí no pretende ser una exhaustiva lista de aquellos que participan en ella. Aunque hemos mencionado que se considera al grupo de entrevistados como un conjunto representativo, esto no quiere decir que los que no son mencionados aquí no sean importantes. Las omisiones serán principalmente porque el producto musical del artista se aleja demasiado de los parámetros aquí usados para enmarcar a la música experimental, porque su participación en la música experimental ocurre fuera del país o la ciudad, o porque diversas variables dificultaron la comunicación con algunos músicos de relevancia para este trabajo.

Los artistas mencionados en este trabajo no deben ser vistos como pioneros en la formación de una escena experimental, ni tampoco como los únicos con la capacidad de construir una. La naturaleza de la práctica de esta música y del

concepto de escena con la que se le enmarca en este trabajo, abre las posibilidades a que esta música se genere en múltiples contextos y en cualquier momento, haciendo que rastrearla en su totalidad sea una tarea casi imposible. Aquí se analizará uno de los circuitos independientes que consideramos como el más vistoso y el más constituido.

El concepto de escena, sobre el que profundizaremos más adelante en el marco teórico, será considerado aquí como el resultado de las interacciones de todas las personas que participan en torno a la producción y consumo de esta música, sin importar cuán pequeñas estas sean. La escena es vista aquí como un fenómeno social-musical flexible y en constante transformación, que resulta de la convergencia de acciones de un grupo de personas que participan del goce de una música.

Aunque los músicos serán el hilo conductor de este trabajo, reiteramos que el foco está en entender los mecanismos que sostienen a la escena en el siglo XXI, de acuerdo a la perspectiva de los músicos participantes. El estudio detallado de las obras de los músicos, un análisis estético, estructural, formal o de los recursos que los artistas aquí mencionados utilizan, tendrán que ser dejadas para otras investigaciones.

En el marco teórico presentaremos teorías que señalan características generales relevantes a la práctica de la música experimental para poder delimitar el término y tener un lente con el que mirar la realidad limeña. Pero los autores que citaremos hacen énfasis en que los conceptos que proponen no son rígidos y que

más bien tienen límites porosos. Dándole un vistazo a la realidad capitalina contemporánea, efectivamente se comprueba que sí es necesaria cierta flexibilidad en la terminología usada para describirla. Se ve que en la escena de música experimental hay una apertura a muchas propuestas sonoras que no necesariamente encajan cómodamente en los parámetros aquí presentados, pero que sin embargo siguen formando parte del fenómeno limeño. Existen conflictos en torno a la opinión de los músicos sobre qué significa realmente “música experimental”. Además, desde la escena no se traza de manera tangible una línea que determine quiénes pertenecen y quiénes no. Aunque algunos defienden que la necesidad de hacer una diferenciación clara y estricta es necesaria, hay otros que le restan importancia y más bien promueven una diversidad de público, propuestas estético-sonoras, definición de la práctica, etcétera.

Así mismo, mencionar los espacios que han abierto sus puertas para el desarrollo de esta escena, ya sea a través de la realización de conciertos, exposiciones, conversatorios o talleres, será necesario para entender algunos de los sistemas de apoyo de la escena. Sin embargo, este trabajo no será un recuento exhaustivo de cada lugar que ha tenido un evento de música experimental como parte de su programación. Dado que muchos de estos espacios tienen un tiempo de vida relativamente corto o una relación corta con la música experimental, más bien el foco estará en señalar a aquellos que han ofrecido constancia en su apoyo al desarrollo de la escena.

Finalmente, términos como músico, artista, artista sonoro, ejecutante, *performer*, escultor sonoro u otros términos similares con el que algunos de los músicos de la escena podrían identificarse no serán diferenciados de forma estricta en esta investigación. Para efectos prácticos, estas palabras serán usadas de forma indistinta para referirnos aquellos que lidian con la manipulación del sonido con un enfoque relacionado a la música experimental.



CAPÍTULO 1: ESTADO DE LA CUESTIÓN, MARCO CONCEPTUAL Y MARCO METODOLÓGICO.

1.1 Estado de la cuestión.

Primero, dado que la música experimental fue un fenómeno foráneo en sus inicios, hay que echarle un vistazo a la concepción de la música experimental desde un punto de vista histórico contextualizado en el norte global, entendido este como Norteamérica y Europa. Desde ahí, el estadounidense John Cage es posicionado por autores como Joanna Demers (2010), Joaquim Benitez (1976), Christopher Ballatine (1997), Michael Nyman (1999), Amy Beal (2006) y muchos otros, como la figura paterna de la música experimental. La obra de Cage y su forma de pensar sobre la escucha, el sonido, el silencio, lo musical, el ruido, el rol del oyente y el del artista fueron claves para establecer un momento tangible en la década del 50 que marcó la llegada de una música nueva y retadora, que se anteponía en ciertos aspectos a la tradición musical que Europa desplegaba al resto del mundo (Kahn, 2001, p. 160-165; Demers 2010, p. 6-7). Michael Nyman narra en su libro *Experimental music: Cage and beyond* (1999) como Cage no se siente satisfecho con las propuestas del serialismo de compositores como Schoenberg, Berg o Webern; ni tampoco con el neo-clasicismo de Stravinsky, lo que lo motivaba a buscar nuevas formas de pensar sobre la música y el sonido (1999, p. 31-32). Pero a pesar de que es común encontrar a diversos autores trazando una separación entre las ideas de Cage y aquellas profesadas por los artistas europeos de su época, Frank Mauceri comenta, en su artículo *From experimental music to musical*

experiment (1997), que John Cage sí reconocía la influencia de artistas como el futurista Luigi Russolo, autor de “El arte de los ruidos” y los Dadaístas (1997, p. 191). Los autores que toman a Cage como una figura central de la música experimental ponen diferente énfasis en las características que lo separan del resto de compositores de su época. Pero muchos coinciden en que, mientras Cage navegaba por el mundo musical del siglo XX, logró diferenciarse del resto gracias a la relevancia y al uso que le dio al indeterminismo y al silencio (Nyman, 1999, p. 60).

Pero no todos consideran la música experimental liderada por Cage como una manifestación artística de valor. Maureci cuenta que algunos críticos, como Heinz-Claus Metzger (1959), afirman que, en la época de su génesis, era una música que está dando sus primeros pasos y que aun ha de madurar antes de que se convierta en algo genuino (citado en Maureci, 1997, p. 188). Metzger agrega que el término generalmente es utilizado como una forma floja de evadir la tarea de hacer un análisis profundo sobre las características de la música categorizada bajo este rótulo. En la misma línea, Richard Middleton, en una reseña del libro de Michael Nyman publicada en la revista *Music and letters*, afirma que la música experimental debería ser percibida más como una rama de filosofía amateur que como un movimiento musical verdadero (Middleton, 1975, p. 85-86).

Por el contrario, otros autores como Joaquim Benitez (1976) en su artículo *Avant-garde or experimental?: Classifying Contemporary Music*, publicado en la revista *International review of the aesthetics of sociology of music* (1976), se suma a la postura de Michael Nyman al no minimizar la importancia artístico-musical de

Cage y tampoco descarta el uso del término “experimental”, sino que lo valida en un intento de señalar una música única y sobre todo, diferente al avant-garde. Primero, considerando a John Cage como la figura representativa, se desprende la idea que esta es una música que viene de Norte América y no de Europa (Benitez 1976, p. 62-64; Michael Nyman 1974, p. 1-32).

Por su parte, Maureci agrega que esta percepción mantiene a Cage a una aparente distancia con la enorme tradición musical europea, lo que le permite no respetarla sin la necesidad de rebelarse contra ella, una condición que termina siendo, en última instancia, europea. (1997, p. 191). Ilustra esta idea cuando cuenta que un músico holandés le preguntó a John Cage cómo es que se las agenciaba para escribir música, considerando lo difícil que debe ser esta tarea dada su lejanía al centro de tradición, refiriéndose a Europa, a lo que Cage hábilmente responde que él cree que en realidad debe ser difícil para este músico escribir desde Europa, estando tan cerca del centro de tradición (Maureci, 1997, p. 191). De esto podemos deducir que era mucho más sencillo para Cage romper con los parámetros establecidos por la tradición musical europea construida hasta el siglo XIX, esa que gira en torno a conceptos como: “expresividad con intención, formas basadas en su mayoría en principios Clásico-Románticos, lenguaje armónico como una extensión de la práctica tonal, el posicionamiento del auditorio como el espacio normal en donde se establece la relación oyente-ejecutante y en donde se presentan las obras, etc.” (Benitez, 1976, p. 62, traducción propia).

Joanna Demers se alinea con las ideas de Nyman y Benitez cuando apoya la noción de que la música experimental es un arte principalmente norteamericano y liderado por John Cage (Demers, 2010, p. 7-8). Pero ella resalta que el análisis de Nyman y Benitez no se reduce simplemente a un factor geográfico, sino, entre otras cosas, al singular uso del indeterminismo y la no intencionalidad en el proceso creativo y de reproducción de la música experimental. Aunque el avant-garde europeo también usaba técnicas de chance y azar para la creación de su música, ambos autores señalan que la diferencia radica en la forma en la que las utilizan, ya que solo en el caso de los experimentales hay una entrega total y absoluta al resultado desconocido y por ende, un alejamiento explícito de la intencionalidad del compositor y la imagen de este como un creador-ordenador que vierte subjetividades en su obra (Demers, 2010, p. 7). Benitez menciona que los compositores del movimiento avant-garde buscaban domesticar el azar y usarlo como un elemento que traería frescura a sus piezas, pero que no estaban dispuestos a entregar totalmente el control del resultado final (1978, p. 67-68). Por su parte Nyman comenta que:

La mayoría de los compositores experimentales no están preocupados por prescribir un *objeto-tiempo* cuyos materiales, estructuración y relación han sido calculados y ordenados con anterioridad, más bien se sienten más excitados con la posibilidad de delinear una *situación* en la que ocurran sonidos, un *proceso* que genere una acción (que resulte en algo sonoro o no), o un *campo* delineado por ciertas “reglas” de composición (1974, p. 4, traducción propia, énfasis del autor).

Sin embargo, también podemos encontrar a Virginia Anderson, quien en su ensayo *British Experimental Music after Nyman* (2014) cita a diversos autores que critican la postura influyente de Nyman:

Bjorn Heile llama *anti-Europea* a la definición de Nyman, Christopher Fox castiga el libro por su 'idea central que una música llamada experimental existe en una relación directa de oposición a otra música llamada avant-garde'; David Ryan llama la separación de Nyman entre lo experimental y lo *avant-garde* una 'segregación'; y James Saunders declara que 'la distinción hecha por Nyman entre la música experimental y el avant-garde se vuelve menos clara con el paso del tiempo' (2014, p. 159, traducción propia, énfasis del autor).

Se entiende de esto que hay un reclamo por parte de estos autores, entre otros aspectos, de la reducción de la música experimental a su génesis histórica y el lugar geográfico en donde ocurrió. Esto ciertamente limitaría el fenómeno demasiado como para usarlo aquí libremente. Pero existen posturas que expanden lo que el concepto de música experimental pueda incluir. Diversos autores han escrito sobre la existencia de una música experimental fuera del contexto norteamericano y en épocas posteriores a los fines de los años 50. Roger Smalley en su artículo *Experimental music* publicado en *The Musical Times* (1975), por ejemplo, comenta que "durante los años 60 el impulso inicial de la escuela americana parecía agotarse gradualmente, y el centro de gravedad del movimiento se inclinó hacia Inglaterra" (1975, p. 23, traducción propia). Anderson escribe sobre

la validez de declarar la existencia de una música experimental inglesa que, naturalmente, no solo existe fuera de la esfera estadounidense, sino que además tiene particularidades locales que la hacen sentir única en comparación con el movimiento originalmente impulsado por Cage (2014, p. 159-174). Otro ejemplo es el de Tamara Levitz, en su ensayo *Experimental music and revolution: Cuba's grupo de experimentación sonora del ICAIC* (2014), quien escribió sobre la música experimental en Cuba y cómo sus artistas tuvieron que negociar entre el discurso de Cage y los ideales cubanos en relación al rol que la cultura tiene en la sociedad, mientras el país atravesaba un cambio y redefinición durante la revolución (2014, p. 180-201). Casos como estos nos permiten la posibilidad de concebir una música experimental fuera del contexto histórico y geográfico que caracterizaron su génesis, para así buscarla en la realidad limeña contemporánea.

Validando la toma del discurso histórico experimental y su proceso de transformación y adaptación a lo local, Joanna Demmers intenta resolver la pregunta de qué es la música electrónica experimental desde el punto de vista estético. Lo interesante de Demmers es la inclusión de la variable "electrónica". En su libro *Listening through the noise, the aesthetics of experimental electronic music* (2010), la característica electrónica de la música experimental la considera de entrada, ya que es una que ha acompañado la evolución de esta expresión desde sus inicios. También es importante su apertura al mundo de la música popular, una que desde fuera de la academia le dio uso al discurso histórico de la música experimental, dando como resultado diversas manifestaciones musicales populares difíciles de catalogar bajo un mismo rubro, pero que, sin embargo, suelen caer

dentro del rótulo de música electrónica experimental (2010, p. 5-7). En el tercer capítulo de este trabajo se profundizará sobre cómo la escena limeña contemporánea de música experimental también tiene una fuerte relación con la tecnología, que obliga incluso a hablar de una música electrónica experimental como la que menciona Demmers.

Por su parte, Jennie Gottschalk en su libro *Experimental music since 1970* (2016), guiándose mucho de lo que Nyman menciona en su publicación original, hace un listado de características generales no rígidas a las que llama arcos conceptuales, que utilizaré como base para aislar y enmarcar la práctica de la música experimental en la capital: el indeterminismo, el cambio, la no-subjetividad, la investigación y la experiencia. Las categorías que ella expone serán tratadas al detalle más adelante ya que, siendo una publicación reciente, reúne y expande muchas de las consideraciones que los otros autores, hasta ahora mencionados, utilizan para hablar de la música experimental.

Aterrizando ya en el fenómeno capitalino, lo primero que se nota es una reducida cantidad de textos académicos con un análisis complejo sobre manifestaciones de música experimental en Lima. Lo poco que ha sido escrito hace referencia específicamente a aquellas manifestaciones de la experimentación musical ligadas a la electrónica, al desarrollo tecnológico y a las esferas académicas e intelectuales que han fallado en incluir de forma satisfactoria a la música experimental en su discurso y práctica.

Por ejemplo, José Ignacio López Ramírez-Gastón publicó una tesis de maestría titulada *Constructing musical spaces beyond technological Eden: a participative initiative for musical interface development based in the Peruvian context (2008)*. En ella habla sobre la música electrónica en el Perú, y la posiciona como una que está fuera de la mirada académica e intelectual del país. También señala las comunidades que se generaron entre los años 1985 y 2008 en torno a la música electrónica, resaltando el caso de Lima y la Oroya. López se concentra en la forma en la que estas comunidades lidian con la poca información y los pocos recursos tecnológicos que cuentan para hacer música, al mismo tiempo que intenta comprender las relaciones que ello puede tener con la situación política y social del Perú en la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Además, busca proponer herramientas de bajo costo que ayuden a expandir las formas de expresión musical disponibles al peruano promedio.

la tesis de doctorado en música de José Ignacio López titulada *Este es otro futuro: The role of the social discourse on the [under]development of contemporary academic electronic music in Perú (2020)* argumenta que las artes electrónicas en el país, que incluyen a la música experimental, han sido relegadas a una categoría menor por no ajustarse a un discurso nacionalista romántico que impregna a los agentes y las estructuras que podrían apoyar esta música. Aquí se sostiene que hay una predilección por las manifestaciones musicales que expresan peruanidad de una forma ancestralista, autoctonista, incaista o folklorista y que estas ideas han dominado los discursos del Estado, de las instituciones formales de educación

musical, e incluso el de los mismos músicos que estuvieron cerca de ambientes propicios para desarrollar un experimentalismo peruano (2020, p. 4)

López incrementa el rango del planteamiento de sus tesis al campo de la música popular y lo que ocurre en la calle en su libro *La guardia nueva, visiones sobre la música electrónica en el Perú* (2019). Con el mismo argumento, el de la música electrónica y experimental como una apartada por no ser lo suficientemente válida para el ojo de las instituciones políticas y educativas, López narra el tardío y conflictivo proceso de adopción de las máquinas en el proceso de creación musical en el país.

El mismo autor tiene también una publicación titulada *Electronic Circuit Building In Peru: A Subaltern Case on Participation and Technology* (2013), donde da cuenta de distintos esfuerzos por generar una cultura local en torno al *circuit bending*¹ en el Perú. Aquí se señala la posición de subalternidad del país, la tardía adopción de las máquinas en el que hacer musical nacional, la falta de información sobre revoluciones tecnológico-musicales que han pasado en otros lugares del mundo desde los años 50, entre otras cosas. Bajo este contexto, López narra los intentos del ámbito musical popular y callejero por ponerse al día en temas de tecnología, así como los escasos y recientes cursos que se han abierto sobre música contemporánea y tecnología en instituciones educativas formales como la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Nacional de Música.

¹ Técnica por la cual el circuito de un aparato electrónico, considerado como instrumentos musicales o no, es modificado para alterar sus capacidades de producción de sonido.

Existe también el trabajo de investigación de pregrado de Wilder Gonzales Agreda titulado *Estrategia transmedia para la difusión de la música experimental en Lima* (2012). En él, Agreda habla sobre la música experimental en Lima desde una perspectiva personal, narrando sus experiencias principalmente desde el fin de los 90 hasta el 2012, resaltando así la importancia de la zona norte de la ciudad en la contribución al desarrollo de una escena de música experimental callejera. También está la tesis de pregrado de Pedro Rolando Apolo Valdivia llamada *Música electrónica experimental y tecnología musical en el Perú (siglo XXI)* (2018), en donde trata la música electrónica experimental del último siglo desde una perspectiva descriptiva, poniendo énfasis en el uso de tecnología barata aprovechada por los músicos locales. La importancia de ambos trabajos es que hablan de una experiencia fuera de la academia, impulsada por la cultura del Do It Yourself (DIY) y el abaratamiento de las tecnologías, que propician la conformación de una escena construida desde la calle, rodeada de piratería, reciclaje e influencias que proviene de la música popular global y local.

Luis Alvarado es un autor con algunas publicaciones de carácter periodístico. Por ejemplo, *En los extramuros del underground. Otra historia: música electrónica, noise, post rock y rock experimental en el Perú* (2006), publicada en la revista *Autobús*, Alvarado habla de las micro escenas que se formaron fuera del círculo académico, en espacios no legitimados, en donde la experimentación con máquinas y ruido por músicos que no han sido formalmente entrenados dio lugar a circuitos culturales sólidos y significativos para la música experimental peruana.

En su artículo *Tensiones de la Vanguardia: Nueva Música en el Perú* (2012) publicado en la revista *Hueso Húmero*, Alvarado también rastrea el comienzo de una asimilación de las estéticas vanguardistas europeas, así como los inicios de la exploración electrónica en compositores peruanos académicos de la llamada generación del 50. Narra también algunas experiencias de estos compositores en el extranjero, los pocos recuerdos de las presentaciones de sus piezas con estéticas vanguardistas y experimentales en Lima y comenta sobre las tensiones entre el interés por esta música y los discursos políticos nacionalistas de los 70 que frenaban su desarrollo, así como la falta de una institucionalidad que la apoye.

Los cholos/ruidos que invaden Lima es un texto de carácter político, escrito por Gabriel Castillo y Christian Galarreta, publicado en *Sounds from beyond the bubble*, un libro CD producido por Sonic Arts Networks en el 2007. Este corto texto tiene un corte político sugerido desde el mismo título, y habla de las singularidades del contexto local en torno a la práctica de la música experimental, de las motivaciones y desmotivaciones que llevan a los artistas a esta música y al ruido, ese que se oye en la ciudad y el que sale de la música misma.

Existe también el *Documental sonoro: La experimentación musical en el Perú* de Valeria Valencia Ramos y Cinthya Robles Rodríguez (2016), en donde entrevistan a diversos artistas de música experimental y les preguntan sobre sus perspectivas sobre esta música. Se puede escuchar a artistas de distintas generaciones y diversas partes de la ciudad hablando de las dificultades de mantener viva la escena, evidenciando diferencias de opinión en relación al uso del

término “música experimental” y su aplicación al caso peruano, así como temas de estéticas y estilos.

Periódicos como *El Comercio* y la revista *Somos* les han dado espacio a publicaciones sobre la escena experimental con reseñas de discos y entrevistas a diversos artistas, pero más allá de esto, la cobertura en Lima es escasa. Uno tiene que adentrarse a los extramuros de los que habla Alvarado para encontrarse con intentos de auto definición, registro y expresión escrita por parte de los miembros de la escena de la música experimental limeña. La cultura del blog virtual ha sido importante para mantener conectada a la gente interesada en esta música, para promocionar y mantener registro de conciertos y talleres, así como para intercambiar opinión sobre música diversa peruana y del extranjero. Está el caso de *Aloardi* (desde 1998), *Perú Avant-garde* de Wilder Gonzales Agreda (desde 2004), *Autobús* y *Extramuros* de Luis Lavarado (desde el 2004 y el 2009 respectivamente), *Discos Invisibles* de José Ignacio López (desde 2005), *Antena Horrizona* (desde 2009), entre otros.

Cabe mencionar que han existido una serie de conversatorios y exposiciones sobre la historia peruana de esta música y sobre su situación actual. Estos ocurrieron, principalmente, dentro del contexto de festivales y exposiciones en diversos centros culturales y universidades, en donde se ha intercambiado información sobre la música experimental nacional, su relación con las artes visuales, la tecnología, sus formas de creación, sus exponentes históricos importantes, etcétera. Algunos ejemplos son el festival de arte sonoro VIBRA: Audio

Lima Experimental (2006) que incluyó una exposición curada por Luis Alvarado sobre la historia de compositores experimentales peruanos de los años 60, el Festival Lima Sonora, organizado por el Taller de Investigación Sonora (ISONAR) de la Universidad de San Martín de Porres, dirigido por Alejandro Cornejo; el foro de arte y tecnología ARTEC (2011), organizado por La Casa Ida, Discos Invisibles y el Instituto de Arte Tecnología junto a la Municipalidad Metropolitana de Lima, que tuvo exposiciones y conversatorios sobre la experimentación sonora en el Perú; el conversatorio Germinación y Arte Sonoro Local (2018) a cargo de Wilder Gonzales, Gabriel Castillo, y Danny Caballero en Espacio Fundación Telefónica; el festival Integraciones con ocho ediciones desde el 2011 hasta el 2018, con una gran variedad de conciertos, conversatorios y exposiciones. La lista debería ser más extensa, pero para esta investigación nos concentraremos en indagar en las experiencias de los músicos que participaron en estos y otros eventos, y su perspectiva sobre el funcionamiento de la escena.

Los fanzines también jugaron un papel importante en la construcción de una expresión escrita y gráfica relacionada a esta música. Por ejemplo, *Britania*, el fanzine de Helene Ramos, quien publicó su primer número en 1987, se posicionó como una fuente de información importante sobre lo que ocurría, sobre todo, en la escena *under* inglesa. Además, solía reservar un espacio para comentar sobre la música que sonaba en Lima y que se inspiraba de estos sonidos extranjeros². Este fanzine tuvo mucho éxito y cumplió el importante rol de vitrina para bandas

² Comentario de Helene Ramos en una entrevista en el blog Peru Avantgarde el 29 de Julio de 2009 <http://peruavantgarde.blogspot.com/2009/07/helene-ramos-interviu.html>

peruanas, así como el de informar a un público local sobre estéticas extranjeras, en una época en donde aún no existía el internet. Además de tener un rol informativo, otras fanzines eran también un espacio de expresión artística para los autores, sobre todo con poesía y dibujos. No existe un análisis de carácter académico del contenido de las fanzines, ni de su rol e impacto en las escenas experimentales de la ciudad. El rico contenido de estas publicaciones merece una profunda mirada que, dado el alcance de este trabajo, tendrá que ser dejado para otras investigaciones.

1.2 Marco conceptual.

1.2.1 Sobre el concepto “música experimental” y su uso en la escena contemporánea limeña.

Lo primero que hay que señalar de la Lima contemporánea es que el término “música experimental” es usado de forma cotidiana por diferentes personas para referirse a diversas manifestaciones musicales. A través de la declaración directa de estar relacionado con esta música se ve que en los músicos hay un proceso de autodefinición amarrado a este concepto. El artista dice que hace música experimental, el afiche lo promociona usando estas palabras, el oyente dice que va a un evento de música experimental, los sellos discográficos se declaran como unos *de* y *con* música experimental. Esto denota que ciertas personas se identifican con el término, generando una agencia en torno a él. Conversando con los músicos entrevistados, esta autodefinición y relación que establecen entre su arte y la música experimental ya está validando y haciendo tangible el fenómeno del que nos

interesa hablar. Sin embargo, es necesario delimitarlo, ya que a veces es usado de forma abusiva por ser un término que tiene cierto valor comercial y discursivo. Además, los miembros de la escena no son muy estrictos al determinar una línea clara entre lo que es y no es música experimental.

Para ofrecer una guía en esta delimitación, las primeras páginas del libro de Jennie Gottschalk (2016) brindan información que servirá como una condensación de las posturas de autores como Benitez, Nyman, Cage, entre otros. En las primeras líneas de su publicación *Experimental music since 1970* (2016) ella menciona que “es difícil definir la música experimental de forma precisa porque no es una escuela o una costumbre, ni tampoco es una estética. Es, en realidad, una posición de apertura, de investigación, de incertidumbre, de descubrimiento” (2016, p. 1, traducción propia). La autora presenta partes elementales del problema de definición, e inmediatamente ofrece una solución, pero con un giro clave: no habla de sonidos, ni de instrumentos, ni de técnicas, ni de estéticas; sino más bien de una “posición de”, de un lugar desde donde se hacen y perciben las cosas, una actitud hacia la experiencia a través del sonido. Continúa diciendo que:

Hechos, circunstancias o materiales son explorados por su potencial sónico a través de actividades como la composición, la ejecución, la improvisación, la instalación, la grabación y la escucha. Estas exploraciones están orientadas a eso que aún no se conoce, sea porque es remoto, complejo, opaco o falsamente familiar (Gottschalk 2016, p. 1, traducción propia).

Gottschalk plantea que en la música experimental hay una búsqueda, una motivación por la exploración alimentada por lo desconocido, por el disfrute de llegar a algún descubrimiento, o más bien el disonante goce de permanecer rodeado de incertidumbre. Al proponer hechos, circunstancias y materiales como tres campos en donde se vierte el acto exploratorio sonoro, y mencionando que se hace a través de diversas actividades, Gottschalk ofrece una definición cuya debilidad parece ser su amplitud. Pero este gran alcance, aunque aparenta ser problemático, es necesario para poder abarcar todo lo que realmente se manifiesta bajo el rótulo de música experimental en el contexto de este trabajo.

Para guiar aún más la delimitación del término, la autora propone:

...cinco arcos conceptuales que se entrecruzan en la música experimental. Estos arcos no marcan límites -los que siempre serán diluidos y traspasados- pero aparecen en varias áreas de trabajo como características recurrentes: indeterminismo, cambio, experiencia, investigación y no-subjetividad (Gottschalk, 2016, p. 1, traducción propia).³

³ En algunos casos incluiremos la cita en el idioma original, dado que considero que la riqueza del lenguaje puede motivar reflexiones distintas a las que mi traducción genere.

Cita en idioma original: "...five conceptual arcs that cross each other pervasively in experimental music. These arcs do not mark boundaries -those are always going to be pressed and crossed- but they wind through various regions of work as recurring features: indeterminacy, change, experience, research and non-subjectivity" (Gottschalk, 2016: 1).

Estos arcos conceptuales son imaginados, intuitos y conceptualizados por diversos miembros de esta escena de música experimental de la Lima contemporánea.

En relación al primer concepto, se considera al indeterminismo como el rasgo central y el más aparente de la música experimental. Expandiendo el alcance de una de las frases de John Cage cuando este habla de la música experimental como un acto cuyo resultado es desconocido, Gottschalk relaciona el indeterminismo con otros términos como riesgo, apertura, aleatoriedad, operaciones gobernadas por el azar, e incertidumbre (2016, p. 1-2). Ella afirma que en la música experimental:

...el resultado puede ser desconocido para cualquier agente en la pieza -ejecutante, compositor, audiencia- si es que esos roles se dan, o para cualquiera en la posición de poder comparar el acto con el resultado...el acto es conocido y el resultado es desconocido, pero el acto y el resultado podrían ser prácticamente cualquier cosa, *además, la distancia entre lo conocido y lo desconocido podría tanto expandirse como contraerse* (Gottschalk, 2016, p. 2, traducción y énfasis propios).

Resaltamos la última frase porque ayuda a prevenir la idealización del concepto de indeterminación, evitando que se piense como una característica plena y perpetua. La autora más bien acepta el proceso de familiarización con lo desconocido, que a su vez lleva a una reducción de lo que puede estar indeterminado. Aunque el acto del que habla la autora puede ser desconocido, es usual que el músico experimental decida por uno o varios medios de producción de

sonido, así como una o varias formas de manipular dichos medios. Además, es natural que, al cabo de un tiempo, los sonidos resultantes de la manipulación de un objeto ya definido agoten su frescura y que ciertos aspectos de este, como altura, timbre o textura, puedan comenzar a ser predecibles, haciendo que la distancia entre lo desconocido y lo conocido se vaya acortando. El indeterminismo que propone Gottschalk es uno flexible, que aumenta y disminuye en la práctica de esta música y que una vez que se agota, se suele renovar de alguna manera u otra.

Es común que el músico experimental negocie consigo mismo y con su entorno para establecer cuánta incertidumbre habrá en un momento musical. El tener conciencia previa de los resultados sonoros de un acto permite a un músico experimental decidir qué herramientas usar para una pieza o una performance y qué modificaciones hacer para orientar el sonido, si en caso así lo desee, en cierta dirección. En el proceso, algunas variables sonoras estarán determinadas, otras no, y las que comienzan en alguna de estas categorías podrían terminar pasando a la otra. Cuán determinadas o indeterminadas están las variables sonoras, los resultados de las combinaciones entre ellas y la forma en la que se llegan a estos, puede ir variando en el acto de la música experimental.

El siguiente arco que Gottschalk presenta es el del cambio, con una propuesta que se aleja del concepto de innovación, entendido este último como la necesidad de crear y ejecutar música de maneras nunca antes vistas y oídas (2016, p. 2). John Cage ya hablaba de que no bastaba con ver la música experimental como aquella que se dedica únicamente a incluir sonidos nobles en sus trabajos

(2011, p. 73). Según Joaquim Benitez, esta concepción del cambio atada a la innovación, a lo único, a lo primerizo, es más visible en el avant-garde europeo que en el movimiento de música experimental liderado por Cage. Afirma que "...la búsqueda eterna por *lo nuevo* es la segunda característica más distintiva del avant-garde" (Benitez, 1978, p. 65, traducción y énfasis propio). Agrega que esto se da en Europa gracias a la valoración que esa cultura tiene por el descubrimiento, la innovación y lo novedoso (Benitez, 1978, p. 65-66).

Pero Gottschalk sugiere escapar de la presión de la innovación y quitarle importancia a la imagen del pionero y al acto realizado por primera vez. En vez de esto nos dirige a pensar en la idea de cambio en relación a la percepción y a la experiencia humana cuando señala que:

En la música experimental el cambio real ocurre en el mundo del pensamiento y la experiencia humana. El experimentalista no está tratando de cambiar el mundo musical, sino más bien ejercer cambios en el pensamiento de uno o más oyentes durante -y posiblemente después- de la ejecución de una pieza (2016, p. 2, traducción propia).

Cabe resaltar que cuando ella escribe sobre un cambio en la forma de pensar no se refiere a algo tan específico como un cambio de opinión. Gottschalk menciona que este cambio en el pensamiento se puede manifestar de muchas maneras, pero destaca los cambios en la percepción y la cognición. Afirma que "si una obra sonora ha tenido un efecto transformador en la percepción o cognición de una persona, realmente ha efectuado cambio" (2016, p. 3, traducción propia). La música

experimental suele presentar información sonora de una manera que invita al cuestionamiento, a la duda, a la incomodidad, al cambio.

El tercer arco conceptual es el de la no-subjetividad. Se manifiesta cuando un compositor evita usar la obra como un mecanismo para transmitir o comunicar su individualidad. David Dunn en su artículo *Acoustic Ecology and the Experimental Music Tradition* (2008) habla del paradigma de la música experimental como uno que “ha bifurcado, alejándose de la predominante creencia europea del siglo XIX que asume que la música debe expresar ‘individualidad’ y ‘emoción’” y que más bien emplea ‘estrategias activas’ y creativas que enfatizan la materialidad del sonido, la escucha, el entorno, la percepción y las interacciones socio-políticas”⁴ (2008, traducción propia). A su vez, esto repercute en el público consumidor, dado que en la música experimental “la atención del oyente es dirigida hacia el comportamiento del sonido en sí ante las circunstancias dadas, en lugar de las decisiones y expresividad del compositor” (Gottschalk 2016, p. 3, traducción propia).

Este arco se comienza a evidenciar desde la rendición del control del que se habló antes. Si uno no está pretendiendo controlar de forma perpetua cada resultado sonoro en una obra musical, se puede decir que existe una disminución, en mayor o menor grado, de la subjetividad de las personas involucradas en la realización de esta. John Cage ya mantenía esta postura cuando dijo que debemos “dejar que los sonidos sean ellos mismos en vez de vehículos para teorías creadas

⁴ Recuperado de <https://nmbx.newmusicusa.org/acoustic-ecology-and-the-experimental-music-tradition/>

por el hombre o expresiones del sentimiento humano” (Cage, 2011, p. 10, traducción propia)⁵.

El cuarto arco conceptual es el de la investigación, una que pone al músico experimental en un estado de búsqueda, de preguntas y de constante atención para lidiar con lo que aún no conoce. Cuando uno se entrega a lo desconocido se puede cultivar una curiosidad motivadora que genera preguntas, las cuales se pueden explorar a través de la investigación. O también al revés, uno ingresa a lo desconocido por tener una actitud dispuesta a la investigación. Gottschalk menciona que “el compositor de una obra experimental diseña un proceso o una interacción a través de la cual una pregunta en particular puede ser respondida o, por lo menos, mejor considerada” (2016, p. 3, traducción propia). Haciendo referencia al arco conceptual de la investigación y a la lejanía que este mantiene con la presión de la innovación, la autora también resalta que estos procesos o interacciones que se construyen no necesariamente deben ser descartados cuando dejan de ser novedosos o cuando ya han dirigido la exploración a resultados concretos, principalmente porque estos pueden llevar a nuevos tipos de resultados aun así sean familiares para el creador de música experimental (2016, p. 4). Se entiende que la investigación es una acción que acompaña el proceso del músico experimental.

⁵ Cita en idioma original: “let the sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments” (Cage, 2011: 9).

Finalmente, el quinto arco conceptual se plantea como el de la experiencia. Gottschalk afirma que esta música es una que:

Trata sobre el momento y el lugar en el que ocurre. Se ajusta a ello, responde a ello y la enmarca de una forma que logra hacer que lo familiar parezca muy especial...esta música le habla a nuestras interacciones con el mundo. Va desde el centro –eso que ya sabemos- al margen –eso que no sabemos- y de vuelta, para que nuevas realidades se hagan presentes junto a, o a veces en lugar de, la percepción previa de nuestras propias vidas (2016, p. 4).⁶

Se habla aquí de la importancia del espacio en donde esta música ocurre y cómo dentro de este, junto con las singularidades que lo caracterizan, se crea la experiencia única de la música experimental.

Estos cinco arcos conceptuales han servido para orientar la investigación de esta tesis, delimitar a la población de músicos a investigar y guiar las conversaciones con estos. También servirá para trazar un perímetro, siempre poroso, de lo que significa la práctica de la música experimental y así poder entender las particularidades del fenómeno local, lo que permitirá una comprensión más profunda de los mecanismos por los cuales esta escena se ha sostenido en el siglo XXI. En las entrevistas realizadas para este trabajo se ve que los artistas son

⁶ Cita en idioma original: "...is about the time and place in which it occurs. It is transparent to it, responsive to it and frames it in a way that makes the familiar seem very special....it speaks to our interaction with the world. It goes from the center –what we already know, to the margin –what we don't know- and back again, so that new realities are present along with, or sometimes in place of, our previous perceptions of our own lives" (Gottschalk, 2016: 4).

conscientes, en mayor o menor medida, de la existencia de estos arcos conceptuales, ya sea porque se han informado al respecto o porque la viven a través de su práctica y simplemente los intuyen.

Reiterando que no es necesario que los cinco arcos conceptuales estén presentes al mismo tiempo ni que se manifiesten de manera platónica, lo relevante es que Gottschalk nos ofrece una forma de enmarcar la música experimental, y lo hace otorgando la posibilidad de hacerlo sin encadenarla a un lugar geográfico, ni temporal, ni al delirio de la perpetua innovación. De esta forma, nos ayudarán a señalar el fenómeno limeño y descubrir sus particularidades locales.

Cabe decir que cuando estos arcos están presentes en la práctica de la música experimental, los resultados sónicos suelen ser, usando una palabra ligera pero comúnmente usada, raros. Aunque la visión de Gottschalk sugiere evitar la pregunta de cómo es el resultado final prefiriendo resaltar el proceso, considero elemental incluir la postura de Joanna Demmers (2010) con respecto al uso del término. Dado que la búsqueda de Demmers gira en torno a hablar sobre valoraciones estéticas en la música experimental, ella sí se pregunta sobre esta “rareza” de los resultados sonoros. Comienza citando a Benjamin Piekut (2008) cuando este dice “lo experimental no es una esencia metafísica, sino más bien una serie de prácticas cuya extrañeza resalta en relación a lo que sea que fuere considerado como convencional en su momento” (citado en Demers, 2010, p. 7, traducción propia). Piekut se acerca a Gottschalk al llamar a la música experimental como una serie de prácticas extrañas, pero agrega una comparación entre el

resultado sonoro de estas prácticas con lo que sucede en el *mainstream*, y ubica a la música experimental en relación a la distancia que hay entre estos. Demers afirma además que “...en general, la música experimental es aquella que rechaza la tradición y toma riesgos al ir en contra de las convenciones musicales” (2010, p. 7, traducción propia). Concluye diciendo: “de esta forma, yo defino la música experimental como aquello que se aparta de forma significativa de las normas de su tiempo, pero entendiendo que algo considerado como experimental en 1985 puede haber inspirado lo que se considera como convencional en 1990” (Demers, 2010, p. 7, traducción propia).

En la música experimental hay entonces un alejamiento de las normas convencionales musicales, en algunos casos hasta saliendo del territorio de lo tradicionalmente entendido como música. Pero esta actividad se viene haciendo desde hace tanto tiempo que ya existe un legado de técnicas para salir de la convención musical, digamos, unas convenciones para salir de la convención. Para Demmers la toma de conocimiento previo para salir de la convención musical no es un factor que ponga en jaque la pertenencia a la categoría de música experimental. Sumando la postura de Demmers con la de Gottschalk se crea un marco para perseguir la práctica y el sonido del fenómeno de la música experimental en la contemporaneidad de Lima.

1.2.2 Sobre el concepto “escena”.

Para hablar de la forma en la que la música experimental se manifiesta en la Lima contemporánea usaremos el término escena de la forma en la que Richard A.

Peterson y Andy Bennett la presentan en su libro *Music scenes: Local, translocal and virtual* (2004). Estos afirman que se viene usando este término de manera regular en la academia para designar "...los contextos en los cuales diversos grupos de productores, músicos y oyentes comparten de forma colectiva gustos musicales y se distinguen de forma colectiva ante otros" (Bennett y Peterson, 2014, p. 1, traducción propia).⁷ Sugieren que el término escena se puede usar para agrupar a todas las personas, instituciones y sistemas que participan de la creación, distribución y consumo de la música experimental. Continúan diciendo que en la academia "el trabajo hecho desde la perspectiva de las escenas se enfoca en situaciones en las que ejecutantes, medios de soporte y oyentes se reúnen para crear música de forma colectiva para su propio entretenimiento" (2014, p. 3, traducción propia). Se está hablando entonces de personas y grupos sociales que comparten una afinidad por la música experimental y que, en un trabajo en conjunto y a través de negociaciones sobre lo musical-cultural, buscan hacer música, así como generar las condiciones necesarias para su disfrute.

En vez de entender las escenas en relación al poder de decisión e influencia de las grandes industrias musicales internacionales, Bennett y Peterson buscan resaltar que la fuerza que construye, mantiene y transforma una escena viene del común de la gente y sus interacciones, las cuales tienden a posicionarse fuera de dicha industria. Así, aclaran que "la organización en las escenas musicales tiene un

⁷ Cita en idioma original: "...the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others" (Bennett y Peterson, 2014: 1).

alto contraste con la de la industria musical multinacional, en donde un grupo relativamente pequeño de personas producen música para mercados masivos” (Bennett y Peterson, 2014, p. 3, traducción propia). Se entiende de esto que no se trata de las interacciones entre los que tienen a su alcance la maquinaria masiva de la industria musical, sino de las interacciones que ocurren en las ciudades, en los bares, en las ferias de discos, en los festivales, entre el artista que se presenta en un sótano y el público que lo escucha; se trata de la fuerza y motivación del ciudadano de a pie de pertenecer a una comunidad y de compartir un goce musical como expresión colectiva.

Martin Stokes en su reseña al libro de Tony Mitchell titulado *Popular music and local identity: rock, pop and rap in Europe and Oceania* (1996), publicada en la revista *Popular music* (2018), comenta que el conflicto entre el poder de lo local contra el poder de la gran industria se enmarca en un discurso ya conocido:

Algunos defienden el argumento que el avanzado capitalismo industrial disloca la experiencia en lo local, creando una sensación nostálgica y fantasmagórica de ‘lugar’ que las industrias culturales explotan. Otros, argumentan que estas mismas dislocaciones han establecido una especie de paisaje fractal, en donde, mientras más atención se preste a los detalles, emergen particularidades culturales aún más complejas y localizadas. La primera postura presenta una visión de una industria cultural global que organiza el consumo ordenado de ‘otredades’ locales con una determinación disciplinada y severa; la segunda, una visión de creatividad efervescente, de carne-y-hueso, situada en una

sociedad y en una cultura, de gente con el poder de generar sentido y significado (Stokes, 1998, p. 349, traducción propia).⁸

Cuando se hable de la escena de música experimental de Lima, nos situaremos en el segundo tipo de argumento que Stokes menciona y que, además, señala como una línea argumentativa central del libro de Bennett y Peterson. Pero para no romantizar el poder de lo local como una fuerza totalmente independiente, basta con recordar que en esta era de la información, un fenómeno social-cultural como este no podría estar del todo aislado de la industria o de la influencia de otra escena en otra parte del mundo, del país o de la misma ciudad. Diferentes escenas pueden entablar negociaciones, o tomar y transformar información de otras. Sus miembros también pueden apropiarse de expresiones y discursos foráneos para luego re combinarlos y adaptarlos a formas locales de música (Bennett y Peterson, 2014, p. 8). Los artistas de la escena de música experimental capitalina representada en este trabajo son personas que no necesariamente comparten el mismo discurso ni el mismo accionar en torno a este arte. Toman referencias e inspiración para su trabajo de diversas fuentes y señalan con orgullo una gran

⁸ Cita en idioma original: “On the one hand, an argument that advanced industrial capitalism dislocates spatial experience, creating a nostalgic phantasmagoria of 'place' which the culture industries exploit. On the other hand, an argument that these very dislocations have established a kind of fractal landscape, in which, the more one contemplates the details, even more complex and ever more localized cultural forms emerge. On the one hand, a vision of the global culture industries organizing the orderly consumption of localized 'otherness' with a grim and disciplined determination; on the other hand, a vision of vibrant creativity, of flesh-and-blood, socially and culturally situated, meaning-making people” (Stokes, 1998: 349).

diversidad de artistas de diferentes géneros y de varias partes del mundo. Las influencias son variadas, las intenciones también y las visiones sobre el futuro y las consideraciones sobre qué pedazos de la historia hay que resaltar como los más importantes a nivel mundial y local difícilmente terminan en un conjunto homogéneo. Pero la ciudad los contextualiza y los enmarca en un espacio en donde los conciertos que hacen y a los que van, las publicaciones musicales que celebran, compran y comparten, las investigaciones que publican y los eventos que organizan terminan formando un circuito activo que, junto con el público que la consume, forman una escena de música experimental limeña.

Keith Harris, en su artículo 'Roots'?: The Relationship between the global and the local within the extreme metal scene (2000), habla de escena como un espacio-contexto suelto y flexible en donde una música se manifiesta (2000, p. 14). Para él, ningún acto musical puede suceder totalmente separado de procesos sociales y, como el concepto de escena lo entiende como uno anclado en el tejido social, afirma que "...*toda* música y las actividades relacionadas a ellas ocurren dentro de una escena o escenas" (Harris, 2000, p. 25, traducción propia y énfasis del autor). El desarrollo musical sucede gracias a las acciones e interacciones de los miembros de una sociedad. Se podría afirmar que existe una acción doble en tanto que todas las actividades que ocurren en torno a la música experimental materializan la escena y a la vez ocurren dentro de ella.

Con respecto a las interacciones entre los miembros de la escena y a su pertenencia al grupo, naturalmente van a existir personas con diferentes niveles de

participación y compromiso, desde los más involucrados hasta los que son solo pasajeros. Todos son importantes y deben ser considerados como parte de la escena. Sobre esto, Harris menciona que:

...las escenas incluyen de todo, desde comunidades musicales muy unidas a músicos aislados y oyentes ocasionales, ya que todos contribuyen a y se benefician *de* un espacio(s) más grande de práctica musical. Incluso el simple acto de comprar un CD significa 'involucrarse' con la escena, ya que ocasiona algún efecto dentro de ella, sin importar cuan pequeño sea este (Harris, 2000, p. 25, traducción y énfasis propios).

Con esto se valida hasta las interacciones más diminutas, sean de miembros fijos o pasajeros. Sin embargo, tanto Harris como Bennett y Peterson añaden que esforzarse por hacer una distinción precisa entre miembros en relación a cuan involucrados están, cuan activos están o cuánto compromiso tienen con la escena, puede ser un ejercicio innecesario en un intento por estudiarlas (Harris, 2000, p. 25; Bennett y Peterson, 2004, p. 12). Los límites de pertenencia en una escena pueden ser muy porosos. Harris comenta que "uno no puede hacer una distinción rígida entre membresía 'activa' y 'pasiva'" (2000, p. 25, traducción propia). Incluso si forzamos la categoría de forma rígida, en la Lima contemporánea se ve que los miembros activos y comprometidos pueden entrar y salir de la escena y consumir o promover otros tipos de música que ocurren en otras escenas poco o nada relacionadas, sin que esto afecte su posible pertenencia a una escena de música

experimental. Sobre esto, Bennett comenta que "...ajustándose al contexto moderno-tardío en donde las identidades son cada vez más fluidas e intercambiables (Chaney 1996), la mayoría de participantes se pone y se saca la identidad de la escena" (Bennett y Peterson 2014, p. 3, traducción propia).

De lo expuesto hasta ahora se entiende que el término escena se refiere a un fenómeno social-musical cuya maquinaria incluye varias partes y que se vuelve más complejo mientras más de cerca se le mire. Por lo mismo, podemos intuir que estas pueden tener un alto grado de volatilidad. Sobre esto, Harris comenta que "...las escenas mismas están constantemente cambiando, dividiéndose y combinándose - cualquier estabilidad sólo puede ser momentánea" (Harris, 2000, p. 25, traducción propia). Las escenas pueden aumentar en tamaño como desaparecer rápidamente, transformarse de fenómenos que ocupan un pequeño espacio geográfico a la conformación de una comunidad virtual de gran alcance, o tal vez ser absorbidos por otras escenas (Harris, 2000, p. 25). Es un fenómeno social musical que muta y se transforma constantemente a través del tiempo.

Es importante hacer el ejercicio de buscar aspectos del fenómeno de la música experimental de Lima y resaltar lo que no encaja en el concepto de escena aquí expuesto. En el segundo capítulo de este trabajo ahondaremos en las opiniones de algunos músicos que consideran que el resultado de las interacciones que ocurren en torno a la música experimental en Lima no debería de llamarse escena. Por el momento, bastará con revisar las reflexiones de Bennett y Peterson cuando estos advierten que:

Debido a que algunas personas están más involucradas que otras con una escena, y debido a que las escenas se transforman en el tiempo, no existe una separación rígida entre lo que es y lo que no es una escena. Como consecuencia, no es útil intentar trazar una línea que separe a las escenas de las no-escenas y a los miembros de los no-miembros. Más apropiado sería analizar hasta qué punto una situación demuestra tener las características que hemos discutido (Bennett y Peterson, 2004, p. 12, traducción propia).

De esta manera, los autores sugieren que es más importante entender cómo es que, en lo local, se manifiestan las variables hasta ahora expuestas para así poder señalar una escena con las particularidades que la conforman.

1.2.3 Sobre una escena de música experimental (electrónica) en la ciudad de Lima.

Para hablar en la contemporaneidad de una escena de música experimental capitalina será necesario considerar las afirmaciones que el investigador y músico José Ignacio López hace en una serie de publicaciones: su libro *La guardia nueva, visiones sobre la música electrónica en el Perú* (2019) y su tesis de maestría *Este futuro es otro futuro: The role of social discourse on the [under]development of contemporary academic electronic music in Perú* (2020). Aunque el centro de su atención gira en torno a la música electrónica, sus argumentos se trasladan con facilidad, aunque tal vez con cierta resistencia del autor original, a los de la escena de música experimental a la que yo me refiero. Esto se debe a que esta última tiene

una estrecha y casi dependiente relación con la tecnología, como veremos en detalle en el siguiente capítulo. Además, López menciona a lo largo de sus publicaciones a varias de las personas que han sido entrevistadas para este trabajo, así como otros que están y han estado en cercanía con los músicos en cuestión. Aunque el universo del que habla López es más grande que el considerado en esta tesis, se puede afirmar con seguridad que el primero incluye al segundo, estableciendo la posible aplicación de sus conclusiones al fenómeno tratado en esta investigación.

López enmarca el desarrollo de una música electrónica académica en el país en la dicotomía social de agente y estructura, apoyándose en autores como Emile Durkheim, Max Weber y Anthony Giddens (2011, p. 37-38). En ese contexto afirma que en el Perú existe una dinámica en la música electrónica en donde "...actores individuales...son confrontados con estructuras de poder de carácter tradicionalista, nacionalista y conservador." (López, 2020, p. 7-8, traducción propia). Luego, agrega que este carácter presente en las estructuras tiene un claro poder de influencia en la construcción de un discurso en torno a la música que se practica (o la que se *debe* practicar). Por lo mismo, estos discursos conservadores han motivado un ambiente que propicia poco o nada de apoyo a las iniciativas de individuos interesados en impulsar las artes electrónicas en el país (López, 2020, p. 177).

En su libro se rastrea la trunca evolución de la experimentación musical con máquinas y la adopción de su uso como una práctica relevante para las artes peruanas. López afirma que existe:

...una subalternidad sistemática institucionalizada que, en los últimos años, se está revirtiendo con rapidez, pero que todavía se encuentra vigente y condiciona las posibilidades de desarrollo de estas artes. Esta subalternidad, debida en parte a discursos ideológicos que influyeron en la determinación de las áreas de interés y de estudio en el ámbito académico musical a lo largo del siglo XX (tanto en Perú como fuera de él), así como a la falta de entrenamiento académico de parte de grupos intelectuales y musicales peruanos, generó un conocimiento popular atrincherado, construido a través de redes independientes de trabajo y de actores específicos que cumplían funciones de crítica, opinión y promoción. Una suerte de subalternidad obligada tanto por las limitaciones antes mencionadas como la falta de espacios que estas carencias indirectamente fomentaban (López, 2019, p. 19).

Las dificultades discursivas e ideológicas de las que se habla en el libro de López están relacionadas a nacionalismos románticos que existen como parte de un proyecto de identidad y nación que aún está inconcluso y que ha servido como excusa para prestarle más atención a otras músicas (López, 2019, p. 48). El autor afirma que en el Perú existe una "...necesidad de declarar las formas musicales nacionales en base a discursos autoctonistas, ancestralistas, etnocéntricos, incaistas, o folklóricos y latinoamericanistas..." (López, 2019, p. 48). La idea ciertamente dominante de que la música debería expresar una peruanidad con estas características, dificulta el desarrollo de una expresión musical experimental

que, ante los oídos de los que sostenían dichos discursos, suena “...extranjerizante, inauténtica o postiza.” (López, 2019, p. 48).

A lo largo de su tesis, el autor defiende la idea que la presencia de estos discursos ha logrado, directa o indirectamente, que la música electrónica experimental no tenga mucha cabida en la literatura académica musicológica, alejándola de posibilidad de ser incluida en las esferas intelectuales como una música posiblemente peruana (López, 2019, p. 22-47). Aquellas composiciones musicales que incluían elementos identificables como peruanos, dentro de una visión folklorista, eran consideradas, comúnmente, como más dignas de ser admiradas como un logro *realmente peruano* y, por ende, de ser apoyadas y promovidas durante el siglo XX y buena parte del siglo XXI.

Aurelio Tello, en su artículo *Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad* (2001), publicado en la *Revista musical chilena*⁹, menciona la preponderante influencia de las corrientes indigenistas y nacionalista de los años 20 y 50 en la música peruana (2001, párrafo 24). También menciona cómo músicos peruanos como Garrido-Lecca, en sintonía con un fenómeno que se vivía en el resto de Latinoamérica, intentaron incorporar las nuevas técnicas y estéticas de composición del siglo XX, pero sin dejar de mirar hacia adentro, hacia la cultura propia (2001, párrafo 25). De esta manera, cita al autor Juan Orrego-Salas cuando dice:

⁹ Recuperado de:
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019600001

Junto con haberse desprendido de la idea exclusiva de recurrir al folklore como medio de identificación, y abrirse a otras posibilidades, el compositor de América Latina se vio expuesto de golpe a un cúmulo de problemas de orden estético y técnicos, inherente al poswebernismo y a todos los desarrollos y experimentaciones subsecuentes, incluyendo la música electrónica y aleatoria, el empleo de computadoras y demás. *No existió una práctica continuada que condujera en forma natural al compositor hasta esta etapa...* No cesó para el compositor, sin embargo, el problema de la identidad. El serialismo, posiblemente en virtud de su dependencia de métodos inflexibles, arrastró consigo necesidades crecientes por parte de quienes lo adoptaron de encontrar medios que confirieran un sello personal a su obra... El miembro de la llamada 'vanguardia musical' de América Latina, cuando llegó a verbalizar sus ideas, confesó sentirse víctima de una gradual erradicación de su propio medio, ante lo cual no permaneció indiferente, a pesar de su oposición a todas las formas de nacionalismo que antes había imperado (citado en Tello, 2001, párrafo 25, énfasis propio).

Aquí no solo se habla de la carencia de una llegada natural a las técnicas que otros países estaban desarrollando desde dentro y la súbita forma en la que el compositor latinoamericano, aún ensayando cómo definir su identidad, tuvo que aprender observando, si no que incluso, una vez empapado de las propuestas más novedosas y radicales importadas del extranjero, aun así existía la necesidad de

expresar individualidad e identidad haciendo una mezcla de las técnicas y estéticas foráneas con elementos culturales propios. En su artículo, Tello señala a Garrido-Lecca como uno de los pocos que ha logrado superar el nacionalismo básico lleno de clichés pero “...sin apartarse de sus raíces culturales e históricas”, en donde “[su obra *Antara*] es uno de los mejores ejemplos de cómo hacer un arte donde se den la mano, en lúcida convergencia, lo ‘nacional’ y lo ‘moderno’” (Tello, 2001, párrafo 26 y 27). Remitiéndonos únicamente a las observaciones de Tello con respecto a este elemento en la música de Garrido-Lecca y no a los otros señalados en su análisis, podemos ver una valoración por el logro del compositor peruano de acercarse al modernismo del primer mundo, pero sin dejar de lado elementos representativos de su patria. Una puesta al día que además supera a un tipo de nacionalismo, pero que no deja de usarlo como un elemento que otorga singularidad y una sensación de orgullo por la peruanidad que ahí se incluye.

La valoración de lo nacional se agudizó durante el periodo del gobierno militar en la época del 70, en donde estos discursos impregnaban no solo el arte sino muchas otras facetas de la sociedad peruana. López menciona que ya desde los años 50 hasta los 70 se podía apreciar una fuerte influencia de un discurso socialista latinoamericanista en los compositores del entonces llamado Conservatorio Nacional de Música (p. 95). La llegada del gobierno de Velasco agudizó la presión por la construcción de una identidad que mirara hacia adentro, lo que repercutió negativamente en las posibilidades de desarrollo de una música electrónica experimental.

Luis Alvarado comenta en su artículo Tensiones de la vanguardia: Nueva música en el Perú, publicado en *Hueso Húmero* que:

Hacia mediados de los años setenta, muchos de los compositores [experimentales] han llegado a un momento de madurez que no consigue un correlato institucional que la cobije, pese al esfuerzo que de manera independiente vienen realizando y al estreno de muchas obras peruanas contemporáneas por parte de la Orquesta Sinfónica Nacional, gracias a la gestión de Leopoldo La Rosa (Alvarado, 2012, p. 130-131).

También existió esta influencia en las instituciones educativas musicales formales que, según López, ofrecían poco para el desarrollo de la música electrónica experimental, concibiendo su práctica como un mero ejercicio interesante y constructivo. (2021, p. 40 y 64-65). López resalta en su tesis de doctorado cómo una representativa mayoría de músicos académicos que se han entrenado en la música electrónica experimental a profundidad lo han hecho fuera del país debido a la carencia de oportunidades¹⁰ (2020, p. 121). Más aún, cuando algunos de estos quisieron regresar al Perú y aplicar lo aprendido en el extranjero, se toparon con una Lima que rechazaba sus preferencias musicales electrónicas y experimentales.

¹⁰ La lista que López da incluye músicos como Cesar Bolaños, Edgar Valcárcel, Américo Valencia Chacon, Arturo Ruiz del Pozo, Rajmil Fischman, José Roberto Sosaya Wekselman, Gilles Mercier, José Ignacio López Ramírez Gastón, Renzo Filinich y Jaime Óliver (López, 2020:121).

Por ejemplo, Cesar Bolaños y Edgar Valcárcel son dos compositores peruanos que han sido posicionados como personas importantes en la historia de nuestra música electrónica según publicaciones como el libro *Tiempo y obra de Cesar Bolaños* (2009), en donde participaron Luis Alvarado, Edgar Valcárcel, Daniel Varela, Norberto Cambiasso, Sadiel Cuentas y Efrain Rozas; y *Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú* (2012), un artículo de Luis Alvarado publicado en *Hueso Húmero*. Ambos tienen una historia en donde encuentran resistencia por parte del entorno limeño a promocionar las artes electrónicas. Bolaños cuenta en una entrevista que cuando regresó al Perú en la década del 70, él: "...sabía lo que [le] esperaba en Lima. Aquí nada había cambiado, lo constataba cuando hacía viaje de visita: Lima era la misma, bastante reacia a la música electrónica" (citado en Alvarado 2009, p. 189). Tal era esa actitud reacia que Bolaños incluso comenta cómo en diversas circunstancias su categoría de músico era rechazada por utilizar instrumentos tecnológicos en vez de los tradicionales. Uno era menos músico mientras más se relacionaba con la música electrónica (López 2020, p. 76). Esta mirada termina categorizando despectivamente a los músicos electrónicos como *aquel que juega con computadoras y aparatos para hacer ruidos raros, en vez de música de verdad*.

Edgar Valcárcel tiene una historia similar. Este cuenta que:

Lamentablemente, y esto es lo que me da mucha pena comentarlo. A partir del 69 que yo regreso a mi país, y recuerdo con mucha emoción que lo primero que hice fue dirigirme a la Universidad Nacional de

Ingeniería, para proponer la creación del laboratorio de música electrónica ... el 69 ya fue un año en el que se preludiaba los cambios políticos dramáticos que vivió el país, y ahí murió toda esperanza, toda ilusión, de proyectar en mi país lo que yo había aprendido fuera (citado en López 2020, p. 91).

Para autores como López y Alvarado es claro que estas y otras historias que cuentan en sus publicaciones son testimonio de la existencia de un ambiente con pocos espacios de difusión, de estudio e investigación, que motiven descubrir y desarrollar una práctica relacionada a la música electrónica experimental. Antes del siglo XXI no existían plataformas que propiciasen el acceso al consumo de esta música de forma sostenida; tampoco un bagaje cultural contundente al que mirar, ni escuela o tradición que permita crear en torno a costumbres y patrones locales.

Se habla entonces de un pasado conflictivo para el desarrollo de una música electrónica experimental en el país. Pero también se menciona que esta realidad llena de carencias fomentó el desarrollo de un circuito alternativo que, a través de iniciativa propia, logró tejer una red en torno a la experimentación musical electrónica (López 2019, p. 19; Alvarado 2006). Esta red se iría librando cada vez más de algunas de las dificultades que López señala como los retardantes de su desarrollo, volviéndose con el tiempo cada vez más tangible. Los músicos entrevistados para este trabajo serán considerados como aquellos actores de los que López y Alvarado hablan como los responsables de sostener, aunque sea de

forma ondulante y conflictiva, esta red que ampliaremos al concepto de escena musical.

El análisis de López y Alvarado posicionan a la música experimental como una que ha tenido un desarrollo trunco y problemático. Toda esta historia accidentada marca al siglo XX e interfiere con el desarrollo de la escena de la música experimental en el siglo XXI. Sin embargo, en este trabajo sostenemos la idea que, a pesar de las presiones nacionalistas, no es últimamente necesario que desde el Estado, la esfera académica, o instituciones como la Universidad Nacional de Música (ex Conservatorio Nacional de Música) se valide a la música experimental o la música electrónica para que exista una escena en torno a ella. Consideramos que esta validación no es necesaria para que se legitime la escena, ni mucho menos para considerar su existencia como real o tangible.

Existe entonces una escena que ha logrado subsistir fuera de estos espacios de poder. Una que se ha desarrollado gracias a la iniciativa propia de los músicos que no encontraban una forma de expresarse que sea tan satisfactoria como la música experimental. López también habla de la creación de un circuito alternativo, casero e informal, que aprovechaba bares, patios y la misma calle como sus lugares de desarrollo (López, 2019, p. 89). Aunque ciertamente más apoyo hubiera sido ideal, tampoco se puede afirmar con total certeza que, de haber existido, la escena de música experimental gozaría de un gran estatus o un desarrollo significativamente superior al que tiene actualmente. La falta de apoyo se podría considerar desde otros ángulos. Por ejemplo, incluso fuera del marco nacionalista,

el Estado tiene un número de consideraciones para decidir qué arte promover, entre las cuales se encuentra la representatividad en la población. La escena de música experimental es una bastante pequeña, por lo que tiene sentido que en muchas situaciones se opte por poner en vitrina una música que resuene con un mayor número de habitantes. O tal vez el rechazo que el oyente promedio puede sentir ante las sonoridades de la música experimental más angular y con características musicales no hegemónicas termina espantando público, gestores e inversionistas.

Pero buscar la certeza de estas conjeturas no es algo que le concierne a este trabajo de investigación. Por el momento, nos centraremos en considerar las afirmaciones de López y Alvarado como unas que describen una realidad complicada para el desarrollo de la música experimental en el Perú en la capital. Una vez evidenciado este contexto, consideramos necesario señalar los mecanismos por los cuales esta escena de música experimental ha logrado sostenerse en el siglo XXI.

1.2.4 Sobre el ruido como concepto y como recurso musical.

En un contexto general, se suele entender el ruido como un fenómeno sonoro indeseable o perturbador. La primera definición de la Real Academia Española se refiere a este como un “sonido inarticulado, por lo general desagradable”¹¹. La mención de la falta de articulación en el sonido nos remite a la dificultad de encontrarle un significado, o quizá la imposibilidad de entender un mensaje codificado en él. También se puede entender el ruido desde la biología como aquel

¹¹ Recueprado de <https://dle.rae.es/ruido>

sonido que supera el límite de tolerancia de los órganos de escucha, causando dolor o incomodidad. El autor Peter Bailey comenta en su ensayo *Breaking the sound barrier* (2003) que:

En términos técnicos el ruido se puede distinguir de otros sonidos por la falta de un tono discreto o exacto...en teoría de la comunicación...el ruido es aquello que interfiere con una señal de interés. En términos sociales, sus diversas propiedades se pueden resumir con la palabra 'desordenado'...podríamos entonces calificar al ruido como un 'sonido fuera de lugar'" (2003, p. 23, traducción propia).

Aquí Bailey menciona que se puede describir el ruido como un sonido que no tiene un tono exacto. Sonidos como el de estática o ruido blanco, el sonido de un taladro o el del motor de una máquina pueden ser considerados ruidosos. Pero no solo hace referencia al ruido como un sonido no deseado, sino también a aquel sonido que ocurre en un lugar equivocado, en donde no debe estar. Por ejemplo, el sonido de *feedback*, producido cuando un micrófono capta una señal que ya está siendo amplificada por el mismo, generando una retroalimentación, suele ser un tono definido y agudo. Pero a pesar de ello, es visto como un problema que requiere pronta solución en el contexto de un concierto debido a que interrumpe la escucha de la música que realmente está sonando. El ruido es invasivo y caótico, e invoca la necesidad de censura.

Si nos apegamos a la famosa definición de música de Edgar Varèse como "sonidos organizados", que se puede interpretar como sonidos ordenados,

entonces comienza a aparecer el problema del ruido en la música. Si el ruido es caos y la música es orden, entonces el ruido no puede ser música. Si hay ruido, este interfiere con la música y habrá que silenciarlo. Pero el siglo XX ha visto una inclusión del ruido en la música, con un sin fin de debates sobre cuánto ruido incluir y qué ruidos sí se pueden incluir y cuáles no.

Muchos de los autores hasta ahora mencionados en este trabajo señalan el estreno de la pieza "4'33''" de John Cage como un acontecimiento que marca un antes y un después en la inclusión del ruido en la música. En esta pieza se le indica al ejecutante que guarde silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Pero lo interesante de esta pieza es que no solo invoca al silencio, sino también a los sonidos que ocurren en y alrededor del espacio en donde se está presentando la pieza. Esto ocasiona que la atención del oyente inmediatamente se dirija a los sonidos de su propio cuerpo, a las respiraciones de los demás, el crujir de una silla, alguien tosiendo o quizá el sonido del motor de un carro pasando fuera de las paredes del lugar de la presentación. Bajo otro contexto, todos estos sonidos, hubieran sido considerados como ruido, como bulla que interrumpe la escucha de los sonidos puros y ordenados de otras músicas. Pero en "4'33''", Cage nos pide que prestemos atención a un silencio que en realidad no es silencioso, y en donde el ruido se convierte en música. Esta transformación se da por el simple hecho de traer la atención al ruido en un contexto formal de concierto, en un teatro, con un músico en el escenario, una audiencia y la expectativa de escuchar una obra. Como dice Douglas Kahn en su libro *Noise, Water, Meat. A history of sound in the arts* (1999), Cage agotó el

debate sobre qué sonidos incorporar a la música al dejar entrar a "...todo lo audible, lo potencialmente audible, y lo míticamente audible, ocasionando que no existan más sonidos que puedan ser incorporados a la música (1999, p. 164, traducción propia). También menciona que transformó la idea de la *performance* musical, haciendo que esta pueda depender de *solo* la escucha. Es decir, que cualquier sonido puede ser concebido como música si es que se propone bajo ese contexto.

El autor Paul Hegarty amplía el alcance del significado del ruido en su libro *Noise/Music: A history* (2013). Dice que el ruido no es un hecho objetivo, sino que es cultural y dependiente de las circunstancias en las que se produce, en donde han de considerarse variables como el emisor, el oyente, el lugar en donde se produce, los objetos con los que se hace, cuan fuerte se hace, a qué o a quién se perturba con su producción, entre otros (Hegarty 2013, p. 3-4). Este sostiene que el ruido es un juicio en sí mismo, ya que el que llama a un sonido como tal, ya lo está categorizando como un fenómeno sonoro no deseado. El autor posiciona al ruido en relación al juicio que se hace sobre él y los significados con los que uno lo llena, o intenta llenar. Para él, el ruido, por lo tanto, carga con un poder político y con significados culturales profundos que revelan algunas particularidades del oyente.

Pero Hegarty también advierte que la forma de escuchar lo ruidoso, ha de superar los supuestos de Cage que motivan a una escucha desapegada del yo y la construcción de significados. Hegarty afirma que esta postura de Cage fue

necesaria en su momento para liberarse del problema de la inclusión del ruido en el campo de la música y liberar su presencia de cuestionamientos contruidos desde una tradición musical histórica. Pero también reclama que para el ruido hay que reducir la distancia entre la escucha, entendida como un acto consciente y reflexivo de percepción del sonido, y el mero acto de oír, entendido como la inevitable detección de un sonido, ya que, en el acto de oír, sobre todo el que lleva al descarte del ruido por ser indeseado y, por lo tanto, a la falta de apertura y atención a él, ya hay un despliegue de significados relevantes para entender al ruido y su relación completa con el entorno que ocupa (Hegarty, 2007, p. 197-200).

En el libro *Noise. The political Economy of Music* de Jaques Attali presenta a la música y el ruido como elementos cargados de información sobre la sociedad que los produce y los maneja, al punto que terminan siendo reflejos claros de las dinámicas que la constituyen. Para Jaques Attali la música es el ordenamiento del ruido, y en la disposición resultante hay un reflejo de la cultura. Argumenta que “toda música [o] cualquier tipo de organización del sonido es una herramienta para la creación y la consolidación de una comunidad, de una totalidad” (Attali, 1977, p. 6, traducción propia). El autor entiende la música como una herramienta para interpretar a la sociedad, y afirma que “en el ruido se puede escuchar los códigos de la vida [y] las relaciones entre los humanos” (Attali, 1977, p. 6). Pero para este autor el ruido y la música no solo son una fuente rica de información sobre la cultura y los seres que la conforman. También afirma que “...el ruido es una fuente de poder”, un forjador de discurso, un generador de cambio, un mecanismo para

establecer y romper límites, y un habilitador del ejercicio del control social y cultural (Attali, 1977, p. 6).

No es intención de este trabajo sacar conclusiones de carácter económico como lo hace Attali, ni mucho menos hacer premoniciones de la forma en la que se intentan en su libro, sino más bien entender que el estudio del ruido es una puerta de entrada a información valiosa sobre la gente que lo produce y lo consume y que, por lo tanto, ayudará a entender la movida experimental de Lima del siglo XXI.

Por su parte, Douglas Kahn, cuyo profundo análisis sobre el ruido en las artes del siglo XX en su libro *Noise, Water, Meat. A history of sound in the arts* (1999), lo lleva a describirlo como "...el bosque de todas las cosas" (Kahn, 1999, p. 22). Esta interesante imagen que Kahn pinta nos remite al alto grado de complejidad sonora que puede tener el ruido, así como al mar infinito de significados que se pueden verter sobre él. La metáfora de Kahn hace referencia a la densidad de los bosques, llenos de estímulos y de detalles a nivel micro y macro. Como con el ruido, uno puede perderse apreciando todo el entorno del bosque, o perderse en los detalles de un pequeño elemento, por ejemplo, un insecto. Kahn dice:

¿Qué mejor lugar hay para liberar la escucha para poder percibir frases inesperadas que en la complejidad e impredecibilidad de eso que llamamos ruido? ¿Qué mejor lugar existe para imaginar riquezas ontológicas en lo crudo? ¿Qué mejor lugar para poner a prueba la tolerancia autoritaria que con una furia estridente o un acto ridículo e impactante, y que mejor manera de atraer la atención a las cosas que

traer las cosas a la atención? ¿Qué mejor lugar hay para deshacerse de pensamientos incontrolables, intentar deshacerse de todos los pensamientos (si tan solo para darnos un descanso), y encontrar pensamientos donde antes no existían? ¿Qué mejor lugar para encontrar prácticamente cualquier cosa? (Kahn, 1999, p. 21).¹²

Para Kahn el ruido invita a la reflexión y admiración, y es como un lienzo en blanco sobre el que se pintará acerca de todo. El valor artístico del ruido desde el siglo XX yace mucho en su flexibilidad para significar y volverse significativa (Kahn 1999, 20-24) y es en estos significados que se revelan las intimidades de las escenas que lo manipulan.

El ruido ha sido tomado por la escena de música experimental limeña contemporánea y usado como un recurso musical. Los sonidos que utilizan en sus composiciones son muchas veces toscos, sumamente complejos en la cantidad de armónicos que despliegan y densos en el espacio que ocupan en el espectro sonoro. Como ya he mencionado antes, la música experimental muchas veces prefiere alejarse de las normas convencionales musicales, de las fórmulas

¹² Cita en idioma original: “Where better to set the ear loose to hear and feel unexpected licks than on the complexity and unpredictability called noise? Where better to imagine ontological riches in the raw? What better way to test authoritarian tolerance than with a raucous rage or arresting ridicule, and how better to bring attention to things without bringing things to attention? Where better to lose wayward thoughts, attempt to lose thought altogether (if only to give it a rest), and find thoughts where non might have existed? Where better to find damn near anything?” (Kahn, 1999: 21).

hegemónicas como la tonalidad, tempo, precisión en la altura de los sonidos, forma, etcétera.

Pero el ruido no solo ocupa lo sonoro en esta práctica. Volviendo a la visión de Bailey cuando se refiere al ruido en lo social como aquello que es desordenado, en el capítulo tres profundizaremos sobre cómo el concepto del ruido puede ser ampliado al aspecto social de esta escena experimental limeña. De esta forma, nos servirá para entender algunas de las dinámicas que ocurren en torno a la práctica de la música experimental en la ciudad.

1.3 Marco Metodológico.

Este trabajo es el resultado de una etnografía que tiene la intención de describir una porción de la realidad de una escena de música experimental limeña contemporánea, desde la perspectiva de los músicos que participan de ella. Michael Angrosino, en su libro *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa* (2012), dice que “la etnografía es el arte y la ciencia de describir un grupo humano” (2012, p. 35). Además, nos apoyamos ligeramente en un tipo de etnografía que él califica como postmodernista, en donde “no se puede describir ninguna comunidad como una entidad homogénea en equilibrio” y en donde “la sociedad es, por definición, un conjunto de centros de interés en competencia que hablan con muchas voces sobre lo que es su cultura y sobre lo que no es” (Angrosino, 2012, p. 33). Es por esto que lo que se presenta en este trabajo no pretende ser una descripción exacta de una realidad rígida dentro de la escena de la música

experimental limeña, sino más bien una recopilación de las voces de algunos músicos intentando describir su propia realidad.

El concepto de escena aquí planteado, como señala Martin Stokes, es uno que considera al individuo que participa en ella como un ente con la capacidad de crear contenido y significados, y que actúa por intereses propios y comunes al grupo (Stokes, 1998, p. 349). Esta visión se desprende del enfoque de Max Weber quien considera que “el individuo no es una entidad estática que obedece a poderosas fuerzas sociales, más bien, el/ella es un actor dinámico, racional y motivado en todo tipo de contexto social” (Tan, 2011, p. 44, traducción propia). Esta postura, que resalta la agencia del individuo en los procesos sociales, en contraste con las posturas de corte Durkheimiano, es la que nos permite considerar a los músicos miembros de la escena como los agentes que construyen la realidad de la misma.

Para indagar en la percepción de estos sujetos, se han realizado una serie de entrevistas, en un periodo de diez meses, a dieciséis músicos, dos dueños de locales que reciben continuamente propuestas de música experimental y un gestor que participó en la creación y diseño de eventos y enfoques de una institución que apoyó a la música experimental por varios años en el siglo XXI. Como información de apoyo, también se han considerado, aunque en menor medida, las experiencias personales que he podido vivir de forma presencial desde el 2016 hasta el 2019 como músico que participa tocando y escuchando algunos de los conciertos en vivo que ofrece esta escena. Debido a la gran variedad de edades, roles dentro de la escena, periodos de actividad y niveles de conocimiento sobre las temáticas que le competen a esta investigación, las entrevistas fueron de carácter no estructurado.

Esto ha sido con el fin de poder personalizar cada una de ellas para poder profundizar en los conocimientos y opiniones específicas de cada entrevistado. En líneas generales, se puede decir que se ha indagado en la percepción de los músicos sobre la escena, su percepción de la música experimental limeña, sus procesos creativos, sus motivaciones, los espacios en donde se desenvuelven, las particularidades de su práctica, su perspectiva sobre las problemáticas que afronta la escena, su percepción de las particularidades del siglo XXI y su relación con el ruido.

Para la comprensión de la información recolectada en las entrevistas se ha utilizado el análisis temático, definido por Virginia Braun y Victoria Clarke como “un método para identificar, analizar, y reportar patrones (temas) que se encuentren dentro de la data...[para luego] interpretar varios aspectos relacionados al tema de investigación” (Braun y Clarke, 2006, p. 6, traducción propia). Las autoras consideran que los temas que se encuentran dentro en la información recaudada deberían capturar algo importante sobre la data en relación a la pregunta de investigación, y que deben establecer patrones en relación a la cantidad de veces que aparecen y el conjunto de significados que se construyen a partir de sus consideraciones (2006, p. 10). Sin embargo, ellas sugieren que la forma de identificar estos temas ha de ser muy flexible, y que la importancia de estos no depende de medidas rígidas o valores discretos. Es así como afirman que el juicio del investigador siempre será necesario para determinar lo que califica, o no, como un tema (2006, p 10).

La forma en la que estos temas han sido identificados ha sido utilizando un método inductivo. Esto significa que la data no ha sido analizada intentando que encaje o rete un modelo o teoría preexistente, sino que, a través de la identificación de patrones en la información recolectada, se busque una teoría explicativa para el fenómeno en cuestión (Braun y Clarke, 2006, p. 12; Angrosino, 2012, p. 36). Norman Blaikie, en su libro *Designing social research* (2009), comenta que el método de análisis inductivo requiere varios momentos en la recolección de data, en donde poco a poco se va aumentando la cantidad de fuentes y en donde se debe permitir una constante reformulación de la pregunta de investigación y las posibles hipótesis planteadas para resolverla (2009, p. 196-197).

Como se expuso previamente en el marco conceptual, hemos tomado como punto de partida las afirmaciones de José Ignacio López Ramírez Gastón, quien considera que la música experimental ha tenido un desarrollo trunco a lo largo de su historia en el país. Pero también afirma que, en la contemporaneidad, esta situación está mejorando. Esto dio inicio a la búsqueda de los factores que, desde la perspectiva del músico de la escena experimental en la ciudad de lima, son considerados como los problemas afectan a la escena. Sin embargo, muy pronto en la investigación surgió la narrativa de que la escena sí se sostiene de diversas maneras, que sí existe un circuito de actividades que giran en torno a esta música en la ciudad y que, desde el cambio de siglo, han existido diversos factores que han potenciado su crecimiento y facilitado la práctica de los músicos experimentales.

Es así que el interés de esta investigación terminó por concentrarse en encontrar los mecanismos por los cuales la escena de música experimental limeña

ha logrado sostenerse en el tiempo y cómo es que su desarrollo se ha visto potenciado en el siglo XXI. Se han identificado, entonces, temas que han sido recurrentes a lo largo de las entrevistas, y que representan los patrones que Braun y Clarke proponen como la base de lo que servirá para sacar conclusiones pertinentes a través de la interpretación de la información recolectada.

Estos temas han sido identificados en dos grandes grupos: 1. Los problemas en la escena de música experimental limeña contemporánea y 2. Los mecanismos de sostén de la escena experimental limeña contemporánea. A su vez, estos se dividen en diferentes subtemas que serán explicados detalladamente en los siguientes capítulos.

Tema 1: Problemas en la escena de música experimental limeña.

- 1.1 Problemas internos de carácter conceptual.
- 1.2 Problemas internos y de carácter social.
- 1.3 Problemas externos.

Tema 2: Los mecanismos de sostén de la escena experimental limeña contemporánea.

- 2.1 La expansión del internet en la ciudad.
- 2.2 El amateurismo y el uso de la tecnología.
- 2.3 La aparición de instituciones formales que brindaron un apoyo singular a la escena.
- 2.4 La autogestión motivada por una necesidad de expresarse con la música experimental.
- 2.5 La preferencia de la informalidad.

2.6 La promesa de la libre expresión y la generación de oportunidades para compartir.

En el **Tema 1**, el subtema (1.1) agrupa los conflictos que existen entre los músicos experimentales sobre su percepción de lo que es y no es música experimental. También lidia con la percepción de si realmente existe o no una escena de música experimental en la ciudad. El subtema (1.2) explica los conflictos relacionados a la procedencia de los músicos, en donde existen (o existieron) rivalidades entre los que provienen de lima norte y los que provienen de distritos más adinerados como Miraflores o Barranco. También trata como ciertas percepciones conceptuales determinan las interacciones y opiniones que pueden tener sobre los demás músicos. El subtema (1.3) agrupa los retos de mantener una continuidad en la práctica debido a dificultades de monetización y la carencia de instituciones educativas que permitan una especialización en la música experimental. Todo esto se explicará detalladamente en el capítulo dos, pero cabe resaltar que no necesariamente se presentan de forma separada como en este acápite. Esto se debe a que la percepción de un músico sobre el subtema (1.1) puede justificar una opinión específica sobre el subtema (1.2). El mismo tipo de interacción se encuentra entre el subtema (1.2) y el (1.3). Es por esto que se ha optado por presentar la información con una narrativa que le otorgue sentido y continuidad al texto.

El **Tema 2** representa la información que finalmente servirá para responder la pregunta principal investigación, y propone seis mecanismos de sostén. Entre estos subtemas, el (2.1) y el (2.3) son singulares al siglo XXI, mientras que el (2.2)

se vio significativamente potenciado en la contemporaneidad por la facilitación del acceso a la tecnología musical que trajo el cambio de siglo. Por otro lado, el subtema (2.4), (2.5) y (2.6) aparecen como mecanismos que han estado vigentes desde antes del cambio de siglo, pero que se mantienen en los diecinueve años que le competen a esta investigación. El **Tema 2** será explicado detalladamente en el capítulo tres.

1.3.1 Población de estudio.

Los músicos entrevistados son:

1. Luis Alvarado, activo desde antes del siglo XXI. Compositor, ejecutante, organizador de eventos, investigador, creador de contenido online y fundador de sello discográfico.
2. Rolando Apolo, activo desde antes del siglo XXI. Compositor, ejecutante y creador de instrumentos.
3. Danny “Paruro” Caballero, activo desde antes del siglo XXI. Compositor, ejecutante, organizador de eventos.
4. Abel Castro, activo desde antes del siglo XXI. Compositor, ejecutante, organizador de eventos y creador de instrumentos.
5. Karen Chalco, activa desde el 2017. Compositora y ejecutante.
6. Diego Faucheux, activo desde la segunda década del siglo XXI. Compositor, ejecutante y organizador de eventos.
7. Jorge “Jab Lemur” Fernández-Cabero, activo desde el 2006. Compositor y ejecutante.

8. Pedro Fukuda, activo desde inicios del siglo XXI. Compositor, ejecutante y organizador de eventos.
9. Christian Galarreta, activo desde antes del siglo XXI. Compositor, ejecutante, organizador de eventos y fundador de sello discográfico.
10. Wilder Gonzales, activo desde antes del siglo XXI. Compositor, ejecutante, creador de contenido online y fundador de sello discográfico.
11. Teté Leguía, activo desde inicios del siglo XXI. Compositor, ejecutante y organizador de eventos.
12. José Ignacio López, activo desde antes del siglo XXI. Compositor, ejecutante, organizador de eventos, investigador, creador de contenido online, creador de instrumentos y fundador de sello discográfico.
13. Chico Perez Riva, activo desde la segunda década del siglo XXI. Compositor, ejecutante y organizador de eventos.
14. Patricia Saucedo, activa desde inicios del siglo XXI. Compositora y ejecutante.
15. Jucsay Saduj, activo desde el 2008. Compositor, ejecutante y organizador de eventos.
16. Kike Trelles, activo desde la segunda década del siglo XXI. Compositor, ejecutante y organizador de eventos.

Además, se han realizado tres de entrevistas de apoyo con el fin de profundizar en algunos detalles relacionados a locales y eventos particulares:

1. José Javier Castro. Involucrado en la organización del evento MODULAR 12°06´S 77°01´W Park – O – Bahn y en el planteamiento original del enfoque de Espacio Fundación Telefónica.
2. Tarissa Tiziana Revilla Kollegger. Encargada del local “Casa Bagre” en el centro de Lima.
3. Henri Quispe. Dueño encargado del “Centro Cultural El Paradero”, en el distrito de Lince.

1.3.2 Variables de selección.

Las variables generales consideradas para la elección de los entrevistados fueron:

1. Una participación activa en la creación de contenido musical.
2. Una participación activa en la creación de eventos relacionados a la música experimental.
3. Variedad en los roles que adoptan dentro de la escena.
4. Que hayan estado activos por al menos cuatro años dentro de las primeras dos décadas del siglo XXI.
5. Que representen el desarrollo de la escena en diferentes distritos de la ciudad.

Además, también se ha entrevistado a músicos que han estado activos desde antes del cambio de siglo. Esto es con el fin de indagar en su percepción sobre las diferencias que existen en las dinámicas de la escena entre el siglo pasado y el actual. También consideramos necesario incluir a los músicos que no tienen una

amplia experiencia y a los que se han unido a la escena en la última parte de los diecinueve años cubiertos por este estudio. Esto se debe a que este grupo servirá para demostrar, de forma más eficiente, ciertas dinámicas específicas que contribuyen a la comprensión del funcionamiento de la escena.



CAPÍTULO 2: PROBLEMÁTICAS EN ESTA ESCENA DE MÚSICA EXPERIMENTAL LIMEÑA.

2.1 Algunas aclaraciones sobre esta escena de música experimental en la Lima contemporánea.

Aunque hemos propuesto parámetros de definición para delimitar el alcance del estudio y señalar con qué lente se observará la realidad limeña en torno a la práctica de esta música en el siglo XXI, consideramos importante resaltar que lo dicho hasta ahora no siempre se alinea con las posturas de todos los músicos que conforman la escena, ni tampoco enmarca de forma infalible todo lo que se manifiesta en ella. Específicamente, ciertas discrepancias se revelan en torno al uso de la palabra experimental, al uso del concepto de escena y a la noción de pertenencia a la misma.

De ello se desprenden opiniones distintas que considero necesario mencionar para señalar la complejidad del fenómeno aquí estudiado, uno que, cuando se le mira de cerca, demuestra tener especificidades y problemas que enriquecen la conversación. Para resaltar la complejidad que sale de los diferentes puntos de vista de los músicos de esta escena, en esta sección nos apoyaremos en las entrevistas realizadas por Valeria Valencia Ramos y Cinthya Robles Rodríguez en su documental sonoro *La música experimental en el Perú* (2016).

2.1.1 Problema de definición en el entorno limeño en el siglo XXI.

Primero, es importante señalar que no todos los músicos de esta escena están de acuerdo con enmarcar su práctica bajo el rótulo de música experimental. En el

documental sonoro de Ramos y Robles se muestran artistas que argumentan que no se debería usar el término música experimental para describir lo que ocurre en la Lima contemporánea. José Ignacio López menciona que “a estas alturas del partido hay muy poca música que puedas declarar como experimental” (López, 2016, entrevistado en Robles y Ramos). Su posición se basa en la idea que para una música califique como experimental es necesario que exista un aporte nuevo o la generación de un conocimiento nuevo. Pero dado que este tipo de música ya viene ocurriendo desde hace décadas en otras partes del mundo, entonces no debería entrar dentro de esta categoría (López, 2016).

En la misma línea, Pedro Raúl Gómez Meléndez, conocido como Jardín, comenta que:

Lo que se está haciendo actualmente en lima es, disculpen la palabra, me parece una farsa total, pues la música *noise*, experimental, *happenings* sonoros, todo eso se ha realizado entre 1950 y 1960, por todo Europa, en Nueva York, en Los Ángeles se hacía...pero en verdad estamos en el 2015... [Esta] es realmente una música antigua, como el rock, porque está más o menos apareciendo en esa época (Gómez, 2016, entrevistado en Robles y Ramos).

Se ve entonces una resistencia por parte de algunos en lo que respecta al uso de la palabra experimental porque incluyen en ella la necesidad de la innovación, característica que para algunos es carente en lo que escuchan en la música experimental local. Esto se manifiesta como una exigencia singular en

comparación con otras músicas, en donde más bien las credenciales para pertenecer a un rótulo específico se ganan alineándose con ciertos patrones y características sonoras preestablecidas. Pero siguiendo esta línea de pensamiento, si el nombre de música experimental ha de ser reservado únicamente para aquellos pioneros como John Cage, entonces cuando alguien hace una música que utilice los mismos mecanismos o procesos para obtener sonoridades parecidas, ¿merecería un nombre distinto? ¿Por qué sería necesario crear un nombre nuevo para un producto que suena como algo que ya existió en el pasado? Si un músico publica hoy en día un producto que se alinea con, por ejemplo, los patrones musicales de la salsa, difícilmente se podría argumentar que merecería un nombre distinto solo porque *otros ya lo hicieron*. Más comprensible sería ofrecer resistencia ante un nombre inventado si es que se puede señalar con claridad una similitud con algo ya existente.

Incluir en la contemporaneidad limeña el concepto de innovación como una parte estructural de su (posible) música experimental nos antepone a un problema un tanto absurdo. Además de crear el problema de tener que nombrar con una palabra distinta una práctica reconocible en la historia de la música del planeta, el valor de la experiencia del individuo que practica la música experimental cuando esta se manifiesta como un evento novedoso a nivel personal, queda, con los argumentos antes expuestos, un tanto menospreciada. Alguien puede experimentar con la música de muchas formas y descubrir procesos, sonidos y placeres únicos a nivel individual. Es decir, algo puede ser nuevo para el individuo pero no para el mundo. El hecho de que estos ya hayan sido descubiertos por otras personas con

anterioridad, no debería ser un factor para descartar la importancia de la experiencia a nivel local. No es realista esperar que todos los individuos que se relacionan con esta práctica en la ciudad tengan una consciencia plena de lo ocurrido en el pasado, o un interés profundo por descubrirlo. O que deba existir una irreconciliable decepción y desmotivación por continuar practicando la música experimental si descubren que no son pioneros a nivel global. La supuesta ilusión de la novedad, sea por ignorancia, aislamiento o falta de acceso a información, es un fenómeno con el poder suficiente para motivar la activación de una escena local y quizá, con el paso del tiempo, si es que acaso vale la pena invertir tanto en el sueño de la innovación, incluso sea el combustible necesario para eventualmente producir contenido de características únicas a nivel histórico y mundial.

No es extraño encontrarse con músicos de la escena experimental capitalina contemporánea contando historias sobre cómo su acercamiento a esta práctica fue previo al conocimiento de las obras de artistas claves en la evolución histórica de este arte. El artista Danny “Paruro” Caballero cuenta que un día fue a visitar a su amigo Christian Galarreta, otro músico de la escena limeña, para mostrarle lo que estaba haciendo con radios antiguas, cuyos sonidos estaban siendo procesados por diversos efectos. Galarreta, emocionado, le mostró su propio proyecto y también una amplia discografía de artistas extranjeros que venían haciendo lo mismo. Paruro me comentó: “me quedé sorprendido porque los ruidos que yo hacía ya existían en Europa, en otros países, como una especie de música electrónica experimental” (2021, entrevista personal). Esto, en vez de desanimar a Paruro, lo terminó motivando aún más porque pudo explorar e investigar sobre esta práctica para así

incrementar su conocimiento sobre ella. Además, fue adquiriendo recursos para poder autodefinirse y así construir una imagen que le serviría para declarar su pertenencia a un grupo de personas que disfrutaban de escuchar y tocar la misma música que él, en otras palabras, su pertenencia a una escena.

También encontramos el caso de Karen Chalco, una ingeniera civil de profesión cuyo acercamiento a la música experimental fue gracias a algunos talleres que dictaron Rolando Apolo, Teté Leguía y Martín Escalante en Espacio Fundación Telefónica en el 2017. Previo a ello, Chalco no contaba con ningún tipo de entrenamiento musical. Originalmente, su motivación por llevar estos talleres era porque quería aprender a construir instrumentos electrónicos y luego se dio cuenta que encontraba mucho placer al tocarlos. Ella siente que el tocar este tipo de música la lleva a estados mentales y físicos parecidos a los que encuentra cuando practica la meditación, situación curiosa para ella dado que esta última la realiza en silencio, mientras que el tocar su música suele rodearla de ruidos abstractos y de alto volumen. Chalco cuenta que nunca antes había escuchado música parecida, y que solo después de llevar los talleres y tocar en algunos conciertos de la escena local fue que entendió que esta era una práctica difundida. Despojada de intenciones de declarar su música como una revolucionaria o única, para Chalco, el haber descubierto la posibilidad de sentirse conectada con el momento y tener la mente dispuesta a percibir el entorno de forma meditativa mientras hace ruido con un micrófono de contacto era motivación suficiente para continuar explorando esta práctica. Además, cuenta que se sintió acogida por diversos agentes relacionados a la música experimental en la ciudad, que la invitaban a tocar y a escuchar lo que

otros artistas estaban haciendo (2021, entrevista personal). Chalco fue acogida por una comunidad que apreciaba su música y que se sentía identificada con su práctica, sin importar que algo parecido ya se haya hecho antes en alguna otra parte del mundo.

Sobre el problema del uso de la palabra experimental y la necesidad de incluir el concepto de lo novedoso en ella, Jardín menciona en otro momento del documental de Ramos y Robles que “preferiría dejar de lado ese término de experimental y llamarle nuevas sonoridades” (2016). Esta es una contradicción interesante ya que, como vimos antes, él había descartado la aplicabilidad del término experimental para lo que ocurre en esta escena de Lima contemporánea porque no existe innovación alguna. Sin embargo, al mismo tiempo propone llamarlo con un término que incluye “lo novedoso”. Esto resalta el hecho que, aunque Lima ha tardado mucho tiempo en ponerse al día con los movimientos de música experimental que han existido en otras partes del mundo en el pasado y en adoptarlos como parte de su oferta cultural, la experiencia de esta música en la capital aún carga con un valor exótico y a algunos músicos les gusta aprovecharlo. De la misma manera, no veo posible que el pensamiento del oyente promedio deje de ver este fenómeno como uno exótico si es que aún no lo ha vivido lo suficiente como para normalizarlo.

Es posible que estas posturas hayan surgido en respuesta a la forma en la que algunos músicos de la escena promocionan su arte. Debido al uso de tecnología para la creación musical y las sonoridades poco hegemónicas que resultan de esta,

la música experimental en Lima se ha vendido como un arte de vanguardia, con propuestas nuevas y sonoridades desconocidas. Pero esto termina siendo un simple recurso de promoción que, aunque inofensivo desde un ángulo, ciertamente contribuye al problema de definición de la música experimental ya que el rótulo termina siendo inexacto, vago, carente de claridad o precisión. Lo novedoso, la vanguardia y el experimentalismo son palabras que brindan a un producto artístico de un valor atractivo y que a veces son usadas sin mucha consideración más allá de esto.

Por otro lado, artistas como Pauchi Sasaki, por ejemplo, demuestran una postura contraria al decir que es “mejor que [esta música] no tenga definición, para que siempre sea algo que a uno lo sorprenda y no sepa...que nombre darle” (2016, entrevistada en Robles y Ramos). Wilder Gonzales también le quita peso al proceso de nombrar esta práctica cuando dice: “una cosa son los términos, las palabras, los conceptos que se usan para transmitir ideas, y otra cosa es el resultado en sí, ósea la música...al final, ‘vanguardia’ y ‘experimental’...son etiquetas que se usan para ayudar a transmitir. Pero la música es música, las palabras nunca van a llegar a equipararse a lo que es [la] música” (2016, entrevistado en Robles y Ramos). Gonzales se expresa menos preocupado por el nombre que finalmente se le ponga a esta práctica, y alude a que estos términos terminan siendo solo un mecanismo para intentar enmarcarla en un rótulo que permita transmitir una primera impresión de lo que la música podría ser, pero lo que importa finalmente, es el resultado sonoro.

Esto denota una escena cuyos músicos miembros, aunque se sientan identificados con una práctica común, aún no han logrado establecer límites claros para poder nombrarla. Esto genera un rico debate que claramente aún no se ha cerrado.

2.1.2 El problema de la continuidad en las actividades de la escena experimental capitalina del siglo XXI.

“La idea que había, aunque nadie lo decía directamente, es que es un privilegio que te estén diciendo para tocar. Como tú estás tocando, entonces tú ya te estás divirtiendo y entonces no mereces nada...ni diez soles para tu taxi” (Fukuda 2021, entrevista personal)

Un rasgo resaltante de este fenómeno social-musical es su carácter ondulatorio. En esta investigación se han podido rastrear dos posibles factores causantes: las dificultades que hay para lucrar de esta práctica y la falta de oportunidades para estudiarla a nivel profesional y especializado.

Primero, aunque es común creer que generar dinero haciendo música no es siempre una tarea sencilla, la situación se agrava con esta música llena de elementos anti-hegemónicos. Teniendo una popularidad reducida, es evidente que la cantidad de público que asiste a la gran mayoría de conciertos suele ser pequeña, lo que tiende a resultar en un ingreso pequeño por la venta de entradas, discos, bebidas y comida. Más aún, el poco público que va, no siempre está dispuesto a pagar por entrar a un evento. Por ejemplo, Teté Leguía, un músico que comenzó

haciendo un ciclo de conciertos llamado “Minutos Para el Fin” cuenta que optó por hacer las primeras ediciones sin ningún costo de ingreso. Luego de que el proyecto logró cierto nivel de popularidad, decidió vender las entradas del evento a cinco soles, con el fin de cubrir costos básicos y poder ofrecer una mínima cantidad de dinero a los músicos participantes. Para su sorpresa, encontró mucha resistencia por parte del público para pagar esta suma que él consideraba asequible. En conversaciones con él, exclamó “¡Eran cinco soles!...y no querían pagar...habían personas que decían que solo entrarían a ver a su amigo tocar y que no se quedarían todo el concierto, o también decían: ‘pero solo quiero entrar a ver, ¿qué pasa si no me gusta?’...algunas personas me discutían [largo rato] que no tenían plata y luego los veía comprarse un montón de [cerveza] adentro” (2021, entrevista personal).

Tanto Leguía como muchos otros organizadores de conciertos se enfrentan constantemente con la dificultad de evitar perder dinero en los eventos que hacen. Wilder Gonzales afirma que “...[la música experimental], para vivir, no es nada rentable. De realizar un concierto, quizás si tengas suerte...recuperas” (2016, entrevistado en Robles y Ramos). Gonzales organizó un concierto el año 2007 en el bar De Grot en el centro de Lima con motivo de la visita del reconocido artista polaco Zbigniew Karkowski.¹³ En la misma entrevista cuenta que después del trabajo que hizo, solo pudo ganar alrededor de treinta nuevos soles. Por su parte,

¹³ Aquí se puede escuchar una performance de Karkowski con los artistas peruanos Christian Galarreta y Danny “Paruro” Caballero, cuatro años después del concierto en De Grot y tan solo dos años antes de su muerte. Gonzales también le hace una pequeña entrevista en: [bloghttp://peruavantgarde.blogspot.com/2013/03/zbigniew-karkowski-interviu-ano-2004.html](http://peruavantgarde.blogspot.com/2013/03/zbigniew-karkowski-interviu-ano-2004.html)

Luis Alvarado menciona que gestionar eventos de música experimental “...cuesta trabajo, como cualquier cosa bien hecha...no es difícil hacer un evento de música experimental, lo que es difícil es ganar dinero...no te va a costar, el tema [es] que no se cuan rentable pueda ser” (2016, entrevistado en Ramos y Robles).

Por su parte, Jorge Manuel Fernández-Cabero Robles, conocido como Jab Lemur, habla desde la perspectiva del músico que toca, del que se acopla a un evento ya armado. Él comenta que “no es rentable acá [en Lima], hacer música *noise*. No genera ningún beneficio económico. Todos los beneficios que te generan son individuales, creativos, de egos también....si alguien está esperando revertir ese curso, mejor que ponga otro negocio” (2016, entrevistado en Robles y Ramos)¹⁴. En la entrevista a Leguía, este confesó creer que:

En relación al dinero y el pago que se estipula para los músicos que hacen música experimental, siempre siento que el pago es como el equivalente a la idea que se tiene de esa práctica en Lima. Que es esta cosa floja, que no tiene tanto mérito...no siento [que se considere como] el trabajo de una persona. Pero hay que pagarle porque esa persona tiene que pagar la renta y hace eso con su vida y es válido por eso, y si no lo hiciese entonces no existiría (Leguía 2021, entrevista personal).

¹⁴ Fernández-Cabero usa la palabra *noise* para referirse a una forma de hacer música experimental que utiliza abundantemente el recurso del ruido. Aunque él no está hablando específicamente de la música experimental Limeña, hay un gran grupo de músicos en la ciudad cuyas obras se pueden categorizar dentro del *noise*, y que forman parte de la escena contemporánea capitalina. También se le llama a esta música “ruidismo”, y en general se refieren a los artistas que la practican como “ruidistas” o también “noisero”.

Sin embargo, también comenta, tal vez como una forma de encontrarle un lado positivo al problema, que esta inconveniencia genera una cierta libertad al tocar. Como muchos organizadores, dueños de locales y sonidistas se quejan de la música experimental por su abstracción, intensidad, uso de *feedback*, etcétera, Leguía siente que tiene aún más derecho de defender su arte ante las quejas porque no está recibiendo remuneración económica alguna.

De ello se desprende que, en la capital, esta práctica no se puede sostener económicamente en el tiempo de forma segura. En las entrevistas realizadas para este trabajo, fue común encontrar a los artistas involucrados en la escena narrando historia de cómo en algún momento se vieron forzados a detener sus actividades por alguna obligación mayor, porque no tienen dinero para costear los gastos de organización, o porque priorizan alguna otra actividad que sea más rentable. Las dinámicas de la escena se ven afectadas porque de una manera u otra los gestores dejan de organizar y los músicos dejan de tocar.

A lo anterior, debemos agregarle el hecho de que en la ciudad no existe lugar alguno que ofrezca oportunidades de estudio de nivel profesional especializado en música experimental. La falta de instituciones educativas que las brinden es otro factor por el cual muchos que pretenden cultivar esta práctica más allá de un simple pasatiempo opten por salir del país. En la página treinta seis ya se habló de cómo esta condición afectó a varios artistas en el siglo pasado, pero dado que esto continúa siendo una realidad nacional, otros artistas más contemporáneos como,

por ejemplo, Christian Galarreta, Pauchi Sasaki, Camilo Ángeles, Raúl Jardín y Efraín Rosas, también se han visto obligados a buscar oportunidades fuera del país.

Debemos aclarar, sin embargo, que la Universidad Nacional de Música ha realizado diversos esfuerzos en los últimos años para revertir esta realidad. Gracias a la dirección de Nilo Velarde y el trabajo de Rajmil Fischman y Abel Castro, desde el 2017 la Universidad Nacional de Música (UNM) ha potenciado las capacidades del Laboratorio de Música Electroacústica (que luego cambió de nombre a Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro cuando el Conservatorio obtuvo el título de Universidad) con la compra de nuevos equipos y la creación de una sala de grabación. También se creó en el 2020 la Dirección de Innovación y Transferencia Tecnológica para fomentar la investigación tecnológico-musical. Además, se han abierto recientemente cursos, bajo el mando de José Ignacio López, como “Elementos de la tecnología musical” y “Sonoridades contemporáneas y arte sonoro”. Estos se suman a los ya existentes “Taller de música electroacústica” e “Informática aplicada”, que en conjunto expanden la exposición que los alumnos de la UNM tienen a la música realizada con tecnología.

Aunque esto implica un cambio a la realidad descrita en esta sección, es aún demasiado pronto para medir certeramente su impacto en la ciudad o en el país. No existe la seguridad de que estos cursos se mantengan en el tiempo como para afirmar que realmente generarán un cambio tangible. Además, tampoco representan una línea completa de especialización y son más bien cursos extras que complementan la formación académica de música clásica de la UNM.

2.1.3 El problema con el término “escena” entre los músicos experimentales de la Lima contemporánea.

A propósito de la escena, también encontramos la opinión de que lo que existe en la Lima contemporánea en torno a la música experimental no reúne las características necesarias para calificarse como tal. En el documental de Robles y Ramos, el artista Efraín Rosas dice “yo no veo una escena, una historia, sino más bien momentos. Como que han aparecido y desaparecen” (2016). Rosas hace referencia al problema de la continuidad que padece la música experimental nacional. Como hemos visto con anterioridad, hay diversos factores que influyen en la realidad ondulatoria de este fenómeno. Muchos músicos entrevistados narran que Lima es una ciudad que ofrece cierta resistencia a la música experimental, lo que ocasiona que algunos que la practican busquen eventualmente salir del país, mientras que otros que se quedan, pasan por períodos de cierta inactividad. La escasez de locales que abran sus puertas a esta música, la ausencia de instituciones formales que le brinden espacio y financiamiento (aunque como veremos más adelante, esto, en particular, se ha revertido un poco en el siglo XXI), la falta de aceptación por parte del público y la dificultad de monetizar su práctica son algunas de las razones por las que los músicos que generan contenido y eventos tienden a entrar en períodos menos activos.

Pero recordemos que Harris dijo que en las escenas “cualquier tipo de estabilidad solo puede ser momentánea” (2000, p. 25) y que Bennett y Peterson consideran que trazar una línea rígida que separe una escena de algo que no lo es,

termina siendo una actividad poco útil, y que los esfuerzos más bien podrían ser dirigidos a analizar la medida en que un fenómeno social-musical como este expone las características expuestas en el capítulo anterior (2004, p. 12). Algunos preferirían usar otras palabras como “movida” o “circuito” para describir lo que ocurre en Lima con la música experimental, dado que consideran que el término escena aparenta sugerir un fenómeno consolidado, estable o de gran tamaño. Si nos alineamos con la postura de Bennett, Peterson, Harris y la de los demás autores que refuerzan sus ideas, expuestas con anterioridad en el marco teórico, se alivia este problema. En vez de que la discusión gire en torno a que se deba usar una palabra en vez de otra porque hacen falta los factores “x” o “y”, esta debería centrarse en señalar las particularidades de la escena. Entonces, en vez de declarar que esta no es una escena porque tienen una actividad ondulante y por lo tanto merece ser llamada, por ejemplo, “una movida”, bastaría con decir que es una escena que pasa por períodos de mayor y menor actividad, incluso si los momentos de poca actividad llegan a hacer creer que esta ha desaparecido. Así, los aparentes problemas que la alejan de esta definición se vuelven en realidad características determinantes de lo que ocurre con esta escena de música experimental en la Lima contemporánea. En el siguiente capítulo mostraremos detalladamente cómo es que el siglo XXI trajo consigo variables que transformaron a la escena de forma positiva, atenuando así algunos de sus problemas.

2.1.4 Problemas de pertenencia entre los músicos de esta escena experimental contemporánea en la ciudad de Lima.

También es necesario mencionar algunos conflictos que surgen en torno a la noción de pertenencia a la escena. Aunque por lo general uno suele encontrar las puertas abiertas para todo aquél que quiera ingresar a consumir la música, e incluso tocarla, aunque no se tenga mucha experiencia, hay situaciones en donde se encuentran ciertas resistencias. Una que plagó la escena durante un tiempo, pero que ahora está disminuyendo con rapidez, es el conflicto que surgía en torno al distrito de procedencia del artista que practicaba la música experimental. Algunos trazaban una línea entre los que venían de Lima Norte, zona de donde surge un gran número de músicos experimentales y que además se identifican como los primeros en forjar una comunidad cuya identidad se define en torno a esta práctica, con los que venían de distritos más adinerados como Miraflores o Barranco, cuestionando la autenticidad de estos últimos. Entre los que hacían experimentación con ruido, por ejemplo, se separaban a los que venían de distritos más adinerados con la palabra “pitunoise”, haciendo referencia al hecho de que el *noise* hecho por “pitucos” (jerga que describe a las personas privilegiadas de las clases altas, usado aquí, además, con una carga de esnobismo), es menos legítimo que el *noise* hecho por los que vienen de los sectores menos adinerados de la ciudad.¹⁵

¹⁵ Aunque la palabra *noise* hace referencia a la música que usa el ruido como un recurso sonoro recurrente o permanente, en la capital se tiende a usar esta palabra y otras como “ruidismo” sin rigor. Se utiliza para describir eventos de música experimental en donde no necesariamente hay *noise*, así como para describir la obra o tendencia de un artista que no siempre produce contenido con estas propuestas sonoras. El artista Pedro Fukuda comentó en una entrevista que “la palabra a la gente le gusta...a veces puedes tocar algo que

Entre los entrevistados para esta tesis, muchos reconocieron la existencia de este conflicto, pero, pocos ahondaban realmente en el asunto. Algunos comentaban poco sobre el tema mientras otros lo tomaban como una situación que, para su alivio, ha ido perdiendo relevancia con el tiempo. Muestras de la existencia de esta división aparecen en la reciente entrevista que le hace Wilder Gonzales a Gabriel Castillo en su blog peruavantgarde, en donde le pregunta “¿Cómo sobrellevar el proceso de gentrificación/aburguesamiento de la movida experimental que desde hace tiempo se veía venir?” (Gonzales, 2021).¹⁶ La elección de palabras en esta pregunta es clave para entender la magnitud de este problema. Primero, Gonzales usa las palabras “gentrificación y aburguesamiento”. Ello nos remite a pensar que su postura es una en donde la música experimental, originalmente practicada por personas de bajos recursos que no pertenecen a las clases altas de la ciudad, ha sido *tomada* y revalorizada por las clases acomodadas. Hay indicios de un discurso que reclama una suerte de injusticia en donde, desde las posiciones de poder, el limeño “pituco” se ha apoderado de una expresión artística que no es suya, arrimando al artista de menos recursos. Segundo, el uso de la palabra “sobrellevar” da a entender que lo descrito anteriormente es una situación incrustada en la realidad de la que uno ya no puede escapar y, lo que queda, es aprender a vivir con ella. Finalmente, Gonzales declara que este proceso de aburguesamiento “desde

no sea ruidoso y le ponen *noise*....no me gusta tanto ese término, porque es como...¿bulla? Hasta cuando es bulla lo que yo escucho es música” (2021, entrevista personal).

¹⁶ Recuperado de <http://peruavantgarde.blogspot.com/2021/04/una-conversa-con-gabriel-castillo.html>

hace un tiempo se veía venir”, dando a entender su inevitable avance, visible desde hace mucho.

Otro ejemplo se puede encontrar en un comentario de YouTube realizado por el músico Gerardo Norvasc a un video titulado “Perspectivas para el arte sonoro en el Perú”, presentado por la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo el proyecto “Aula Abierta”¹⁷, en donde José Ignacio López expone reflexiones sobre diversos aspectos de esta manifestación artística. Norvasc escribe “el arte sonoro es solo un nombre pituco de la experimentación sonora q hace la gente acá desde fácil los noventa, no me vengan a decir q el arte sonoro es reciente”¹⁸ (2012). Una vez más, nos encontramos con la postura que señala un arte sonoro, que en el contexto del video se usa como un término más amplio que incluye también a la música experimental, practicado por artistas de bajos recursos desde antes de la llegada del siglo XXI y que ha sido tomado y transformado por los ciudadanos pitucos. Norvasc intenta señalar las actividades que los músicos de Lima Norte realizaban al practicar la música experimental en proyectos como Diosmehaviolado, Crisálida Sónica o Fractal.

Sobre esta línea que se traza en la escena, el artista Jab Lemur corrobora su existencia, y apoya la perspectiva que con el pasar de los años, se ha ido desvaneciendo:

¹⁷ Aula Abierta es un proyecto de Estudios Generales Letras creado por Diego Giannoni, Enrique Mayorga y Fred Rohner.

¹⁸ <https://youtu.be/aCLxNAXHfrg>

“En algún momento lo he sentido, esa diferencia entre un lado del charco y otro. Pero, no sé, creo que tiene mucho que ver con cierto sentido de pertenencia que uno tiene. Y también con la lejanía que hay entre ciertos lugares y otros. Pero poco a poco al final se van desvaneciendo, porque...son muchísimo más las coincidencias que las diferencias que podrían existir. No hay ahora como un patrón necesariamente” (Fernández-Cabero, 2021, entrevista personal)

Por otro lado, Luis Alvarado comenta que “[estas peleas] separa a la escena. Es una cuestión social. ‘Tú eres el pituco, tú tienes los contactos’...lo cual a veces no deja de ser cierto. Hay ciertos privilegios mal encausados a veces y obviamente hay gente que critica. Como dicen...está la escena ‘pitunoise’” (2021, entrevista personal). Esta división ha generado conflictos dentro de la escena, en donde la legitimidad o el derecho de pertenencia a la misma es cuestionado o minimizado por el lugar de procedencia y la posición económica del artista en cuestión.

Otro problema surge cuando los organizadores de conciertos de música experimental deciden invitar a artistas cuyos productos se encuentran alejados de las sonoridades esperadas en la música de la escena. Esto suele suceder cuando se considera que el poder de convocatoria de dicho artista puede contribuir a la cantidad de público que asiste a un evento, cuando existe una relación amical entre el organizador y el artista o cuando existe un interés por hacer conciertos que rompan con la tendencia de abarcar un solo género o estética sonora. Algunos músicos, un poco más puristas quizá, ven esto como un problema, porque

preferirían que un evento hecho por músicos experimentales dentro del contexto de la escena experimental se remita únicamente a mostrar propuestas íntimamente relacionadas a esta práctica, sin que esto se rompa por un interés comercial, algún favoritismo o por el afán de mostrar diversidad. Pero la situación se complejiza dado que las opiniones sobre lo que califica como experimental o no entre los músicos de esta escena contemporánea varía tanto que se vuelve difícil reunir una opinión conjunta que represente a la totalidad o a una mayoría estable de músicos. Entre los entrevistados, los que tienden a preocuparse por este problema lo hacen desde un punto de vista personal.

También están los artistas que creen que esta amplitud y diversidad genera una dinámica positiva para la escena. Al invitar a un músico alejado de la escena a que participe en un evento de música experimental, se apuesta por atraer a un público nuevo que no necesariamente consumiría lo que esta ofrece. Se genera entonces una situación doble, en donde el artista y el público que atrae se ven rodeados de sonoridades novedosas y que así, en el mejor de los casos, algunos terminen interesados en volver a consumir más de lo que esta ofrece, generando crecimiento. Luis Alvarado comenta que, comparando su experiencia en Lima con otras que ha visto en el extranjero, el público de la escena limeña es uno muy variado, y que considera que esto es algo positivo dado el pequeño tamaño de la escena (2021, entrevista personal). Probablemente si se hicieran divisiones estrictas incluso entre artistas que hacen música experimental pero que a la vez puedan ingresar en diversas subcategorías (como el *noise*, el *drone*, el *glitch*,

etcétera), sería aún más difícil sostener económicamente las activaciones dentro de la escena dado que el público quedaría fragmentado.

Otro ejemplo interesante sobre el problema de la pertenencia viene del músico Diego Faucheux. Él cuenta que “cuando a mí me preguntan si lo que yo hago es experimental, en verdad no...lo que yo muestro es algo que he decidido, es algo que he esculpido...que he refinado” (2021, entrevista personal). Faucheux prefiere trabajar con variables claras, siempre sabiendo qué va a pasar para poder estar en control. Vemos entonces que esto entraría en contradicción directa con el arco conceptual del indeterminismo, manteniendo así la posición del compositor que ordena a voluntad propia. Sin embargo, Faucheux está íntimamente relacionado con la escena, participa de eventos con otros músicos que sí trabajan con diversos grados de indeterminismo en sus obras e incluso gesta eventos dentro del circuito de la música experimental Limeña. A través de su música y las oportunidades que ha generado para que otros toquen, se ha ganado un espacio en la escena que no parece ser cuestionado por otros miembros a pesar de las observaciones que él mismo hace sobre su música.

Con lo expuesto hasta ahora hemos querido demostrar la complejidad del fenómeno aquí estudiado. Se ve que incluso desde dentro de la escena las reglas no están tan claras y que los límites son porosos. Los miembros de la escena efectivamente se juntan a producir y consumir música de interés compartido, pero no necesariamente se comparten las formas de categorizarla. Los conciertos pueden llegar a tener una oferta musical tan variada que termina siendo

problemática para algunos, pero ventajosa si se ve como una oportunidad para hacer crecer la escena. Esta es una comunidad musical que, a pesar de estar un tanto fragmentada, ha logrado sostenerse y crecer gracias a las variables que discutiremos en el siguiente capítulo.



CAPÍTULO 3: MECANISMOS DE SOSTÉN Y DESARROLLO DE LA ESCENA EXPERIMENTAL LIMEÑA.

3.1 Una escena limeña catapultada por la tecnología.

El proceso por el que pasa la escena de la música experimental limeña durante la primera década del siglo XXI estuvo fuertemente influenciado por la masificación del internet, el abaratamiento de aparatos tecnológicos y una tangible recuperación económica después de la crisis monetaria que afectó al país en los años ochenta. Estas circunstancias afectaron la forma en la que los músicos navegaban la realidad en la ciudad en sus intentos por ejercer su práctica, y determinan la dirección que la escena tomaría durante los próximos años.

3.1.1 La masificación del internet y su impacto en esta escena experimental contemporánea.

Luego de que se estableciera el logro de la Red Científica Peruana de conseguir acceso a la World Wide Web en 1995, el internet comienza a aparecer lentamente en la capital peruana. Unos años después, el Organismo de Supervisión de Inversión Privada en Telecomunicaciones (OSIPTEL), se plantea un proceso de masificación del uso de internet en el Perú en el 2001¹⁹. Con estrategias de ampliación de cobertura, accesibilidad a hardware y software para

¹⁹ Recuperado de:
<https://repositorio.osiptel.gob.pe/bitstream/handle/20.500.12630/621/sll09doceJul2001FAConversatorioMasificacion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

telecomunicaciones, programas de educación y capacitación del uso de nuevas tecnologías, entre otras, se propició un crecimiento explosivo del sector de telecomunicaciones en el país que, como es común en muchas de las políticas de desarrollo aplicadas a nivel nacional, tuvo mayor eco en la capital. Esto propició la creación del negocio de las cabinas de internet, tanto formales como informales, que desde ya hace algunos años representaban la fuente de mayor acceso a internet en la ciudad. Entrando al 2000, por ejemplo, el 28% del total del sector A y B, que a su vez representaban solo el 18.1% de la población de Lima Metropolitana, era los únicos con acceso a internet desde casa (OSIPTEL, 2001).

Aunque es evidente que las actividades de muchos capitalinos se vieron beneficiadas por la masificación del internet, considero que esta realidad que vivieron todos, afecta de manera particular a la escena de música experimental al permitirle crecer desde múltiples ángulos de forma simultánea, inyectándola de vitalidad. El uso del internet permitió un acoplamiento a una red virtual apoyada en plataformas de difusión y de noticias e intercambio de opinión, ampliando la conectividad entre artistas de la ciudad, otras partes del Perú y del mundo.

Plataformas globales como hi5 y MySpace, creados en el 2003, permitieron a los músicos ampliar sus posibilidades de conocer a gente que compartía sus gustos musicales. MySpace en particular funcionaba como un lugar para presentar proyectos musicales y escuchar lo que otros estaban haciendo²⁰. Eventualmente

²⁰ MySpace perdió toda la información musical subida a su plataforma entre el 2003 y el 2015 debido a una falla en el proceso de migración de servidor de almacenamiento de datos. Muchos de los perfiles de estos músicos se han perdido y dado el surgimiento de otras plataformas dominantes, pocos se preocuparon por reestablecer sus perfiles en la página.

entrará Facebook como una red social que lo englobaría casi todo conforme la compañía va adaptando la página para añadir más funciones. Luego, los músicos de la escena giraron su atención a SoundCloud y BandCamp como espacios específicamente diseñados para compartir, vender, escuchar y comprar música. Es así como todos se enteraban más rápido de lo que estaba sucediendo en torno a la música experimental en la ciudad y en el mundo, teniendo acceso a vitrinas de mayor alcance que las ofrecidas por fanzines, revistas, y los casetes que los músicos dejaban en lugares como Quilca o las Galerías Brasil. “En el mundo pre internet era[n] bien valorad[as] las amistades, porque las amistades eran quienes te informaban de los grupos...esa era la época del boom de la quema de CD´s” (Pedro Fukuda, 2021, entrevista personal). Debido al internet, ahora uno se podía informar desde casa o desde una cabina sobre los nuevos lanzamientos a nivel nacional y mundial y sobre las activaciones de eventos relacionados a la música experimental que ocurrían en la capital.

A la par, también existía en varios de estos músicos la necesidad de crear sus propias plataformas. Algunos construyen su página web, otros abren su propio sello discográfico y muchos otros optan por el modelo del blog, teniendo así más opciones de personalización y libertad en la creación del contenido. Muchos de estos espacios, por ser más personalizados, dejan ver los diferentes perfiles de los músicos que constituyen esta escena, como mostraré más adelante. El uso del

<https://www.vox.com/the-goods/2019/3/18/18271088/myspace-music-deleted-internet-archive-flickr-tumblr>

internet le permitió al músico proyectar identidad individual, construir identidad colectiva, ensayar discursos y compartir opinión y experiencias. Los músicos comenzaron así a tejer una red que hacía más tangible una escena.

En conversaciones con Luis Alvarado, este menciona que para él hay una diferencia muy clara entre el siglo pasado y este, y es que “tienes menos posibilidades de quedarte solo” (Alvarado, 2021). Haciendo referencia a la forma en la que el internet ha conectado a los músicos, opina que los movimientos de la escena y sus actores son más visibles que nunca antes. Continúa diciendo:

“Sabes que no estás solo. No son muchos, pero sabes que hay gente...[uno] sale a esta movida [y] sabe que existe un mundo de cosas pasando, que no será muy grande, pues, no estamos en Berlín. Pero hay cosas pasando interesantes y sientes que hay un lugar en el que puedes entrar. Hay una escena, realmente” (Alvarado, 2021, entrevista personal).

Alvarado decide en el 2004 lanzar su blog Autobús, que potenció el alcance de su fanzine con el mismo nombre y le permitió escribir libremente sobre sus experiencias en conciertos, sus opiniones sobre bandas y discos, críticas de música, promoción de eventos y mucho más, con una frecuencia que superó largamente a la edición física. Al mismo tiempo, anunciaba la inauguración de su sello discográfico Buh records, que servía de plataforma para sostener los lanzamientos de los discos que venían con la revista y que luego fue creciendo notablemente en los años siguientes. Una fuerte motivación para ello se debe al

gran interés de Alvarado por desempolvar y recopilar música experimental de artistas peruanos de diversos tipos, esfuerzo que agradó a un grupo de oyentes extranjeros y que, religiosamente, compran estos lanzamientos de corte histórico curados por él. Esta conexión con un grupo de melómanos extranjeros ha permitido financiar otras actividades de Alvarado (2021, entrevista personal).

Por su parte, Christian Galarreta, músico de Lima norte que estuvo activo durante el período de cambio de siglo, fundó el sello discográfico Aloardi en 1998 con el lanzamiento de Di-versiones bajo el pseudónimo Diosmehaviolado. Galarreta cuenta que esta iniciativa nace de querer imitar lo que él observaba en la música que consumía. “Yo veía en los discos que escuchaba había una plataforma, un sello, algo que catapultaba el lanzamiento” (Galarreta, 2021, entrevista personal). Con la intención de compilar trabajos que había hecho años atrás, este decide buscar a Antonio Chávez, conocido como Antonio K19 y que en esa época hacía música industrial, para que lo ayude con el arte de la portada del álbum y así lograr su primer lanzamiento bajo Aloardi. Galarreta también va tomando inspiración de mucha gente en la ciudad que estaba haciendo lo mismo, como Leo Bacteria, que abrió Ya Estas Ya Producciones y quien a su vez lo ayudaba vendiendo las copias de sus casetes en Quilca, en el puesto que tenía John Pereyra, redactor en la revista Caleta (Galarreta, 2021, entrevista personal).

No pasó mucho tiempo antes de que se creara una página web de Aloardi y un blog con el mismo nombre. Para entonces el nombre Aloardi no solo representaba un sello discográfico sino también un colectivo del que inicialmente

formaría parte Gabriel Castillo, sumándose luego Felipe del Águila, Fabiola Vásquez, Denis Pastor y más adelante Jab Lemur. Galarreta cuenta cómo en el 2003, Felipe del Águila ayuda a diseñar una nueva página web con animaciones vistosas en Flash y unas fotos del colectivo para dar una atmósfera más personal. Luego de ver la página terminada, se dieron cuenta que su presencia virtual cargaba con el potencial de reflejar sus identidades. Poco a poco, mientras el colectivo maduraba, el proyecto de la página fue tomando mayor seriedad, hasta que “se convirtió en una obra en sí misma” (Galarreta, 2021, entrevista personal).

Por su parte, Wilder Gonzales Agreda, quien estuvo activo desde antes de la llegada del siglo XXI, estrenó su blog PerúAvantgarde en el 2004. Gonzales usa este espacio virtual para promocionar sus proyectos, así como los de otros artistas nacionales e internacionales, publica críticas musicales, reseñas, entrevistas, humor y ejerce opinión política, musical y social. Aunque incluye también información de otras expresiones musicales, este blog está lleno de información relacionada a actividades en torno a la música experimental. Gonzales es consciente de que el internet permitió una democratización de acceso a la información y de creación y divulgación de contenido, que él supo explotar para hablar del tema que más le interesa. Resalta que ahora un proyecto “lo puedes publicar tú mismo, no tienes que ir a Quilca, ni a galerías Brasil. Lo subes rápidamente a BandCamp, o a YouTube, o a donde sea” (Gonzales, 2021, entrevista personal). También comenta cómo ha visto un incremento en las posibilidades de que una persona cualquiera descubra esta música gracias a la accesibilidad de información que cada vez se expande más y más en la capital.

Jorge Manuel Fernández-Cabero Robles, o Jab Lemur, es un músico más joven que, aunque pudo ver la llegada del internet a la capital, ya es de las generaciones que comienza a crecer empapado de la virtualidad. Como también pasó con los artistas mencionados anteriormente, Jab Lemur cuenta que gracias a plataformas virtuales como hi5 y en particular MySpace, pudo ir conociendo gente de todas partes del mundo que tenían actividades relacionadas a la música experimental, motivando así sus ganas de crear y compartir contenido (Fernández-Cabero 2021, entrevista personal). También abrió un blog en el 2007 que usa como portafolio de sus proyectos, que en su caso fusiona siempre lo musical con lo visual. Este blog, a diferencia de los otros, es uno más reservado, en donde no se publica crítica musical ni se narran experiencias de conciertos más allá de breves descripciones de lo que el mismo artista ha hecho a lo largo de su carrera.

Rolando Apolo, quien también vivió el cambio de siglo, es un músico experimental que se acerca a la creación musical a través de la creación e intervención de aparatos electrónicos. Apolo comenta que “es bastante radical el cambio con lo que ocurre en la década de los 90...hace 20 años la cuestión era muy distinta. Para nada en internet había la cantidad de información que puedes encontrar ahora” (Apolo 2021, entrevista personal). Antes, él tenía que aprender sobre circuitería y experimentación musical electrónica a través del ensayo y error, haciendo todo él mismo. Cuenta que la gente que tenía la oportunidad de viajar fuera del país eran los privilegiados que podrían tener contacto con información nueva que alimente el desarrollo de esta música. Sin embargo, al pasar de los años

Apolo comenzó a alimentarse más y más de información que le permitían mejorar su práctica gracias a la masificación del internet en la ciudad.

Dada la naturaleza subterránea de esta música, los músicos de la escena experimental de la Lima contemporánea se beneficiaron de la expansión del acceso al internet de forma exponencial. Otras manifestaciones musicales más populares gozan de sistemas de sostén establecidos, como tradiciones, industria discográfica, visibilidad en los medios o un circuito estable de consumo en la capital. Esta visibilidad era nueva para la escena experimental, y motiva e inspira a los músicos a compartir con otros y generar contenido. Asimismo, la ampliación de los conocimientos que permitan mejorar su práctica llega no gracias a una escuela nacional, ni a la posibilidad de acceder a conocimiento sistematizado desde alguna institución capitalina, sino desde el posible acceso a internet y a su creciente base de datos. Muchos de los entrevistados afirman que gracias a esta revolución tecnológica la escena pudo expandir su alcance y su notoriedad, por lo que reconocerla, ya no era una tarea tan compleja.

3.1.2 Preponderancia del amateurismo y el uso de instrumentos tecnológicos en la escena experimental limeña.

“La ineptitud es una fuerte declaración anticultural fundamentalmente ruidosa...los defensores del dominio técnico pueden creer que solo con esta habilidad se consigue variación o el desarrollo de un estilo personal, entre otras cosas. Pero, así como hay muchas notas ‘erróneas’, la ineptitud también se puede interpretar como una apertura al sonido” (Hegarty, 2013, p.89, traducción propia).

Esta escena tiene una estrecha relación con la tecnología. No solo se sostuvo sobre los hombros del internet para comenzar a tejer una red tangible que ampliaría su dinámica de funcionamiento, sino que también convertiría aparatos tecnológicos en sus instrumentos principales para la composición e interpretación musical. En esta escena hay una gran cantidad de músicos que dependen de la tecnología para poder crear su música. Aunque hoy en día es bastante común encontrarse con múltiples procesos que involucran a la tecnología en el desarrollo de muchas músicas, existe la particularidad que los artistas involucrados en la escena experimental de la Lima contemporánea adoptan aparatos tecnológicos como sus instrumentos principales mientras que, en su mayoría, toman cierta distancia con los instrumentos tradicionales.

De esto se desprende una característica clave de los músicos de la escena: el amateurismo musical. La íntima relación con los instrumentos tecnológicos, en este caso, tiene mucho que ver con la facilidad con la que estos permiten producir resultados sonoros atractivos para los oídos de los músicos. Wilder Gonzales comenta que:

Ahora tu prendes la máquina y ¡la máquina suena pues! Ósea ya la máquina es ya tan, tan alucinante ¿no? que ya...tu manipulas unos botones y ya el sonido que sale es uf...es una cuestión locasa. O agarras un *software*, metes un par de teclas y ya...creaste una locura. [Es] fácil, fácil. Entonces, digamos, el talento...casi no es necesario

tener talento, entre comillas (Gonzales, 2016, entrevistado en Robles y Ramos).

Además, es común encontrar entre los entrevistados cierta resistencia a la enseñanza musical tradicional, aquella que toma instrumentos tradicionales y orienta la práctica en torno a soportes teórico-musicales básicos enmarcados en la tradición europea, como tonalidad, escalas, acordes, consonancia, etcétera. La escena adoptó la tecnología como su aliado porque esta permite producir música con un nivel de control profundo, sin necesidad de saber nada de la teoría antes mencionada, ni de una técnica específica para manipular un instrumento. Esto democratiza el acceso a la producción y ejecución de música experimental, haciéndose más accesible para el que la busque.

Cuando hablo de amateurismo musical me refiero específicamente a la distancia que estos músicos guardan con la enseñanza tradicional de la música. Aunque entre los entrevistados hay algunos que sí han recibido una formación formal a nivel escolar como Jab Lemur, con clases particulares como Pedro Fukuda, otros han terminado estudios en instituciones formales como Teté Leguía y Abel Castro en la Universidad Nacional de Música, o Diego Faucheux en la facultad de música de la UPC, la preferencia por guardar distancia con estos procesos de aprendizaje es bastante común. Esto no significa que los músicos de esta escena trabajen con dejadez, apartados de la motivación de perfeccionar su arte o de incrementar sus habilidades para producir mejores resultados. Más bien todo lo contrario, muchos han expresado una obsesiva necesidad de mejorar sus formas

de trabajo. Pero su búsqueda es una que construye a partir de la experiencia propia, del ensayo y error, impulsados por una motivación personal de cercanía con el sonido, pasando por procesos de investigación como los que menciona Gottschalk, explicados en el marco teórico de este trabajo. Existe una decisión consciente por mantenerse alejados de eso que muchos llaman ligeramente *la teoría de la música* y la señalan de forma dogmática como la única o la mejor manera de acercarse a este arte.²¹

Aunque los entrevistados sí tomaron guitarras, pianos, bajos y baterías en varios momentos de su vida para hacer esta música, y otros siguen manteniendo cercanía con estos instrumentos, la tendencia a usar computadoras, sintetizadores, osciladores, procesadores de sonido, y otros, es preponderante. Hay que reconocer que la técnica requerida para manipular un instrumento tradicional suele tener un componente corporal muy dominante, y dependiendo de la forma en la que el cuerpo del músico se acerca al instrumento, este va a responder de forma distinta. Cada variable del sonido que se quiera alterar al ejecutar muchos de los instrumentos tradicionales va a presentar en su momento diversos obstáculos que obligan a alterar la técnica en el cuerpo para producir el sonido deseado. Por ejemplo, muchos instrumentos presentan un mayor nivel de dificultad en la técnica requerida para tocar en los extremos de sus registros. Hablando de altura, no cualquier trompetista

²¹ Con teoría musical me refiero a esa que viene de la tradición europea, específicamente la que busca ordenar los sonidos para formar consonancias y balancearlos con disonancias calculadas para construir una especie de narrativa, con una melodía y armonía con un centro y que se desarrollen dentro de una forma o estructura. Naturalmente existen otras teorías para lidiar con el sonido y la música, incluso algunas que descartan por completo lo antes mencionado. Pero no es común que un aprendiz inicie sus estudios con estas y menos en una ciudad como Lima en donde uno requeriría de un mayor esfuerzo para entrar en contacto con ellas.

puede tocar con potencia y control en un registro sobreagudo. De la misma manera, es común que un guitarrista que aún está aprendiendo el instrumento se sienta muy cómodo en la parte baja y media del cuello de la guitarra, pero al subir al registro agudo, dado que la distancia entre los trastes se comprime, la mano tiende a desorientarse por no estar acostumbrada a moverse en un espacio tan reducido. Variaciones en el tono de un instrumento acústico también van a necesitar de un cambio físico en el cuerpo del ejecutante que a veces demanda una lucha contra una memoria muscular que demora la adopción de las sutiles modificaciones necesarias para producirlo. Más aún, dichos cambios en el tono pueden afectar la solidez con la que anteriormente se podían ejecutar otras variables del sonido, como la intensidad del mismo. Siguiendo con el ejemplo de la trompeta, es posible que la capacidad de mantener afinada una nota se vea afectada cuando un ejecutante trata de aprender a tocar en un tono cálido, suave y airoso.

Estas dificultades que se presentan en muchos instrumentos acústicos tradicionales o disminuyen o desaparecen por completo con la introducción de instrumentos electrónicos analógicos y digitales. Los instrumentos musicales electrónicos ofrecen mucha facilidad para modificar parámetros del sonido con una constancia que no requiere de mucho esfuerzo físico para ser mantenidas. Buena parte del trabajo lo hacen las máquinas. Definitivamente requiere menos esfuerzo físico girar una perilla para obtener mayor volumen en un sintetizador que aprender a controlar una columna de aire para producir un *fortissimo* en un instrumento de viento. Un arpegiador no solo puede ofrecer una alta precisión rítmica o solidez en la ejecución de saltos interválicos amplios, sino que también elimina la necesidad

de una resistencia física en el ejecutante para mantenerlo sonando de forma constante por un largo período. Los procesos armados por computadora suelen requerir de mucha preparación previa, pero una vez listos, puede que se mantenga un alto nivel de actividad solo con presionar unos pocos botones en un controlador *MIDI*. O los pedales de efectos que, por ejemplo, con una cadena de un octavador, un *delay* y un *reverb*, le permiten a Patricia Saucedo transformar el sonido de un soplo en una cascada de frecuencias con un espectro sónico tan amplio que en sí mismo puede constituir un momento entero en sus piezas.

Rolando Apolo afirma que el crecimiento tecnológico que se dio en el siglo XXI "...facilitó el proceso creativo. [Podías] tener tu propio estudio, crear tu música, grabar y producirla" (Apolo 2021, entrevista personal). La tecnología electrónica musical acercó a mucha gente a un proceso creativo antes accesible principalmente a los que tenían grandes estudios y los que contaban con un conocimiento teórico musical, pero ahora con las máquinas, muchos pueden entrar a la ejecución y a la creación con poco conocimiento y experiencia. Teté Leguía habla de una horizontalidad en la música experimental, inspirada en parte por las máquinas, y cuenta que muy pronto descubrió que era fácil producir contenido inspirador que llegaba a altos niveles de intensidad con gente que tenía poco o ningún entrenamiento musical formal (2021, entrevista personal). Afirma que "...una persona que tiene la disposición y la sensibilidad para entender esos ruidos, puede lograr una cosa muy valiosa" (2021). Karen Chalco es un buen ejemplo de ello ya que, como hemos mencionado antes, dada su escasa formación artística, ella no se ha armado de técnicas de ejecución ni de composición o estructuración de una

pieza. Sin embargo, usando la tecnología con una disposición a la escucha, buen criterio y una entrega al momento de la improvisación ininterrumpida, ella es capaz de producir piezas que son atractivas para los oyentes de esta escena.

Pero la cercana relación con las máquinas no solo se dio porque facilitaban el trabajo, sino también porque abren las puertas a una interacción con el sonido que, difícilmente, se puede conseguir con instrumentos acústicos convencionales. Wilder Gonzales podría de este modo llevar unas llaves, monedas, vasos y botellas a un concierto, pasar el sonido por pedales y construir música con ello (Gonzales, 2021, entrevista personal). De la misma manera, Paruro transforma con pedales lo que fuere que encuentre en una estación de radio en ruidos envolventes. O el meticuloso trabajo con el que Diego Faucheux prepara sus piezas en su computadora, usando *software* para modificar el sonido a su antojo, con variaciones en parámetros que el mundo físico de los instrumentos tradicionales no permite moldear.

Hay otros que prefirieron irse por el camino de la circuitería y la construcción de sus propios instrumentos, agregando un nivel de complejidad y personalización al proceso. Abel Castro, por ejemplo, emplea un instrumento que ha bautizado como Protesis v.1, que consiste en unos guantes con una serie de sensores que envían información numérica a la computadora a partir de la posición y movimientos de sus manos, para luego ser convertidos al instante en sonido. Castro diseña, en *softwares* de computadora como Pure Data, los parámetros que van a ser modificados por las señales numéricas que los sensores generan. En circunstancias

como estas, Castro no solo tiene que construir la forma en la que la computadora responde al input de los sensores, sino que también ha de armarse de una técnica propia para luego acostumbrarse a los gestos que produzcan los resultados que él desee.

Rolando Apolo es otra de las personas que se han dedicado a construir sus propios instrumentos electrónicos. Apolo tiene experiencia construyendo controladores MIDI, transductores, secuenciadores, samplers, generadores de beats, entre otros.²² Desde su experiencia, la capital facilitó mucho su proceso de aprendizaje en la construcción de instrumentos tecnológicos personalizados. Él considera que los precios de los implementos para construir dichos aparatos eran relativamente baratos en la ciudad, sobre todo después de compararlos con los que encontró en un viaje que hizo a México (Apolo 2021, entrevista personal). Este afirma que, aunque no había mucha variedad para escoger entre las partes disponibles que podía encontrar en sitios como Galerías Brasil, los bajos costos facilitaban el proceso de aprender a construir a través de múltiples intentos (Apolo, 2021). Otros músicos como José Ignacio López, Alfredo Aliaga, Carlos García, entre otros, supieron aprovechar estas ventajas y cultivaron un interés por construir sus propios instrumentos.

El acercamiento a los instrumentos electrónicos no viene solo por el ámbito físico del *hardware*, sino también por el ámbito digital del *software*. Los entrevistados para esta tesis confirman que en esta escena se utilizan comúnmente computadoras

²² Revisar <https://rolandoapolo.wordpress.com/talleres/>

para producir piezas, y entre los recursos sobre los que se apoyan para lograrlo, está el *software* libre. Entre los más comunes están Pure Data, SuperCollider, Max/MSP y VCV Rack, que proporcionan diversas herramientas para generar sonidos, modificar diversos parámetros y agregar efectos. José Ignacio López, por ejemplo, viene haciendo música experimental de diversa índole en computadora, usando *softwares* como Pure Data, desde hace muchos años. Abel Castro también utiliza Pure Data para programar el tipo de respuesta de su instrumento Protesis v1. Diego Faucheux cuenta que Max/MSP es un programa que acompaña mucho su proceso de composición. Otros como Pedro Fukuda, quien es un músico experimental que usa constantemente instrumentos tradicionales, me comentó que están comenzando a tomar interés por aprender Max/MSP. Curiosamente, a pesar del inmenso aporte de la tecnología al desarrollo de estos músicos, López cuenta en varias entrevistas y en algunas publicaciones cómo es que tener el ordenador como herramienta de trabajo ha provocado cierto rechazo y menosprecio por parte de otros músicos, generalmente alejados de la música experimental, que suelen ver esta práctica como una que solo es digna cuando se usan instrumentos tradicionales.

Un factor interesante de la capital con respecto al *software* es la abundancia de los negocios que giran en torno a la piratería. De ninguna forma es este un fenómeno que ocurre solo en Lima, ni mucho menos en el Perú, pero en la capital prevalece la existencia de galerías con puestos que facilitan el acceso a *software* pirata por un costo muy bajo y a la vista de todos, en una especie de tregua simbiótica y silenciosa entre la ley, la conveniencia y la necesidad. La piratería se

ha convertido en una fuente de acceso a la tecnología que, de lo contrario, estaría fuera del alcance económico de muchos músicos experimentales capitalinos, y la venta de *softwares* piratas por montón en ciertas galerías de la ciudad, hace que su acceso sea aún más cómodo.

Aunque los *softwares* piratas siempre están detrás de pocos *clicks* tras una búsqueda en internet, la presencia física de galerías incrementa la proliferación de su uso. Primero, porque no para todos se hace sencillo navegar la web en búsqueda de software pirata estable y que, en el proceso, no se arruine la computadora con algún *malware*. Para los que esto se presenta como una dificultad, tener un lugar en donde se pague por ahorrarse ese trabajo hace que la piratería aparente aún más atractiva. Segundo, porque la presencia de estos puestos genera personas con una cierta especialización que puede garantizar el acceso a *softwares* muy específicos, estables y libres de *malware*. Esto es importante porque con el paso del tiempo el uso de *software* pirata se enfrenta con cada vez más variables que pueden arruinar su correcto funcionamiento: el tipo de sistema operativo usado en el ordenador, la versión del mismo, la utilización de un *crack* que permita un uso completo y estable del *software*, la versión del DAW, incompatibilidades entre el producto pirateado y otro que sí es legal y una larga lista de problemas que a veces se descubren sólo cuando aparecen y ya arruinaron el trabajo.

Se ve entonces que armarse de aparatos tecnológicos que provean de capacidades de creación musical simples pero poderosas era significativamente más sencillo en el siglo XXI, lo que facilitó el ingreso a esta escena de músicos con

diversos niveles de preparación y experiencia en la práctica de la música experimental. No solo eso, sino que, para los más interesados en llegar a niveles de profundidad de conocimiento en torno a la manipulación del sonido alejados de teorías dominadas por la tradición europea proveniente, principalmente, de antes del siglo XX, estos aparatos, especialmente las computadoras, abrían un mundo de estudio amplio que era atractivo para muchos. Los que no tuvieron la oportunidad de salir del país para estudiar música experimental pudieron aprovechar el internet, una comodidad que se expandía rápidamente por la capital a principio de siglo y que, poco a poco, pero a pasos agigantados, se repletaba de información útil relacionada a la práctica de la música experimental. Con el pasar de los años entraban a la capital instrumentos eléctricos más baratos, más modernos y más poderosos (Gonzales, Apolo, 2021, entrevista personal). Las compañías de *software* comenzaron a apuntar a un público objetivo más amateur, diseñando interfaces amigables para el inexperto, por lo que tener un estudio básico en casa comenzó a ser una realidad.

La tecnología es definitivamente una base sobre la que esta escena musical se apoya. Dado que es una escena pequeña, el internet fue crucial para que se facilite el contacto con los pocos agentes que intervienen de ella, facilitando la coordinación, socialización, promoción y distribución de las producciones de los músicos (Gonzales, Fernández-Cabero y Apolo, 2021). Además, también sirvió como una puerta de entrada a un conocimiento no accesible en el Perú. La presencia de espacios educativos que adopten una actitud de desarrollo hacia las artes experimentales siempre ha sido carente, por lo que muchos de los artistas

aquí entrevistados han tenido que recurrir al uso de su tiempo personal para investigar sobre ella. Dado que no había escuelas que produzcan artistas con un dominio de esta música, la entrada de instrumentos musicales tecnológicos a la ciudad, su abaratamiento gradual y su posterior adopción le permitió al amateur ingresar a la escena a ocupar el espacio que el músico formalmente entrenado dejaba abierto. Es sobre los hombros de la tecnología que la escena de la música experimental logra sostenerse durante el período en estudio.

3.2 Autosuficiencia obligada e interés obsesivo entre los músicos de la escena experimental contemporánea.

Los músicos de la escena experimental, desde antes del siglo XXI, venían acostumbrados a lidiar con un apoyo reducido y poco constante, lo que se traducía en pocas vitrinas, poco o nada de remuneración económica, escaso público oyente, y la carencia de un discurso masificado en la ciudad que la defiendan de las críticas que la arriman por los motivos ya discutidos con anterioridad. Esta realidad hizo que los músicos mismos sean los que adopten una actitud pro activa para organizar actividades en torno a su práctica. Con una pasión casi fanática, quizá testaruda, son los mismos músicos los que han funcionado como combustible para su propia escena, adoptando en diversos momentos múltiples roles que contribuyeron al sostén de la misma. Luis Alvarado menciona que siempre admirará a las personas que se comprometen con esta música debido a las dificultades que se afrontan al realizarla y considera que hacerlo representa "...un esfuerzo loable realmente... casi heroico" (Alvarado, 2021, entrevista personal). Los músicos sostenían el

funcionamiento de la escena adoptando el rol de productor de conciertos, ferias y discos, el rol de compositor, constructor de instrumentos, ejecutante, oyente y, desde la entrada al siglo XXI, generador de contenido online. Si no existiera en los músicos esta pasión por la música experimental y la obsesión por practicarla, el desarrollo de la escena sería considerablemente menor.

Tanto Gonzales como Apolo y López reconocen en sus textos la prevalencia en la escena de una cultura de *Do it yourself (DIY)*, o el hazlo tú mismo (2012, p. 22; 2018, p. 61-69 y 2019, p. 201, 219-232). Pero López aclara en su tesis de maestría que el tipo de *DIY* que existió en Lima fue uno que no necesariamente se alimentaba de ideales extranjeros anticonsumistas, de los que se esforzaban por alejarse de la gran maquinaria de la industria musical, como ocurría con el *punk* en el Reino Unido por ejemplo, si no que más bien era una respuesta práctica a la realidad limitada en recursos en la que los músicos de la escena vivían (López, 2008, p. 67). Los tres autores relacionan el *DIY* que se ve en la escena principalmente a la creación de instrumentos propios que, como hemos visto antes, es una práctica común entre los que se involucran con este arte en la ciudad. Esta práctica está atada a un condicionamiento cultural construido por las diversas crisis políticas, económicas y sociales que se vivieron en la última parte del siglo XX, que dificultaron la importación y la compra de instrumentos costosos. Entonces, más que fabricar instrumentos de forma independiente como una forma de reafirmar un discurso que vaya en contra de la industria masiva musical, aunque siempre podría adoptarse esa postura, la imposibilidad de acceder a instrumentos fabricados por empresas extranjeras, dado su alto costo o su nula importación a suelo nacional,

motivaba a muchos a dirigir la mirada a instrumentos de segunda, aparatos electrónicos reciclados, o instrumentos contruidos de forma casera (López, 2008, p. 63).

Pero dadas las dificultades históricas con las que esta música siempre ha tenido que lidiar, el concepto de *DIY* puede ser estirado y aplicado a muchas otras áreas del quehacer del músico, más allá de la construcción y transformación de instrumentos. Al músico experimental limeño le hacía falta todo, no solo un instrumento con el que tocar. Como ya se dijo, por necesidad pura el personaje del músico también hace las veces de productor, promotor, profesor, alumno autodidacta, compositor, ejecutante y creador de espacios de difusión. Aunque más adelante veremos cómo el siglo XXI, a diferencia del anterior, está marcado por ciertos espacios y agentes que aportan un nivel de actividad y organización constante que relaja esta necesidad de multiplicidad de roles, la tendencia no deja de existir a lo largo de las últimas dos décadas. Estos roles aún están en proceso de encontrar una existencia constante y separada de la figura del músico en esta escena experimental.

Gente como Wilder Gonzales, Christian Galarreta, José Ignacio López, Abel Castro, Luis Alvarado, Chicho Pérez, Teté Leguía, Kike Trelles y Diego Fauchaux han tomado el rol de organizadores de conciertos de forma muy activa en diferentes momentos del siglo XXI. Activaban espacios principalmente en Barranco, Miraflores y el Centro de Lima, pero los que vivían en el norte de Lima siempre tenían la intención de descentralizar los eventos y hacer activaciones en distritos como

Rímac, Independencia y Los Olivos. Muchas de estas iniciativas tenían como objetivo conseguir un lugar en donde ellos mismos puedan tocar y así motivar a los que se encontraban en el círculo cercano de cada uno a compartir escenario con ellos. Dado el tamaño pequeño de la escena, existe una necesidad de invitar a cualquiera que tenga la disposición abierta necesaria para lidiar con esta música y así generar comunidad e inspirar a los demás a actuar de la misma manera. Una historia común entre los entrevistados es, por ejemplo, que luego de conocer a músicos de generaciones mayores que los invitaban a tocar a los espacios que ellos conseguían, los más jóvenes se veían motivados para propiciar los suyos, y así generar ambientes personalizados con sus propios círculos sociales.

En lo que respecta a la educación, las experiencias de Rolando Apolo y José Ignacio López en particular son ejemplos de cómo es que los propios músicos han tenido que luchar por conseguir espacios en donde puedan compartir sus conocimientos. Ambos motivaron la aparición de distintos talleres y cursos de temas relacionados a la experimentación musical en instituciones formales, así como espacios privados. Apolo ha dictado cursos de electrónica creativa dirigidos a artistas plásticos en el instituto de Artes Visuales Edith Sachs del 2012 al 2015, y también cursos de Arte y Tecnología en la UTEC del 2013 al 2015 (Apolo, 2016, p. 8). Por su parte, López ha realizado el Taller de Circuitos Eléctricos Sonoros 1 el 2012 en lo que antes era La Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y actualmente está a cargo de los cursos de música y tecnología en la Universidad Nacional de Música desde el 2017. Ambos han logrado ingresar con propuestas de talleres de construcción de aparatos tecnológicos, así como de

uso de software para producir música en diversos centros culturales, ferias y espacios privados. Apolo piensa que la educación es fundamental para establecer un vínculo entre la música experimental y las instituciones formales para así acortar el distanciamiento que existen entre las dos (Apolo, 2021, entrevista personal). López por su parte considera que “la falta de comprensión de los fenómenos sonoros electrónicos es la problemática mayor que incide en su desarrollo” (2019, p. 100, traducción propia) y es por esto mismo que se siente motivado a impartir conocimiento que contribuya a la solución del problema.

Los primeros años del siglo XXI estuvieron marcados por la aparición de una gran cantidad de sellos discográficos creados por los mismos miembros de esta escena de música experimental. Ante la carencia de una industria musical que apueste por esta música, la creación de estos sellos facilitaba la publicación de sus obras, atraía a otros músicos a publicar a través de ellos, y motivaba la colaboración con lanzamientos de *splits* que eran muy comunes en la primera década. Como ya se mencionó antes, Christian Galarreta funda en 1998 el sello Aloardi que cuenta con 67 publicaciones (Apolo, 2016, p. 51). Pero también está Wilder Gonzales, quien fundó Superspace Records en 2003 y a la fecha cuenta con 108 publicaciones. Buh Records es fundado en el 2004 por Luis Alvarado y cuenta con 122 publicaciones. También está Discos Invisibles de José Ignacio López, fundado el año 1999, y otros sellos que, aunque en menor medida, incluyen publicaciones de música experimental, como Dorog Records fundado en el 2004 por Giancarlo Samamé, Internerds fundado en el 2004 por Iván Esquivel y Natalia Vásquez, Ya

estás ya producciones fundado por Julio Campos en 1999, Discos Astromelia fundado por Camilo Uriarte en el 2019, por dar algunos ejemplos.

Si tuviéramos que condensar en una frase las opiniones de los entrevistados sobre un motivo importante por el que ellos mismos generaban sus oportunidades, sería: “porque si no, no hay”. La falta de apoyo y soporte fue combatida por la necesidad de expresarse a través de un arte que les produce un placer y una motivación que otras formas de expresión no producían. Hay en definitiva una obsesión en los músicos entrevistados por continuar su práctica a pesar de las carencias de espacios, de una industria que la propulse y de las grandes dificultades de monetización que hay.

Galarreta cuenta que “esto viene de la necesidad de mostrar quién eres. No es una búsqueda forzada” (2021, entrevista personal). La persistencia de estos músicos también está atada a la sensación de placer que este medio de expresión les brinda. Teté Leguía recuerda que luego de escuchar por primera vez a Masami Akita, más conocido como Merzbow y posicionado como un ícono del *noise* japonés, sintió un nivel de éxtasis y placer que nunca antes había sentido con otra música, lo que lo llevó a querer buscar expresarse de formas parecidas (2021). Pedro Fukuda narra que para él no hay mejor sensación que la de compartir momentos de improvisación con sus amigos y que eso le da una paz que ninguna otra actividad le da (2021, entrevista personal).

De no ser por esta tenacidad testaruda, posiblemente esta escena no se hubiera mantenido en la contemporaneidad. El esfuerzo por generar un espacio

para ese disfrute y la construcción de relaciones sociales durante el uso de esos espacios fueron extendiendo, con el pasar de los años, el alcance y la presencia de la escena en la ciudad.

3.3 Constancia de oportunidades generadas por nuevas instituciones formales en el siglo XXI.

“En los 90, en los conciertos [de música experimental], había cinco gatos. Ahora hay más público...en ese sentido las instituciones, sería mezquino negarlo, han apoyado...han generado un cambio” (Agreda, 2021, entrevista personal).

En el principio del siglo XXI aparecieron dos instituciones formales que mantuvieron constancia en la realización de actividades que atraían a los músicos de esta escena: El Centro Cultural España (C.C.E.) desde el 2003 y Espacio Fundación Telefónica (E.F.T) desde el 2006. Aunque la apertura a esta música se dio en otras instituciones formales como el Centro Cultural Peruano Japonés, el Instituto Goethe, en la Asociación Cultural Peruano Británica, y en centros educativos superiores como la Universidad San Martín de Porres, la Universidad Ricardo Palma, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, la Universidad Nacional de Ingeniería, y otras más (Apolo, 2016, p. 42), la importancia del C.C.E. y E.F.T yace en que estos se mantuvieron activos apoyando las artes electrónicas por poco menos de tres años en el caso del primero, y por aproximadamente doce años en el caso del segundo, ambos con una serie de actividades recurrentes que incluían conciertos, festivales, performance de proyectos audiovisuales, talleres, exposiciones y conversatorios. Algo con este

nivel de constancia no existió en el siglo pasado. Cabe resaltar que el interés de estos espacios no era por la música experimental específicamente, si no las artes hechas con tecnología. Pero dada la íntima relación que la escena tiene con esta, estos centros culturales entablaron una cercanía con los artistas experimentales. Los músicos supieron aprovechar esta vitrina e incluso algunos ocuparon posiciones de poder dentro de ellas, permitiéndoles generar aún más oportunidades para los que se relacionaban con la música experimental.

La formalidad de estos espacios permitía el acceso a ciertos beneficios que antes eran poco o nada existentes en la escena. Primero, la introducción de dinero por medio de pagos por el servicio de tocar. Paruro comenta que antes no existía ese tipo de apoyo, y exclama recordando con sorpresa sus primeras participaciones: “¡*incluso* te pagaban por tocar!” (Caballero, 2021, entrevista personal). Estos músicos no estaban acostumbrados a recibir una paga por presentar su arte, y si sucedía, generalmente alcanzaba para cubrir costos básicos de movilidad. Tanto el C.C.E como E.F.T. solían ofrecer remuneraciones económicas que superaban largamente lo que normalmente recibían los músicos en otros espacios. La inyección de dinero generada permitió a los músicos hacer una inversión que potencie su capacidad de producción de música experimental. Paruro cuenta cómo gracias a que tocó dos veces en conciertos del C.C.E. se pudo comprar una mezcladora y otros aparatos que contribuyeron al desarrollo de su arte (2021). Del mismo modo, Christian Galarreta habla de cómo gracias al dinero que obtuvo en eventos del C.C.E. pudo comprar una máquina para copiar CDs y así no depender de otras personas para producir el tiraje de lo que lanzaba a través de su disquera,

al mismo tiempo que hacía negocio quemando discos para otras personas (2021, entrevista personal). Aunque esta entrada de dinero no significaba un ingreso estable, el hecho de recibir una paga por hacer tu arte y poder reinvertir ese dinero en poder realizar más de lo mismo, en vez de tener que financiar las actividades por otros medios, es un logro simbólico de mucha importancia para una escena que se ha movido en la austeridad y el “recurso”²³.

Otro beneficio que ofrecieron estos espacios formales fue la constante exposición a un público numeroso y variado. Luis Alvarado cuenta que los conciertos que se realizaron “...acostumbraron a los músicos a tocar en frente de gente. Como era gratis, se hacían colas afuera para entrar...el soporte institucional les permitía a ellos tener esa difusión y esa convocatoria, porque las fechas estaban llenas siempre, ¡que eso era lo bueno!” (2021, entrevista personal). La entrada gratuita, el posicionamiento céntrico de ambos locales, el alcance de los eventos y el aspecto cómodo de los espacios, entre otras cosas, permitía que se acercara un tipo de público que no necesariamente era un consumidor regular de esta música. Aunque en esta investigación no se ha hecho un estudio del público que permita rastrear si estos nuevos oyentes permanecieron en contacto de alguna forma u otra con la escena, consideramos que sí se podría afirmar que, recordando la naturaleza

²³ Palabra que se refiere al ingenio de alguien de pocos recursos para sobrellevar situaciones de forma eficiente y creativa con lo que está al alcance, generalmente gratuito, de segunda, pirateado o reciclado.. Más sobre el recurso de los músicos en la página 63 de “Constructing musical spaces beyond technological Eden: a participative initiative for musical interface development based in the Peruvian context”.
[//escholarship.org/uc/item/9r3229qm](https://escholarship.org/uc/item/9r3229qm)

ondulante de esta escena limeña, este período fue un pico alto en lo que respecta a la exposición de esta música a un público local.

La notoriedad de este pico es comentada en la entrevista que Alejandro Cornejo le hace a José Ignacio López en la radio online Radio Dial Net de la Escuela Profesional de la Comunicación de la Universidad de San Martín de Porres (2016). Ambos comentan de forma lúdica pero certera, cómo antes era común ver en los conciertos de música experimental a cinco personas en la audiencia. También reflexionan sobre cómo ahora esto ha cambiado y cómo se percibe mayor interés y una mayor capacidad de convocatoria en los eventos de la escena. López comenta cómo desde el Festival Contacto hecho en el C.C.E. se siente que comienza “...un boom en Lima de música experimental electrónica” (Lopez, 2016).

También hay que señalar el impacto psicológico positivo que la afluencia de público tuvo en los músicos. Agreda, Galarreta, Jab Lemur y Paruro comentan con alegría, a pesar también tener críticas y algunos recuerdos incómodos, cómo era bastante satisfactorio tocar ante un auditorio lleno y con equipos decentes (2021, entrevistas personales). La dinámica de escucha, además, era una más formal, de auditorio, en donde al oyente se le invita a sentarse en un lugar desde el que pueda dirigir su atención con mayor facilidad. Esto difiere de la dinámica usual de un bar, en donde es más permisible culturalmente que el público entre y salga de la escucha atenta, consuma drogas y alcohol, así como también se percibe una mayor libertad para bailar cuando sea y de la forma que sea. Galarreta cuenta que, aunque muchas veces él prefiere la dinámica libre de los bares, tocar en un espacio que se llene de

gente con una atención más dirigida le da un valor distinto a la experiencia y termina siendo muy motivador (2021, entrevista personal).

La experiencia de los músicos entrevistados también narra que estos espacios propiciaban el intercambio entre otros músicos que no se conocían, al mismo tiempo que les permitía entrar en contacto con otros artistas, especialmente los interesados en usar la tecnología para hacer contenido visual. Alvarado cuenta que siempre había una exigencia por parte de los organizadores de presentar músicos que incluyan proyecciones visuales, sobre todo en el C.C.E., lo que cultivó aún más una ya existente alianza entre artistas de dos rubros diferentes pero unidos por la tecnología (2021, entrevista personal). Las nuevas relaciones que se forjaron en estas interacciones contribuyeron al crecimiento de la red de artistas que participaban de los eventos de la música experimental, o por lo menos, contribuyeron a la sensación general de que esta estaba creciendo, que la escena estaba tomando fuerza.

Es importante resaltar que el C.C.E. y E.F.T. no deben ser considerados como los que forjaron y formaron esta escena. Reitero que su importancia yace en el hecho de que lograron sostener continuidad en su apoyo a las artes experimentales con los beneficios de tener constante financiamiento, apoyo logístico, acceso a buenos equipos, presencia mediática, una posición geográfica relativamente céntrica en la ciudad y una capacidad de convocatoria contundente para lo que era concebido como lo normal por los músicos de esta escena. Existieron otros grandes eventos anteriores a la participación activa del C.C.E. y el

E.F.T., así como otros que, naturalmente, coexistían. Por ejemplo, el Festival de Video Arte (VAE), originalmente organizado por Alfonso Castrillón y Jorge Glusberg en 1977, pero que luego adquirió regularidad anual desde 1998 hasta el 2003, cuando Alta Tecnología Andina se puso a cargo de la organización del festival (ata.org.pe/festival). Realidad Visual luego tomaría la batuta del VAE con la participación de Paola Barrenechea, Alan Malcolm y Miguel Zegarra, quienes organizan tres ediciones del 2004 al 2006, y luego una última en el 2011 (ata.org.pe). O La Trenza Sonora, festival anual organizado principalmente por Abel Castro, que contó con cinco ediciones, desde el 2015 al 2019.

También existieron diversos eventos únicos en la ciudad de gran alcance. Uno que resalta por su ambición es MODULAR 12°06´S 77°01´W Park – O – Bahn realizado en el 2001 bajo la coordinación general de José Javier Castro, un evento que sonorizó el parque central de Miraflores con 168 horas continuas de música durante una semana entera (ata.org.pe). Aparecieron iniciativas independientes como Laberinto Sonoro (2001) en la casa-museo Jose Carlos Mariátegui, organizado por Sebastián Sun Cok y Christian Galarreta, y CHO-LO-FI (2002) en el Anfiteatro Neptuno en el centro de Lima, organizado por Gabriel Castillo y Christian Galarreta (aloardi.org). También sucedió Looperactiva en el 2003, bajo la producción de Charo Torres, José Gallo, Cayo Navarro, Juan Barreto, Renzo Signori y Numedia (centrodelsonido.pe). Todos estos grandes eventos, y otros más, contribuyeron a ese boom del que José Ignacio López habla en la entrevista en Radio Dial Net, y que todos los artistas entrevistados para este trabajo que estuvieron activos en la etapa de cambio de siglo han confirmado.

Un espacio que no puedo dejar de mencionar es La Casa Ida, un centro cultural activo desde el 2006 al 2014 dirigido por Álvaro Pastor. En este lugar se realizaban actividades educativas y artísticas relacionadas al arte y la tecnología. Fue un lugar recordado por todos los entrevistados como uno que ofreció muchas oportunidades para tocar. José Ignacio López y Luis Alvarado mencionaron cómo este lugar estuvo entre los primeros espacios que fusionaron de forma efectiva y continua las actividades culturales diurnas con una cultura de fiesta nocturna, donde la experimentación tomaba libertades que tal vez en el C.C.E. y en E.F.T. se veían un poco más limitadas por su atmósfera formal.

En el marco de la relación agente-estructura, podría parecer que lo expuesto en esta sección es una demostración del surgimiento de estructuras que ya no dificulten el desarrollo de la música experimental en la ciudad como ha venido pasando de forma histórica según José Ignacio López, si no que por fin aparecen unas que la apoyen. Sin embargo, es necesario reconocer que eran los mismos agentes relacionados a la música experimental los que terminaron accediendo a posiciones de poder cercanas a las instituciones C.C.E. y E.F.T. Juan Barandiarán, el encargado de iniciar las actividades antes descritas con el Festival Contacto en el C.C.E. llamaba regularmente a músicos de esta escena experimental para que trabajen junto a él en temas como curaduría y producción (Galarreta 2021, entrevista personal). En el caso de E.F.T., José Javier Castro cuenta cómo él participó, a través de Alta Tecnología Andina, en la organización de las primeras actividades (2021, entrevista personal). Él cuenta que la intención de la fundación originalmente era promover proyectos relacionados a la robótica, pero Castro

argumentó que el presupuesto con el que contaban era insuficiente y sugirió dirigir los esfuerzos hacia el sonido (2021, entrevista personal). Luego de que accedieran, se convocó a personas que participaban activamente de la escena para que trabajasen juntos en la realización de los eventos programados. Gente como Alan Poma, Luis Alvarado y luego Omar Lavalle formarían diversos equipos de trabajo con más músicos de la escena para que contribuyan en el diseño y realización de proyectos (Alvarado, 2021, entrevista personal). Este proceso, entonces, se dio en realidad por medio de la acción de los músicos de la escena apoyándose en las bases estructurales de las instituciones formales que surgieron en el siglo XXI. Gracias a personas como José-Carlos Mariátegui, Jorge Villacorta y Juan Barandiarán, por ejemplo, quienes dirigieron la atención de estas instituciones a la música experimental, fue que en el nuevo siglo esta escena limeña gozó de una constancia en cantidad y variedad de actividades, afluencia de público, remuneración económica y posibilidad de entablar relaciones con artistas nuevos (José Javier Castro, 2021, entrevista personal). Esta situación, inexistente en el siglo pasado, dota de un vigor singular a la escena y se manifiesta como uno de los mecanismos de sostén más relevantes y únicos a la realidad contemporánea.

3.4 Una escena ruidosa: comodidad con la informalidad y la cultura bohemia.

“Es solo porque ciertos tipos de personas se encuentran fuera de cualquier representación de armonía social que lo que dicen y otros sonidos asociados a ellos son considerados como ruido” (Kahn, 1999, p. 48, traducción propia).

Ya se ha mencionado la aparición de instituciones formales que propulsaron el desarrollo de esta escena en la ciudad. Pero lo cierto es que, dada su naturaleza subterránea, esta se ha visto obligada a subsistir en ambientes informales, privados y no institucionales a lo largo de toda su historia, incluso desarrollando una predilección por este tipo de espacios. Dada la aparente situación forzada de tener que existir al margen, hay aspectos que surgen de esta reclusión que terminan alineándose con ciertas preferencias de los músicos experimentales. Los espacios poco regulados, con normas que funcionan como un paréntesis de la sociedad y sus formas civilizadas, han servido como lugar de desarrollo y mecanismo de sostén de la escena. Alvarado, por ejemplo, considera estas ideas cuando menciona que esta escena experimental busca “lograr un espacio de libertad a través de la negación de muchas cosas que son restrictivas” (2021, entrevista personal).

Esta escena de música experimental limeña es un fenómeno ruidoso en sí mismo. El ruido no solo aparece como un recurso sonoro en su música, sino que también empapa la forma en la que esta se practica, algunas actitudes de los músicos y los espacios en donde buscan presentarse. Esta es una expresión artística que invade la experiencia, que es transgresora y que está llena de extremos sonoros. Por ello, tiene el poder de atraer a otros tipos de actitudes extremas. Esta música se ubica al margen y cautiva a personas que se sienten cómodas en él, o que han tenido que acostumbrarse a estar ahí por alguna incompatibilidad con el centro, con la norma, con ese lugar de poder desde donde se silencia lo que arremete con el orden establecido. En torno a esta música se generan espacios

alternativos a las normas, más allá de lo sonoro, y al revés, esta música es atraída por los espacios que proponen y aceptan propuestas diferentes a la norma.

Desde lo sonoro, ya he mencionado cómo es que la música experimental puede (no *tiene que*) desafiar convenciones musicales e invadir la comodidad. Esta expresión artística puede: carecer de un pulso constante, no obedecer normas convencionales de armonía, preferir tocarse a volúmenes extremos²⁴, ofrecer texturas ásperas, tener contenido melódico angular (si es que la altura fuese una variable importante), ocupar porciones enteras del espectro de frecuencias, etcétera.

Incluso cuando el ruido no está presente como recurso sonoro, diferentes oyentes reaccionan ante la música experimental de manera despectiva, categorizándola como bulla, como no-música o como simplemente rara. Aunque esta crítica se puede voltear y construir cierto orgullo detrás de la consideración de que esto no es música y por ende va más allá, lo cierto es que sus sonoridades invasivas perturban a muchos oyentes, quienes se sienten obligados a descartarla. Esta manifestación musical no solo ha tenido que luchar contra los discursos nacionalistas antes mencionados, sino que en su intento de navegar por la ciudad se ha topado con la resistencia de múltiples locales que la consideran bulla y que,

²⁴ Estos extremos pueden ser altos y también bajos. Es fácil imaginar cómo los volúmenes altos pueden romper con los límites del entorno. Causan dolor al que se encuentra cerca, incomodan a los que están lejos y no quieren escuchar, pero son invadidos por la intensidad del sonido que puede sobrepasar las reglas de límite de volumen de una zona. Por otro lado, quizá no sea tan evidente cómo es que el extremo opuesto, lo meramente audible, también transgrede la experiencia. Los que casi no se escucha difícilmente animará una fiesta, menos hacer bailar a la gente. Lo que suena demasiado suave se pierde entre los demás sonidos del entorno, a veces dejando al oyente con la difícil decisión de tener que filtrarlo y concentrarse en el acto musical o incorporar el ruido que lo rodea a la idea de la pieza que está consumiendo.

por lo tanto, perturbaba el orden del lugar y la comodidad del público. Los espacios de conciertos en la ciudad suelen considerar la música experimental como una forma de entretenimiento poco rentable y optan por relacionarse con música más comercial (Galarreta, 2021, entrevista personal).

Pero naturalmente, no todos los espacios no institucionales e informales le han cerrado las puertas. Uno recordado por todos los entrevistados que estuvieron activos en la segunda mitad del siglo es Espacio Circuito Norte (ECN), ubicado en el distrito de Independencia. El lugar era la casa del artista transgénero Héctor Acuña, también conocido como Frau Diamanda, quien le abrió las puertas a toda clase de proyectos experimentales de diversa índole. En la descripción de la página de Facebook encontramos que definían el espacio como una “*casa happening*”, haciendo referencia a su interés por el arte performático, así como lo influenciado por el dadá y surrealismo. En la descripción de la página se lee que el espacio nace en respuesta al agresivo crecimiento económico que estaba viviendo el norte de Lima en la segunda década del siglo, en donde la proliferación de centros comerciales modernos opacaba la ya carente oferta cultural disponible en la zona. Continúan diciendo que el espacio:

...pretende dar cabida a propuestas artísticas que si bien ya existían en la zona norte, seguían aun dispersas a la búsqueda de una identidad propia donde lo marginal se reivindica como propuesta estético-político-socio-cultural, así, acoge proyectos como el ruidismo, performances sonoras o festivales anodinos que pueden concretarse

aquí y hallar espacios de diálogo e interacción, definiendo un carácter propio y exponiendo ideologías y visualidades diversas, desde las más experimentales a los ensayos interventivos (<https://www.facebook.com/Espacio-Circuito-Norte-342038805814719/>).

Espacio Circuito Norte se posicionó rápidamente como un lugar atractivo, llamando la atención de una gran cantidad de público y propuestas de todas partes de la capital, contribuyendo un poco a la tan deseada descentralización (Alvarado, Galarreta, 2021, entrevista personal). También resaltan entre sus características que:

ECN presenta un formato Casa Happening no sujeto a reglas estrictas como convocatorias, requisitos formales o cronogramas pre establecidos, lo cual le otorga fluidez y frescura. Curiosamente, presenta además un doble juego de marginalidad: punto de encuentro de propuestas alternativas o "under" - mientras más arriesgadas, mejor - y un carácter de informalidad que podría resultar peligroso e incómodo, pero cuyo matiz de riesgo implica necesariamente ejercicios de libertad per se (<https://www.facebook.com/Espacio-Circuito-Norte-342038805814719/>).

Se propone una fluidez a través de la rendición de reglas y estructuras, que en este caso claramente no son consideradas como un elemento que aporte y potencie, sino más bien como uno que limita y que resta. La libertad fuera de las normas es ruidosa en sí misma, tal vez incómoda para los que la observan desde

un lugar controlado y de control. Del otro lado, los que gozan desde el margen y más allá, ven la norma como un ruido que interrumpe y castra. “Los conciertos eran épicos en ese lugar...había de todo. Eso era lo divertido” (Alvarado, 2021, entrevista personal).

Cuando se aprobó el plan Zanahoria en el Cercado de Lima en el 2011, las discotecas y bares que vendían alcohol se veían obligados a cerrar sus puertas a cierta hora de la madrugada para evitar que nadie más entre. El objetivo era disuadir a la población de que continúe consumiendo alcohol hasta altas horas de la madrugada y opte por ir a casa más temprano. Pero si uno iba a tocar la puerta de un local con una mínima discreción, había posibilidades de que abran y dejen entrar sin mayor problema. Uno de estos lugares quedaba en la avenida Grau, en Barranco, y funcionó por varios años bajo el mando de un dueño que invitaba con regularidad a artistas de la escena experimental a tocar. Cuando las puertas se cerraban a las tres de la madrugada, la venta de cocaína dentro del local, que ya era una práctica regular y conocida por los que frecuentaban el bar a esas horas, se evidenciaba aún más. Un músico entrevistado contó que:

“[las 3 de la mañana] era la hora para la cual el dueño... buscaba que haya algo ocurriendo en el escenario. El público que llegaba era gente tan arriba, ósea tan así, acelerada que...daba lo mismo todo. Solo quería que algo ocurra para que se animen...A veces el dueño me llamaba y me decía...‘tengo [una] fecha...te doy toda la noche, haz lo que quieras’...y ya...como nos daban esa oportunidad y nos ponían

equipos, ¡y que no sonaban mal!...a veces era divertido, ¿no?”
(anónimo, 2021).

Considero necesario mantener en el anonimato a las personas que me hablaron de los detalles del lugar, así como el nombre del local y el del dueño. Pero, aunque esto pueda afectar la seriedad del trabajo, considero relevante incluir un ejemplo como este dado que resalta el hecho de que esta música ocurre mucho en espacios que se apartan de la norma. Otro artista comentó que “esta es una música que ocurre en lugares en donde a la gente no le importa nada, como en [este local de barranco]” (anónimo, 2021). Curiosamente, a diferencia de ECN, en donde Frau Diamanda planteaba un espacio de libertad de expresión que motivaba la “rareza” de las presentaciones, en este bar de Barranco sonaba música experimental porque al dueño realmente no le importaba que era lo que sonara, solo necesitaba música con energía.

Es en estos espacios de libertad en donde los músicos de esta escena experimental han tenido la oportunidad de probar, equivocarse, investigar, explorar y arriesgar sin ninguna limitación, todo mientras escuchan a otra gente haciendo exactamente lo mismo. Es un ejercicio de liberación y de escucha al otro, lo que va muy de la mano con la actitud de la práctica de la música experimental de muchos en la ciudad. Hay un atractivo hacia esta configuración de los espacios, en donde la noche, la fiesta y las sustancias motivan y potencian la inhibición.

Por otro lado, los espacios más formales no siempre soportan esta falta de orden hegemónico. En relación a las tensiones entre lo formal y sus normas

chocando con esta actitud de deseo de libertad, Christian Galarreta cuenta en una entrevista que este ha visto siempre una negociación complicada entre los querer y expectativas de las instituciones hacia el sonido y la necesidad del músico de expresarse como desee. Algunos que ya conocían el sonido de Galarreta, así como los que se topaban con él por primera vez, le han pedido muchas veces que toque diferente, o más suave, o simplemente *bien*, adjetivo que termina siendo, en este caso, casi un insulto. Comenta que “muchas veces me han tratado de ablandar...pero yo no soy de hacer compromisos...la cosa es [tocar] como salga de tu corazón” (2021, entrevista personal). Mientras que en los espacios formales es muy común que aparezcan este tipo de pedidos, en lugares como ECN o el bar barranquino la idea es que uno nunca se tope con la necesidad de entablar una negociación que obligue a cambiar el producto musical ni la forma en la que se construye por tener que respetar alguna norma. Los volúmenes altos en los que esta música se prefiere tocar suele ser un factor de choque bastante común, uno que incluso obliga a algunos espacios a ni siquiera querer entablar una negociación con el artista. La ruptura de esta regla podría atraer multas, quejas, incluso poner en riesgo la licencia de funcionamiento del local, por lo que es comprensible que incluso sin preguntarle al artista, se le baje el volumen. Pero, aunque reducir la intensidad del sonido sea realmente lo más sensato, siempre termina siendo una acción que perturba e invade al artista. Sobre esto, Galarreta comenta que las instituciones formales “...también tienen que aprender, tiene que ser educados, como tú también aceptas su formalidad al tocar ahí. Es una violencia mutua.... No [deberían hacerlo] reprimiendo” (2021, entrevista personal).

El sentir la formalidad como una fuerza represiva dota a la escena de una energía transgresora. Aunque esta no necesariamente se articula como parte de un discurso constante y unificado entre los músicos entrevistados, si es una condición aparente para muchos, siendo aceptada como algo que esta expresión artística carga consigo de forma dada. Lo que sí se manifiesta como una constante en todos los músicos entrevistados es la valoración de la libertad absoluta y el placer que consiguen al componer y tocar en esta condición.

La música experimental, entonces, ha sabido encontrar cierta comodidad entre las sombras. Para muchos, ahí en donde no hay mucha luz, en donde la norma no llega, es en donde se rompen las reglas de la música y las reglas que uno mismo se impone para tocar, generando así el ambiente idóneo. Es en esos espacios en donde muchos han realizado una clase de experimentación especial, una alimentada por una adrenalina causada por la presencia de un público con una energía muy lejana a la que se siente en un auditorio con butacas escalonadas (Galarreta, 2021, entrevista personal). El espacio de desarrollo más continuo en el tiempo para los músicos experimentales en la ciudad ha sido la calle, y aunque esto pueda disminuir con el tiempo si es que se institucionaliza una educación en torno a esta práctica y que se mantenga a lo largo del tiempo, lo más probable es que este goce por estar al margen nunca desaparezca.

3.5 La generación de experiencias de libre expresión y la construcción de espacios para compartirla.

Si hay una característica de esta escena que considero vital y que se desprende un poco de lo mencionado en el punto anterior, es la preponderancia en los músicos de querer generar oportunidades de expresión y libertad musical para otros. Pareciera que la combinación de la obsesión por esta música y la conciencia de falta de oportunidades para tocarla y escucharla, genera un elevado interés personal en los músicos por propiciar espacios en donde se practique este arte. Todos los músicos entrevistados que estuvieron involucrados en la activación de conciertos relacionados a la música experimental han hablado de la importancia de generar espacios con igualdad de oportunidades de expresión, siempre con la promesa de la eterna libertad a cambio de la escucha respetuosa.

Para señalar la validez actual de este punto, los ejemplos que brindaremos a continuación serán unas selecciones de los últimos años de la segunda década del siglo XXI. Naturalmente han existido casos como estos con anterioridad, de hecho, todos salvo dos de los músicos entrevistado tienen historias sobre creación de espacios donde tocar libremente en el marco de la música experimental. Esta selección no intenta señalar a los únicos que contribuyen a entender el concepto aquí tratado, pero, dado que hemos podido asistir personalmente a conciertos en cada uno de los espacios que mencionaremos, hemos podido experimentar de cerca los aspectos claves que apoyan la idea.

Por ejemplo, Kike Trelles cuenta del interés que él y algunos amigos como “Chicho” Perez y Pedro Fukuda tienen por llevar diversos instrumentos a parques en diferentes lugares de la ciudad, para luego ponerlos en el suelo y comenzar a improvisar, invitando a los que pasan por ahí a unirse. Trelles dice que disfruta mucho de “...la sensación de tener que lidiar con un desconocido a través del sonido, sin saber muy bien que va a pasar” (2021, entrevista personal). El compartir lo motiva y a cambio, obtiene un momento excitante de incertidumbre, que lo obliga a entrar en un espacio mental único: un espacio de apertura y escucha. También confiesa que buena parte de su motivación por hacer estos círculos de improvisación en los parques viene de su creencia que todos merecen más oportunidades para interactuar musicalmente unos con otros, sin importar el nivel de entrenamiento del individuo ni el resultado final de la interacción.

Para Trelles, el recuerdo positivo de la sensación que le produjo su primera improvisación lo motiva a generar oportunidades para que otros sientan lo mismo. Aunque siempre aparecían los que los maldecían y querían silenciar por estar haciendo bulla, Trelles cuenta que el resultado de la dinámica era generalmente positivo. Algunos extraños se acercaban a agradecerle por la experiencia única. Incluso otros hablaban de un impacto mental y emocional duradero que hacía que lleguen con más energía y claridad a sus trabajos cotidianos al día siguiente (Trelles, 2021, entrevista personal). Efectivamente, lograban generar un ambiente de intercambio entre extraños de una gran variedad de habilidades musicales, en un espacio público, entregándose a lo que fuere que la calle traiga, con el fin de compartir ese placer de tocar música en incertidumbre y en comunidad.

Fukuda, Perez y Trelles también estuvieron a cargo de un espacio en el distrito de La Victoria llamado Suma Nodo Lima, activo desde el 2017 hasta el 2019, en donde la propuesta era generar un espacio de libre expresión sonora. Había un esfuerzo por parte de los organizadores de invitar músicos con diversas visiones sobre la experimentación musical, para tener variedad de contenido y motivarlos a que toquen entre ellos, incluso si se están conociendo por primera vez. En este espacio, luego de que se presenten a los músicos, era usual que los instrumentos permanecieran en el escenario, como una invitación abierta a que estos sean usados por cualquiera de los asistentes. Debido a esto, Suma Nodo Lima siempre tenía momentos imprevistos de espontaneidad musical.

Dado el alto nivel de libertad musical que caracteriza a este espacio, es posible que no todo lo que sonó en sus conciertos pueda ser categorizado como música experimental. Esto es una consecuencia evidente de un lugar en donde la regla más importante es “haz lo que quieras en el momento que quieras”. Esta regla naturalmente incluye la posibilidad de poder tocar algo convencional de una forma muy corriente. Pero una vez más, lo relevante aquí no es el resultado en sí, sino las reglas de apertura al sonido que mediaron la ejecución musical. Esta escena tiende a generar espacios de libertad e incertidumbre, en donde se llega a desconocer quién va a tocar, cuándo se va a tocar, qué se va a tocar y por cuánto tiempo. También se gesta la posibilidad de alejarse cuanto uno desee de las estrategias tradicionales de ordenamiento y estructuración musical, muchas veces, como consecuencia, descartando el problema del “error” o la “equivocación” en la ejecución. Todo esto mientras la barrera entre los que saben de música y los que

no, se diluye, democratizando las oportunidades para producir sonidos y, cómo diría Cage, dejarlos ser.

Por su parte, Teté Leguía, que como ya hemos mencionado, ha organizado un ciclo de conciertos llamados Minutos Para el Fin, con 19 ediciones en total desde el 2016 hasta el 2018. Leguía comenta que esto nació por su inquietud de querer generar espacios de improvisación y exploración musical en la ciudad, en un intento de juntar gente a fin y propiciar oportunidades para construir un lenguaje musical improvisatorio local. Sin embargo, en una ocasión, organizó una fecha en donde específicamente se esforzó en convocar a personas que tenían poco o nada de experiencia musical y muchos menos, experiencia en el escenario. Cuando le pregunté sobre su motivación para hacerlo su respuesta fue muy simple, y confesó “me parece chévere que esa gente también tenga un lugar para tocar” (Leguía, 2021, entrevista personal). Una vez más vemos como un músico de la escena se esfuerza por generar oportunidades de libre expresión para gente que no necesariamente las consigue a menudo.

Diego Faucheux también es una persona que, junto con Mauricio Moquillaza, adaptaron una casa para que sea un espacio de conciertos y arte interdisciplinario desde el 2019. Conversando con Faucheux, este admite que “...sentía la necesidad de abrir un espacio en donde pueda llamar a tocar a toda esa gente que los demás no llaman para sus conciertos” (2021 entrevista personal). Admitía que, en su opinión, la diferencia de edad entre sus amigos más jóvenes con los otros músicos mayores que organizaban conciertos era suficiente para que algunos prefieran no

mezclarse o simplemente no sean considerados por no conocerse. Faucheux y Moquillaza planearon un espacio en donde las generaciones más jóvenes de experimentadores sean los que estén a cargo de la experiencia.

Con lo anterior, no pretendemos decir que esta escena funciona en perfecta armonía a través del compartir, como si sus miembros fueran todos filántropos desapegados del ego. Como cualquier grupo humano, existen conflictos y roces entre sus miembros sobre los que se han resaltado algunos en el capítulo anterior. Se construyen ciertos subgrupos en torno a diferentes categorías como edad, preferencia musical, discurso, técnicas de performance, procedencia geográfica, y cercanía amical. Estos subgrupos a veces tienen la tendencia de mirar demasiado hacia adentro, reafirmandose y dejando un poco de lado a los demás. Pero considero que esto no disminuye el peso de lo dicho anteriormente. Esos roces y los procesos de fragmentación y separación que hayan podido darse a lo largo del siglo XXI son, a nuestro parecer, una repercusión inevitable en el proceso de construcción de un fenómeno social-musical tan amplio que, además, maneja una música que cuando se le trata de delimitar, se escurre entre los dedos.

CONCLUSIONES.

Según los músicos entrevistados, antes de la llegada del siglo XXI, esta escena de música experimental vivió una realidad en donde sus posibilidades de desarrollo no eran muy prometedoras. La falta de instituciones formales que den un soporte constante a esta práctica la relegó a existir en base a iniciativas privadas provenientes de los mismos músicos, que se concretaban, generalmente, en espacios informales. La preferencia por alejarse de las sonoridades hegemónicas y comerciales dominantes tampoco fue una característica que contribuyó a resolver el problema, resultando más bien en una afluencia de público reducida en los eventos de la escena. A su vez, la preponderancia de discursos nacionalistas en el país generaba una situación de predilección por músicas que expresen peruanidad a través de elementos que evoquen el folklore peruano, lo que contribuía a la carencia de oportunidades para que la música experimental logre formar parte de la oferta cultural en la ciudad.

A pesar de ello, los músicos lograron construir una escena viva, en donde podían satisfacer sus necesidades artísticas expresándose con música experimental. El placer y la satisfacción que les trae el tocar música experimental era suficiente para mantenerlos haciendo esta música, a pesar de las condiciones adversas y las dificultades de monetización que tocar un género poco popular conlleva.

La llegada del siglo XXI marcó un momento importante en la vida de esta música, ya que aparecieron diversos factores que promovieron el desarrollo de la

escena, fortaleciendo su alcance y el número de actividades que tenía, dinamizando el circuito e inyectándolo de vitalidad. Como resultado de esta investigación, hemos hallado, a través de la perspectiva del músico, factores que han potenciado el crecimiento de la escena, así como características estructurales que han funcionado como mecanismos para sostener su actividad en el tiempo.

Primero, el despegue de un desarrollo tecnológico en la capital que generó una agresiva expansión del acceso al internet, lo que permitió al músico limeño generar contactos con otros artistas a nivel local, nacional y mundial, así como tener una vitrina de mayor alcance para promover conciertos y publicaciones de obras. En esa misma línea, pudo también mantenerse actualizado con la música que circulaba en el momento a nivel global y acceder a información que le permita ampliar sus conocimientos sobre la práctica de la música experimental y la construcción de instrumentos. Así mismo, a través de las redes sociales y los blogs, el músico experimental tuvo más espacio para emitir opinión y crítica sobre lo que ocurría en la escena local. El internet amplió el alcance de la escena, dinamizó su funcionamiento y sirvió como fuente de conocimiento para el desarrollo del músico.

Segundo, los artistas experimentales limeños supieron encontrar formas satisfactorias de expresarse con instrumentos tecnológicos que, además, comenzaron a hacerse cada vez más comunes y más baratos en la capital. El abaratamiento de las computadoras, la proliferación de *software* pirata y el acceso a programas de música gratuitos contribuyeron a que el músico experimental se

arme de herramientas poderosas de composición y ejecución que permitían generar las sonoridades asociadas a esta música.

Tercero, la democratización del acceso a la música, permitido por la disponibilidad de herramientas tecnológicas de bajo costo y con gran capacidad, ocasionó, a su vez, que gente con poco o nada de entrenamiento musical pueda producir contenido que resultaba atractivo para los miembros de la escena, incrementando la facilidad de acceso del artista. El amateurismo musical no era necesariamente un problema para esta escena, sino más bien una herramienta que permitía la liberación de las estructuras, patrones y normas musicales hegemónicas que esta música tiende a evitar. Los músicos experimentales que declaran “no saber de música” vieron sus capacidades potenciadas por la tecnología, y sus composiciones y ejecuciones, acogidas en la escena.

Cuarto, la aparición de dos instituciones claves, el Centro Cultural de España y Espacio Fundación Telefónica, como dos aliados de la música experimental que lograron generar un pico de actividad en la escena y una gran motivación en el músico. Ambas instituciones, ubicadas en un lugar relativamente céntrico de la ciudad, ofrecieron apoyo continuo a través de la realización de actividades relacionadas a la música experimental como conciertos, exposiciones, conversatorios y talleres. Estos espacios sirvieron como una de las más grandes vitrinas físicas para esta práctica, atrayendo grandes cantidades de público y fomentando el intercambio entre artistas. Además, a diferencia de muchos otros lugares, el Centro Cultural de España y Espacio Fundación Telefónica aportaron a

la valoración del trabajo del músico al remunerarlos por sus presentaciones, mientras ofrecían un entorno de trabajo con apoyo logístico y equipo técnico adecuado. Además, debido a la continuidad de su apoyo a la escena, los músicos empezaron a ocupar posiciones estratégicas y de poder en las instituciones, pudiendo impulsar eventos y participando activamente en decisiones que beneficien a la escena.

A esta lista también se agregan características que, aunque no son únicas al siglo XXI, representan una fuerza considerable en la capacidad de la escena para mantenerse activa. Una constante innegable es la pasión que los músicos sienten por esta forma de expresión. El interés obsesivo que muchos músicos muestran tener resulta en una escena que, a pesar de las adversidades, siempre encuentra una manera de mantenerse activa a través de la autogestión.

También está la preferencia por la informalidad, situación que va de la mano con la poca aceptación que instituciones formales le dan, pero que también cumple un rol clave en las dinámicas que se construyen en la escena. Los espacios que niegan la norma atraen a los músicos experimentales, quienes tienden a preferir espacios que les permitan una experimentación libre, sin ataduras ni limitaciones. En la informalidad es en donde esta escena ha sabido encontrar un lugar ideal de experimentación, de ensayo y error, de un posible crecimiento y aprendizaje que no se ve restringido por la necesidad de tener que respetar convenciones o normas.

Finalmente, la escena también se sostiene sobre la valoración de la creación de oportunidades para compartir. Esto se desprende de lo mencionado

anteriormente, en donde la aceptación de artistas sin importar su nivel de experiencia y la predilección por espacios de libre expresión hace que la escena genere situaciones en donde se le dan oportunidades a cualquiera para expresarse como mejor les plazca. Además, siendo esta una música que puede utilizar la improvisación colectiva como un recurso para generar contenido, la escena experimental motiva la creación espontánea entre músicos, fomentando situaciones en donde se comparte un mismo espacio en el que se negocia momento a momento el resultado sonoro final.

Existió entonces una solidificación del circuito desplegado por el esfuerzo de los músicos de la escena experimental, apoyados en los elementos antes mencionados. Con la promesa de la libre expresión y la eterna resignificación del sonido, esta escena de música experimental de Lima encontró en la contemporaneidad diversos factores que, junto con algunas características singulares de sus dinámicas, supo sostenerse y promover su desarrollo.

Esperamos que esta investigación contribuya a generar una conversación sobre el fenómeno social-musical de la escena experimental. Al señalar algunos de los mecanismos que le sirvieron para sostenerse en el tiempo, quizá otros investigadores puedan tomarlos como punto de partida para profundizar sobre las dinámicas que se construyen en torno a la práctica de esta música. Consideramos que las experiencias que ofrece la escena de música experimental limeña difieren considerablemente de muchas otras manifestaciones musicales en la ciudad. Por lo mismo, creemos que es valioso ahondar en la comprensión de este fenómeno,

para poder comprenderlo e impulsarlo de forma más eficiente y así continúe aportando variedad a la oferta cultural capitalina.



BIBLIOGRAFÍA.

Aloardi. (s.f.). *Colectivo Aloardi*. Obtenido de <http://www.aloardi.org/wp/>

Alta Tecnología Andina. (2022). Obtenido de <https://ata.org.pe/>

Alvarado, L. (18 de Octubre de 2006). *AutoBus*. Obtenido de <http://elautobus.blogspot.com/2006/10/resistencias-primeras-vanguardias.html>

Alvarado, L. (09 de Febrero de 2006). *Esculpiendo milagros*. Obtenido de <http://esculpiendo.blogspot.com/2006/02/en-los-extramuros-del-underground.html>

Alvarado, L. (2010). Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú. *Hueso Húmero*(55), 80-100. Obtenido de https://sisbib.unmsm.edu.pe/collec_fondor/?collec=6

Alvarado, L. (2012). Música para uno. Leopoldo La Rosa y los orígenes de la música experimental en el Perú. *Hueso Húmero*(59), 39-50. Obtenido de https://sisbib.unmsm.edu.pe/collec_fondor/?collec=6

Alvarado, L. (2012). Tensiones de la vanguardia: nueva música en el Perú. *Hueso Húmero*(60), 121-134. Obtenido de https://sisbib.unmsm.edu.pe/collec_fondor/?collec=6

Alvarado, L. (1 de Junio de 2017). *Ruido Vulgar: Extremos sonoros en Lima (2011) (Completo)*. Lima, Lima, Perú. Obtenido de

[https://www.youtube.com/watch?v=Trt8eJkKowA&t=552s&ab_channel=Luis Alvarado](https://www.youtube.com/watch?v=Trt8eJkKowA&t=552s&ab_channel=LuisAlvarado)

Anderson, V. (2014). British Experimental Music after Nyman. En B. Piekut, *Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies* (págs. 159-179). University of Michigan Press.

Apolo, R. (2018). *Música electrónica experimental y tecnología musical en el Perú (siglo XXI)*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/10182/Apolo_vp.pdf?sequence=3

Attali, J. (1977). *Noise, The political economy of music*. Minneapolis/London: University of Minesota Press. Obtenido de https://monoskop.org/images/6/67/Attali_Jacques_Noise_The_Political_Economy_of_Music.pdf

Atton, C. (2011). Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre. *Journal of Popular Music Studied*, 23(3), 324-342. Obtenido de <http://www.darklive.net/pdfs/Noise%20article.pdf>

Bailey, Peter (2004). "Breaking the Sound Barrier." En Mark M. Smith, *Hearing History: A Reader* (p. 23-35). Athena, University of Georgia Press.

- Ballatine, C. (Abril de 1977). Towards an Aesthetic of Experimental Music. *The Musical Quarterly*, 63(2), 224-246. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/741368>
- Benitez, J. (1978). Avant-Garde or Experimental?: Classifying Contemporary Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 9(1), 55-77. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/461256633/Benitez-Avant-Garde-or-Experimental>
- Bennett, A., & Peterson, R. (2004). *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville, Vanderbilt University Press.
- Blaikie, N. (2009). *Designing Social Research: The Logic of Anticipation*, 2nd edition. Cambridge, Polity Press.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*(3) pp. 77-101. University of the West of England. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/235356393_Using_thematic_analysis_in_psychology
- Cage, J. (2011). *Silence. Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Castillo, G., & Galarreta, C. (10 de 08 de 2013). Los cholos/ruidos que invaden Lima. *Ensayo sobre Revoluciones Musicales y Rupturas*. Lima. Obtenido de

[https://lamula.pe/2013/08/10/los-cholosruidos-que-invaden-
lima/kromosapiens/](https://lamula.pe/2013/08/10/los-cholosruidos-que-invaden-lima/kromosapiens/)

Centro del Sonido. (2022). Obtenido de <https://centrodelsonido.pe/>

Demers, J. (2010). *Listening Through the Noise*. Nueva York: Oxford University Press.

Dunn, D. (09 de Enero de 2008). *Acoustic Ecology and the Experiential Music Tradition*. Obtenido de New Music Box:

[https://nmbx.newmusicusa.org/acoustic-ecology-and-the-experimental-
music-tradition/](https://nmbx.newmusicusa.org/acoustic-ecology-and-the-experimental-music-tradition/)

Fundación Telefónica Movistar. (2022). Obtenido de Exposiciones Pasadas:

[https://www.fundaciontelefonica.com.pe/cultura-
digital/exposiciones/historico/](https://www.fundaciontelefonica.com.pe/cultura-digital/exposiciones/historico/)

Gonzales, W. (2004). *Peru Avantgarde*. Obtenido de <http://peruavantgarde.blogspot.com/>

Gonzales, W. (2012). *Estrategia transmedia para la difusión de la música experimental en Lima*. Tesis de licenciatura, Universidad de Lima.

[https://www.academia.edu/10112634/WILDER_GONZALES_AGREDA_TRABAJO
_DE_LICENCIATURA_SOBRE_TRANSMEDIA_Y_M%C3%9ASICA_EXPE
RIMENTAL_LIME%91A_2012](https://www.academia.edu/10112634/WILDER_GONZALES_AGREDA_TRABAJO_DE_LICENCIATURA_SOBRE_TRANSMEDIA_Y_M%C3%9ASICA_EXPERIMENTAL_LIME%91A_2012)

Gottschalk, J. (2016). *Experimental Music Since 1970*. Nueva York: Bloomsbury Publishing Plc.

Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After*. Nueva York: Oxford University Press.

Harris, K. (Junio de 2000). "Roots"?: The relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene. *Popular Music*, 19(1), 13-30. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/853709>

Hegarty, P. (2013). *Noise Music: A History*. Nueva York: Bloomsbury Academic.

Hendy, D. (2013). *Noise: A Human History of Sound and Listening*. Londres: Profile Books LTD.

Hesmondhalgh, D. (2007). Audiences and Everyday Aesthetics: Talking about Good and Bad Music. *European Journal Of Cultural Studies*, 10(4), 507-527.

Obtenido de

https://www.academia.edu/1534894/Audiences_and_Everyday_Aesthetics_Talking_about_good_and_bad_music

Iles, A., Mattin, Toth, C., Prévost, E., Brassier, R., Russell, B., . . . Slater, H.

(2009). *Noise & Capitalism*. San Sebastian: Arteleku Audiolab. Obtenido de http://www.tenstakonsthall.se/site/wp-content/uploads/2012/01/Noise__Capitalism_Mattin__Anthony_Iles_ed.pdf

Khan, D. (2001). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: The MIT Press.

Levitz, T. (2014). Experimental Music and Revolution: Cuba's Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. En B. Piekut, *Tomorrow Is the*

Question: New Directions in Experimental Music Studies. University of Michigan Press: 180-210.

López, J. (2005). *Discos Invisibles*. Obtenido de Marsiana Blogspot:
<http://marsiana.blogspot.com/>

López, J. (2013). Electronic Circuit Build in Peru: A subaltern Case on Participation and Technology. *International Music Conference*, 295-304. Obtenido de <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/electronic-circuit-building-in-peru-a-subaltern-case.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2013.041;format=pdf>

López, J. (2019). *La Guardia Nueva. Visiones Sobre la Música Electrónica en el Perú*. Lima: IDE-PUCP.

López, J. (2008). *Constructing Musical Spaces Beyond Technological Eden: a participative initiative for musical interference development based in the Peruvian context*. Tesis de Maestría, Universidad de San Diego, California.
<https://escholarship.org/uc/item/9r3229qm>

López, J. (2020). *Este es otro futuro: The role of the social discourse on the [under]development of contemporary academic electronic music in Perú*. Tesis de Doctorado, Universidad de San Diego, California.
<https://escholarship.org/uc/item/2sm8k2dk>

Mauceri, F. (1997). From experimental music to musical experiment. *Perspective of New Music*, 35(1), 187-204. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/833684>

- Angrosino, M. (2012). Etnografía y observación participante en investigación cualitativa. Madrid: Ediciones Morata. Recuperado de <https://abacoenred.com/wp-content/uploads/2016/01/Etnografia-y-Observacion-Participante.pdf>
- Middleton, R. (1975). Review: Experimental Music: Cage and Beyond by Michael Nyman. *Music & Letters*, 56(1), 85-86.
- Nyman, M. (1999). *Experimental Music, Cage and Beyond Segunda Edición*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Robles, C., & Valencia, V. (2016). La experimentación musical en el Perú. Documental Sonoro. Lima. Obtenido de <https://www.mixcloud.com/GrisPeru/documental-sonoro-la-experimentaci%C3%B3n-musical-en-el-per%C3%BA/>
- Russolo, L. (1996). El arte de los Ruidos. Manifiesto Futurista. *Revista sin Título*(3), 8-14. Obtenido de https://monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf
- Smalley, R. (1975). Experimental Music. *The Musical Times*, 23-26.
- Stokes, M. (1998). Review: Popular Music and Local Identity: Rock, Popt and Rap in Europe and Oceania by Tony Mitchell. *Popular Music*, 349-351.

Tan, S. (2011). Understanding the “Structure” and “Agency” debate in the Social Sciences. *Habitus (Undergraduate Journal of the Yale Sociology Department)*, 37-50.

Tello, Aurelio. (2001). Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista musical chilena*, 55(196), 7-26. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001>



ANEXO 1.

Músicos entrevistados

1. Danny “Paruro” Caballero, activo desde antes del siglo XXI.
<https://paruro.bandcamp.com/>
2. José Ignacio López, activo desde antes del siglo XXI.
<https://archive.org/details/d-i-net&sort=-reviewdate>
3. Abel Castro, activo desde antes del siglo XXI.

No cuenta con grabaciones en formato de estudio por elección propia.
https://www.youtube.com/watch?v=GjurMBQhcSg&ab_channel=asimtria
4. Christian Galarreta, activo desde antes del siglo XXI.
<https://chrsgalarretaprojects.bandcamp.com/>
<http://www.aloardi.org/wp/>
5. Wilder Gonzales, activo desde antes del siglo XXI.
<https://superspacerecords.bandcamp.com/music>
<http://peruavantgarde.blogspot.com/2012/03/>
6. Rolando Apolo, activo desde antes del siglo XXI.
<https://rolandoapolo.wordpress.com/pure-data/>
7. Luis Alvarado, activo desde antes del siglo XXI.
<https://buhrecords.bandcamp.com/music>
8. Patricia Saucedo, activa desde inicios del siglo XXI.
<https://www.discogs.com/es/artist/1498871-Patricia->

Saucedo

9. Teté Leguía, activo desde inicios del siglo XXI.
<https://splooshrecords.bandcamp.com/album/tet-legu-a-mart-n-escalante>
10. Pedro Fukuda, activo desde inicios del siglo XXI.
<https://www.facebook.com/watch/?v=172401289987941>
11. Chico Perez Riva, activo desde la segunda década.
<https://buhrecords.bandcamp.com/album/br44-liquidarlo-celuloide-disturbia-ingr-vida>
12. Jucsay Saduj, activo desde el 2008.
<https://jucsay.bandcamp.com/>
13. Kike Trelles, activo desde activo desde la segunda década.
<https://enriquetrelles.bandcamp.com/>
14. Jab Lemur, activo desde el 2006.
<https://soundcloud.com/jablemur>
<http://jablemur.blogspot.com/>
15. Diego Faucheux, activo desde la segunda década.
<https://soundcloud.com/diego-faucheux>
16. Karen Chalco, activa desde el 2017._
https://www.youtube.com/watch?v=RvwCwWTBmTU&ab_channel=Laescuchacomoacci%C3%B3n

Entrevistas de apoyo:

17. José Javier Castro. Involucrado en la organización del evento MODULAR 12°06´S 77°01´W Park – O – Bahn y en el planteamiento original del enfoque de Espacio Fundación Telefónica.

18. Tarissa Tiziana Revilla Kollegger. Encargada del local “Casa Bagre” en el centro de Lima.

19. Henri Quispe. Dueño encargado del “Centro Cultural El Paradero”, en el distrito de Lince.

