

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



Performance y corporalidades en las experiencias musicales  
de tres bandas del circuito de rock independiente de Lima.

Tres casos de estudio.

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

***Jose Rafael Carranza Inga***

Asesora:

***Marissa Violeta Béjar Miranda***

Lima, 2023


## Informe de Similitud

Yo, Marissa Violeta Béjar Miranda, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada "Performance y corporalidades en las experiencias musicales de tres bandas del circuito de rock independiente de Lima. Tres casos de estudio, del autor Jose Rafael Carranza Inga

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 3 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 20/07/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 20 de julio de 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Béjar Miranda, Marissa Violeta</u>	
DNI: 07207206	Firma 
ORCID:  ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0001-8265-4523">https://orcid.org/0000-0001-8265-4523</a>	

## **Resumen**

El presente estudio aborda las manifestaciones musicales de tres bandas pertenecientes a los circuitos de rock independiente de la ciudad de Lima desde una perspectiva de los estudios de performance. Esta tesis se propone entender las relaciones que se dan entre cuerpo, el performance como un suceso temporal, música y audiencia, y cuáles son los factores contextuales que entran en juego cuando un evento musical como un concierto se lleva a cabo. Los aspectos performativos que se observan en los miembros de estas bandas tienen significado social para músicos y público, ya que existen relaciones de retroalimentación a través de los cuerpos de estos y la música. Se hace uso de los conceptos y metodologías de Richard Schechner, Margaret Kartomi y Ramón Pelinski para el análisis de los hallazgos de la investigación, donde situaciones como los gestos faciales, el desenvolvimiento del cuerpo en el escenario, el conocido *pogo*, etc, son muestras de que la música de estos circuitos es performativa, ya que trasluce un funcionamiento particular en estos conciertos que puede ser entendido desde las corporalidades de los involucrados.

## **Palabras clave**

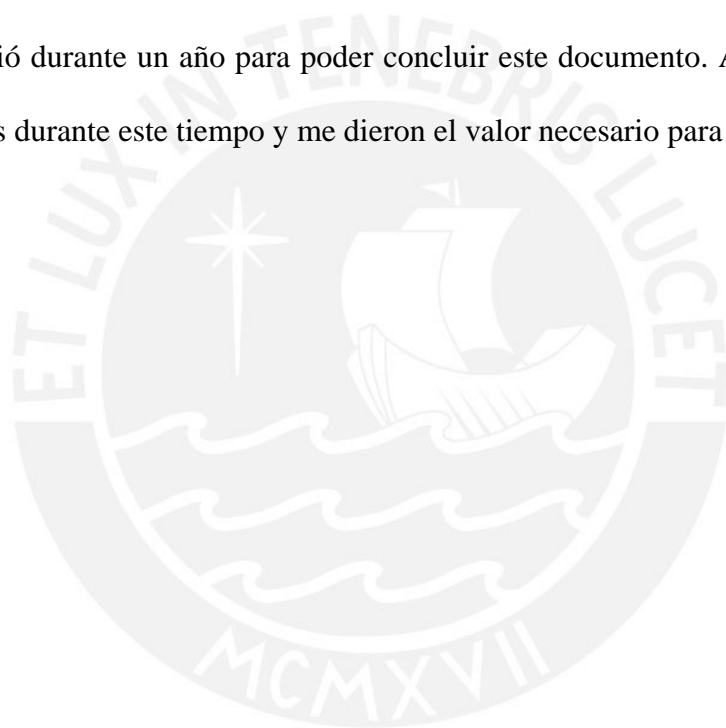
performatividad en el rock peruano, rock independiente, corporalidad, corporeidad, significado corpóreo, experiencia musical



*A mi padre*

## **Agradecimientos**

Agradezco enormemente a mi madre, quien me apoyó incondicionalmente durante este tiempo, y me brindó su cariño y paciencia cuando más lo necesitaba. A mi padre, que me contagió su curiosidad por aprender. A mi familia, que estuvo y está siempre ahí. A mi asesora, Marissa Béjar, quien me guió durante un año para poder concluir este documento. A todos aquellos que estuvieron presentes durante este tiempo y me dieron el valor necesario para terminar.



## Tabla de contenidos

<i>Introducción</i> .....	6
<b><i>CAPÍTULO 1: Estado de la cuestión y marco conceptual</i></b> .....	12
Marco Conceptual .....	12
Estado de la cuestión .....	23
<b><i>CAPÍTULO 2: Metodología</i></b> .....	27
<b><i>CAPÍTULO 3: Aún así, el pogo continuó. Recuento de un concierto</i></b> .....	31
<b><i>CAPÍTULO 4: Elementos que intervienen el performance</i></b> .....	35
Elementos técnicos .....	36
Elementos emocionales .....	42
Recepción .....	45
Persona .....	52
<b><i>CAPÍTULO 5: La corporeidad como experiencia personal de las bandas</i></b> .....	57
La forma de cantar de Willy .....	59
La disposición escénica de Dan Dan Dero .....	65
El cuerpo y la memoria muscular .....	68
El desenvolvimiento escénico como acción epistémica .....	72
La experiencia musical de los actos escénicos de las bandas .....	78
<b><i>Conclusiones</i></b> .....	83
<b><i>Bibliografía</i></b> .....	92
<b><i>Referencias de fuente oral</i></b> .....	94

## **Introducción**

Siempre me ha parecido bastante curiosa la forma en que una banda puede irradiar grandes cantidades de energía a un público expectante y, al mismo tiempo, receptivo. Un claro ejemplo de esto se puede ver cuando en un pequeño bar del centro de Lima, una banda logra crear un performance en la cual los asistentes del concierto se ven envueltos en empujones, saltos y movimientos a veces erráticos, a veces ordenados. Considero que en momentos como estos, la música adquiere un protagonismo no solo por el hecho de ser el motivo de los conciertos, sino también por la capacidad que tiene de evocar e invitar actitudes corporales que son propias de los circuitos musicales independientes de la ciudad de Lima.

Esta investigación tiene como propósito observar, anotar, estudiar y analizar, desde una perspectiva de performance y corporeidad, aquellos factores que entran en escena cuando suceden los conciertos de tres bandas de la escena de rock independiente limeña, y cómo es que la música llega a permitirle a los músicos moverse, tanto corporalmente como entre distintos niveles de agencia, de relaciones de poder y de autenticidad en los circuitos musicales en los que se desempeñan. Las bandas en cuestión son Blackthony Startano, Dan Dan Dero y Juan Gris, cuyos miembros han compartido tanto escenario como integrantes de bandas entre ellos, y al mismo tiempo han sido parte del público los unos de los otros en diversas ocasiones.

La perspectiva de performance y corporalidad me pareció adecuada para el estudio de estas bandas ya que pone el reflector en un aspecto que siempre es mencionado, grabado y muchas veces alabado o criticado por medios de comunicación independientes, pero poco estudiado por la comunidad académica: los movimientos corporales que la música permite hacer tanto a miembros de la banda como el público, y las relaciones entre los artistas, público, equipo técnico, organizadores y demás participantes de un evento que suceden antes, durante y después de un concierto. Este foco analítico me permite ir más allá de elementos formales que en la musicología muchas veces están presentes, como consideraciones armónicas, rítmicas, motivicas, etc, y sin desmerecer estos ni tampoco dejarlos de lado completamente, centrarme en elementos de carácter cinético y los factores que los rodean, que suelen ser muchas veces obviadas en el ámbito musicológico. Esta falta de material académico es una de mis motivaciones principales con respecto a esta investigación, ya que gracias a los estudios de performance, puedo tener un lente conceptual que me facilita el análisis de las situaciones a las que artistas, asistentes y/o miembros del equipo técnico se enfrentan de manera continua tanto en conciertos como en ensayos, sesiones de producción o maquetas, y hasta incluso los momentos posteriores al acto musical; y que durante muchos años previos al último, tuve dificultad para encontrar herramientas que me permitan hablar desde una perspectiva académica las incontables *tocadas* (conciertos) *filin*.<sup>1</sup>

El poder tener como información relevante en el espacio académico los discursos corporales y los elementos performativos que estos músicos tienen y cómo hacen uso de estos, permite

---

<sup>1</sup> El término *filin* se usa en este estudio para hacer referencia a conciertos, situaciones, o hasta canciones en las que existe un componente emocional relacionado al cariño que existe entre las partes involucradas, como puede ser un concierto en el que el público siente bastante cariño y aprecio por el artista, y se puede apreciar en las acciones de este.



visibilizar procesos culturales que suceden en la ciudad de Lima y tiene injerencia en la percepción que los mismos ciudadanos tienen de esta. Un estudio del performance y corporalidad de estas bandas permitirá configurar nuevos caminos con respecto a la investigación de música popular urbana tomando a la misma música como centro de interés, a diferencia de estudios que tienen como base aspectos antropológicos, sociales o psicológicos de los participantes de estos circuitos musicales. Si bien se dista conceptualmente y metodológicamente de estas investigaciones, la intención del trabajo presente también es aportar al corpus de información existente del rock independiente peruano, esperando esta música pueda lograr mayor notoriedad no solo en el ámbito académico, sino que también las decisiones políticas tengan en cuenta las necesidades y características de estos circuitos musicales para el promulgamiento de leyes, estímulos económicos y demás áreas de interés, para que puedan tener un elemento más en el cual basarse antes de realizar sus acciones.

Una de las mejores partes de este trabajo fue sin duda la materialización de la metodología. Asistir a conciertos siempre fue para mí uno de mis pasatiempos favoritos, pero esta vez, tener estos eventos como parte de mi trabajo de campo fue motivo de distintas reacciones por parte de mis congéneres. Como muchas personas en los conciertos que estudié me conocían y algunos hasta son amistades más de muchos años, la confianza no demoró en hacerse notar, pues se mostraban interesados en las notas que escribía en mi celular, llegando incluso hasta bromear al respecto de que iba anotando todo lo que hacían. En el lapso de marzo hasta junio del 2022, se ha asistido a todos los conciertos posibles de las bandas, yendo básicamente a todos los de la banda Juan Gris, siendo yo el miembro más reciente de la agrupación, y se ha realizado un trabajo etnográfico en todos estos eventos a través de la observación participante, en donde anotaba en la

aplicación de notas de mi celular todo aquello que podía observar que guarde relación de alguna forma u otra con aspectos de performance y corporales, a la par que fotografiaba y grababa vídeos también con el celular. También, al ser parte de la banda Juan Gris, la perspectiva interna que la banda proporcionó fue de gran ayuda al momento de contrastar las diferentes subjetividades que se encontró en las entrevistas realizadas a las bandas.

Para poder tener en cuenta los procedimientos a seguir en el proceso metodológico, se tomó en cuenta las teorías de Richard Schechner para poder ubicar en el espacio temporal del performances a estudiar, entendiéndolas como los momentos previos a estas, el evento en sí y las situaciones posteriores. También se hace uso de su cuadrilógio del performance, en el cual se pueden examinar las formas que toman las relaciones que se dan entre las personas que conforman un performance, desde los productores, directores, ejecutantes y participantes.

Los conceptos que Margaret Kartomi elabora con respecto a la investigación de la performatividad en la música resultan útiles para poder entender a las performances en cuatro niveles: la música performada per sé, la ejecución de la música y los factores que la afectan, los efectos de los performers en la audiencia y viceversa, y la contribución de todos los participantes al éxito o no del evento. Estos a la par que se usan también sus contribuciones con respecto a conceptos clave para el estudio de la performatividad en la música, los cuales aborden desde la personalidad del artista, el talento, competencia e interacción grupal e intersubjetividades que puedan existir entre las bandas estudiadas.

Por el lado cognitivo, este estudio toma las bases de Ramón Pelinski con respecto a la corporeidad y la experiencia musical, la cual tiene como mediación el proceso de percepción que atraviesa nuestra mente al momento de escuchar o experimentar la música. Este autor permite entender cómo es que acciones como el *pogo*, el movimiento en los escenarios de los músicos, y la forma en que estos son procesados en la mente de las personas estudiadas entran en relación con los aspectos performativos vistos con los autores anteriores.

Gracias a estos lentes analíticos se ha logrado encontrar una relación directa entre elementos musicales como dinámicas, estructura de las canciones, tempo e incluso la lírica, y los movimientos e interacciones que músicos y público tienen. También se encuentra que la música permite realizar acciones a los artistas que, dentro de sus actividades cotidianas, no podrían hacer sin recibir algún tipo de objeciones dentro de la cotidianeidad como quitarse el polo en un escenario, tirar una guitarra al aire y agarrarla (a veces), o simplemente, siendo mujeres, en el caso de integrantes de Dan Dan Dero, poder adentrarse en espacios dominados por hombres en su mayoría, y ser reconocidos por los medios locales como artistas importantes de estos circuitos.

Se espera dejar un estudio analítico que comience a sentar las bases de algunos elementos característicos de los circuitos musicales del rock independiente de la ciudad de Lima, o al menos tener un producto que sirva para el contraste con otras bandas de estas escenas musicales en futuras investigaciones. Si bien se reconoce que los hallazgos encontrados acá no son suficientes como para poder hacer generalizaciones, las particularidades descubiertas entran en resonancia con artículos que hablen del performance y corporalidad del rock peruano, pueden

también formar parte del corpus de investigación en los estudios del performance de la música popular.

Luego de esta investigación, concluyo que, como músico, he podido reconocer aspectos en mi práctica que anteriormente no pude notar, rescatando situaciones en las que experimenté las conceptualizaciones detalladas en este estudio. Logré entender las relaciones que existen no solo entre los miembros de las bandas en las que toco, sino también con los participantes de los conciertos, como ingenieros de sonido, stage managers, seguridad, organizadores, etc. Como investigador, el poder tener este tipo de perspectiva pero con las intersubjetividades de tres bandas me abrió una visión mucho más amplia de lo que consideraba una escena musical de la cual soy afín, a la par que también logré tener una sensibilidad distinta con respecto al actuar de mis compañeros músicos, a quienes les tengo mayor respeto que antes ya que gracias a su actuar musical y su apoyo, pude tener un ligero mayor entendimiento de los escenarios a los que me subo.

## **CAPÍTULO 1: Estado de la cuestión y marco conceptual**

### **Marco Conceptual**

Para el marco teórico, se usarán los conceptos que diversos autores han desarrollado como herramientas para el análisis de estudios performáticos, los cuales servirán para poder entender los hallazgos encontrados tanto en los antecedentes como en el trabajo de campo:

Richard Schechner (2017) , en su libro *Performance Studies: An Introduction* ofrece una primera mirada hacia los estudios del performance que son de utilidad para este estudio. La delimitación teórica para esta tesis es abordada desde diversos puntos de vista, en donde los conceptos que Schechner menciona en este libro (y que en general desarrolla dentro de su carrera como académico) me permiten tomar la información recopilada durante el trabajo de campo para sistematizarla en los resultados obtenidos.

Si bien los aportes de Schechner al campo del performance abarcan diversas conceptualizaciones y teorías, todas válidas como lentes de estudio que pueden aportar dentro del ámbito académico, se escoge las usadas para esta tesis por un motivo pragmático, ya que entran en conversación de manera directa con mis experiencias vividas y las relatadas por los miembros de las bandas y algunos integrantes del público, lo cual forja las primeras instancias de conocimiento de estas prácticas musicales poco abordadas en Lima, Perú. Las conductas restauradas, el marco temporal y espacial en el que sucede un performance y las partes que la conforman, junto con las relaciones dinámicas de los participantes de estas, son los cimientos en los cuales descansan las

anotaciones de los conciertos en vivo, grabaciones, fotos, entrevistas y conversaciones que forman parte de la información recolectada para esta tesis.

Para organizar lo observado, tenemos que entender a los performances como una secuencia espacio-tiempo de la forma en que Schechner la conceptualiza, la cual cataloga los sucesos de éstas como situaciones que se desarrollan de acuerdo a una organización temporal en tres niveles macro: proto performance, performance y *aftermath* o secuelas, que básicamente son los momentos antes, durante y después de cada concierto, para nuestro caso. Estos niveles a su vez se subdividen en 10 partes:

#### Proto performance

- Entrenamiento
- Workshop/talleres
- Ensayos

#### Performance

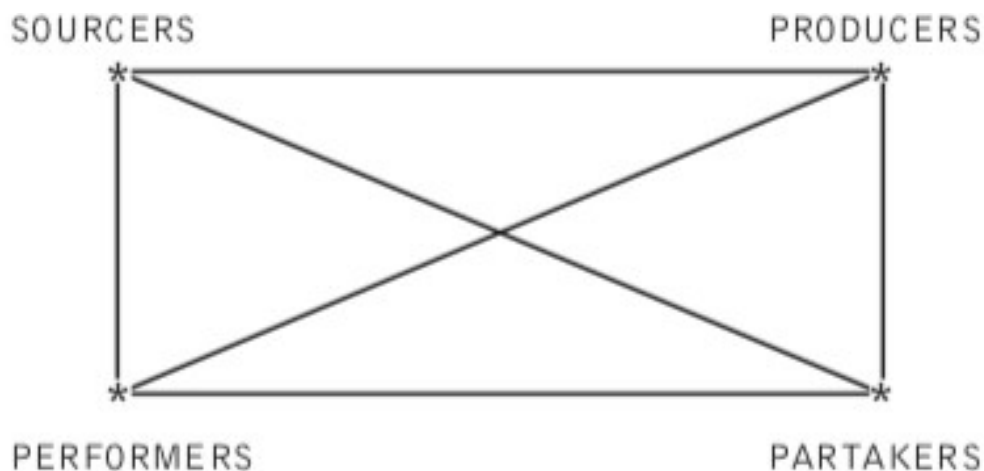
- calentamiento
- performance pública
- eventos/contextos que sostienen el performance pública
- enfriamiento

#### *Aftermath*/secuelas

- Respuesta crítica
- archivamiento
- memorias

Esta subdivisión ayuda a ordenar los conciertos en vivo y centrarnos en los momentos resaltados para este estudio, siendo el de performance pública, eventos/contextos que sostienen el performance pública y respuesta crítica los que se ubican en el trabajo de campo. Para poder conceptualizar a través de términos lo acontecido durante estas situaciones, Margaret Kartomi desarrolla una terminología para el estudio del performance de la música. La definición de performance de Kartomi con respecto al performance de la música como “la presentación en vivo de un evento por músicos en un tiempo y lugar dado, usualmente en presencia de una audiencia, personal de apoyo, y otros participantes” (2014:189) es primordial para poder elaborar los hallazgos de esta tesis con respecto a la terminología que ella usa. Esta coincide con los niveles encontrados en la secuencia temporal de Schechner de performance y secuelas, en donde Kartomi desarrolla algunos elementos que intervienen en el performance, los cuales son fundamentales para este estudio también. La *persona*, recepción, emocionalidad/intersubjetividad e interacción son los términos principales que se usan para entender las relaciones entre los sucesos de las performances estudiadas.

La forma en que estos conceptos confluyen en este trabajo se observa en cómo es que el desarrollo de una *persona* musical, en el término griego de la palabra, o sea, construir una identidad al momento de subir a un escenario, entra en juego junto con la recepción que el público pueda tener de una presentación en vivo, que a su vez está en relación directa con la emocionalidad e intersubjetividad que los músicos tienen durante los conciertos. Podemos tener en cuenta estos conceptos junto con el cuadrilogo de Schechner (2017) que grafica los vínculos que suceden entre los participantes de un concierto, como podemos ver en el siguiente cuadro.



**fig 7.17.** The performance quadrilogue – with all connections potentially available. Drawing by Richard Schechner.

Entendemos a los *sourcers* como quienes brindan la fuente para un evento, que en este caso pueden ser los compositores y/o las bandas, los productores/producers de un evento, quienes se encargan de que la realización de dicho evento se lleve a cabo, como organizadores de conciertos o agencias management, los performers como los músicos de este estudio, y los partakers o participantes como el resto de participantes de un concierto, como el público y el staff técnico. Las relaciones entre estos elementos entendidos para analizar el performance nos permiten comprender la performatividad que los artistas de estas bandas tienen con respecto a su quehacer musical. En palabras del mismo Schechner, “[t]ratar un objeto, obra o producto ‘como performance’ es investigar qué hace el objeto, como interactúa con otros objetos o seres y cómo se relaciona a otros objetos o seres. El performance existe sólo como acciones, interacciones y



relaciones” (2013:30), rescatamos entonces que es en las relaciones existentes entre todos estos actores en donde se encuentra el meollo del asunto para esta tesis.

Al hablar de persona en el sentido etimológico de la palabra con respecto al rock, es casi necesario mencionar la cuestión de la autenticidad. Para esto podemos usar lo que David Pattie (2007) menciona con respecto al tema, donde elabora que para una buena performance, debe haber elementos contradictorios en el performance de los músicos; esto es, que tiene que ser construida y auténtica, teatral y espontánea. Las diversas manifestaciones que se encuentran en el desarrollo de la persona musical de los artistas evidencia esta naturaleza contradictoria en el rock.

Podemos empezar a acercarnos entonces a una definición de performatividad en base a las herramientas teóricas mencionadas anteriormente. Para esto, podemos basarnos en las germinales conferencias de J.L Austin (1955), donde propone la noción de los enunciados performativos, en los que el hecho de decir algo significa realizar una acción, eventualmente llegando a la conclusión que toda enunciación tiene potencial performativo; y contrastando la definición de Schechner (2013) de “show-doing” (“mostrar-hacer”) que vendría a ser el hecho de performar algo, podemos entender que las acciones, vivencias y situaciones que los músicos de las tres bandas a estudiar experimentan durante el espacio temporal que Schechner también le atribuye el performance, antes, durante y después de una presentación en vivo, son performances.

Kartomi también ofrece una visión complementaria con respecto a la performatividad, que se relaciona directamente con sus conceptos y terminologías para la investigación del performance musical, junto con el cuadrilógio y el espacio temporal de Schechner:

“In performance situations, performativity refers to the artist’s/artists’ persona, competence, approach, and style while performing and, more generally, to factors that influence a performance, such as the artist’s/artists’ choice of repertoire, psychological approach to rehearsal and performance, and—in group performances— the interactiveness and intersubjectivity (bonding) within the group, the use of cueing and improvisatory techniques, the desired degree of entrainment or groove (synchronous playing together). Other factors include the acoustics and style of the venue, the arrangement of the performance arena and audience seating, and the reception of the audience, including any qualitative data collected about it.” (Kartomi, 2014:190)

Vemos entonces que el potencial performativo desplegado por las bandas estudiadas en esta tesis está presente en aquellas acciones y situaciones que muchas veces consideramos promedio o pasamos por alto, como pueden ser los movimientos físicos de los músicos, las miradas que suceden entre ellos, su interacción con los elementos técnicos, y su desenvolvimiento con el público, entre otros. Al igual que toda enunciación puede volverse performativa, los músicos de este estudio están en constante performatividad, la cual se puede dar desde situaciones cotidianas como extra cotidianas.

Kartomi (2014) también plantea una forma de abordar los estudios del performance, pero desde cuatro niveles, bajo los cuales podemos también basarnos para el estudio de estas bandas:

1. La música performada per sé
2. La ejecución de la música y los factores que la afectan
3. Los efectos de los performers en la audiencia y viceversa
4. La contribución de todos los participantes al éxito (o no) del evento.

Estos cuatro niveles están imbricados dentro de la redacción del texto y forman parte inherente de lo que se buscó en la investigación. Debido a la familiaridad que tengo también con estos espacios, poder conceptualizar los problemas y soluciones que los músicos tienen en estos cuatro niveles fue determinante para poder identificar las diversas instancias de performatividad que los artistas presentaron.

Tomamos entonces las conductas restauradas de Schechner (2011) como concepto que observa a toda conducta como un performance, ya que los cuerpos son re-presentados por nosotros mismos, mediados a través de nuestro contexto cultural y social. Esto encuentra cabida en esta investigación al ser útil para entender cómo es que los músicos constituyen sus performances y corporeidades en base a elementos socioculturales, en dónde intervienen aspectos técnicos, emocionales, de personalidad y de interacción grupal. Esta forma de entender los cuerpos y las acciones de los músicos nos puede servir como texto, a la Derridá, o sea, como material que puede ser entendido, estudiado, interpretado y reinterpretado en diferentes ocasiones. Para esta tesis, las re-interpretaciones de las acciones de los músicos observadas durante el trabajo de campo son la principal fuente de información del texto.

Diana Taylor (2012), al igual que Schechner entiende al performance como comportamientos aprendidos, repetidos, imitados e internalizados, añadiendo que existen actos que podríamos considerar como performances pero que transgreden y re-interpretan aquellos comportamientos, valga la redundancia, aprendidos, repetidos, imitados e internalizados. Entiende además que estas no se limitan solo a la repetición mimética, sino que tienen la potencialidad de ser re-significados, alterados, transgredidos, básicamente, cambiados; en donde se re-actualizan en cada nueva instancia.

Llevando esto hacia el quehacer académico correspondiente con esta investigación, y con las mismas palabras de Taylor, “[E]l performance es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (2012:31), ya que permite generar y transmitir conocimiento a través de los cuerpos, y el estudio de esta transmisión de conocimientos se puede considerar a su vez como estudios del performance, o como Schechner (2017) lo diría, el show-show doing. Entendiendo paralelamente la performatividad desde la mirada musical que Alejandro Madrid (2009) menciona en su introducción al dossier de cognición corporeizada de la revista TRANS, este concepto abarca aquellas posibilidades que la música le permite hacer a los sujetos dentro de sus respectivos contextos sociales y culturales. Esta mirada nos permite buscar aquellos medios que permiten la creación y recreación de la música, los usos sociales y culturales de la música, y aquellas prácticas cotidianas relacionadas con el performance.

Es importante notar que la actividad musical como performance de los individuos a estudiar nos permite echar un vistazo también a la cotidianidad en la que los miembros de las bandas están

imbuidos, ya que no todos ejercen la música como profesión u oficio principal, sino que muchos aún continúan en sus estudios de esta, o realizan otros trabajos a parte de ella. Esto permite tomar los espacios musicales que tienen estas personas y observarlos desde una perspectiva de performance, pero contextualizada en los espacios personales que cada uno le brinda a esta, lo cual permite encontrar las valoraciones y funciones subjetivas de la música que los miembros de las bandas aportan y pueden corporalizar a través de los diversos movimientos, gestos y acciones que realizan al estar tanto en el escenario como fuera de este.

A través de movimientos y gestos que escapan de lo pragmático para la generación del material aural que conforma la música, los artistas estudiados están haciendo uso de *acciones epistémicas* que los autores Assinato y Blass Perez (2013) desarrollan en su artículo *Improvisación musical y corporeidad, acción epistémica y significado corporeizado*. La acción epistémica se entiende a través del gesto epistémico, el cual es, para estos autores, cualquier tipo de acción cinética que suceda en el cuerpo de los músicos, incluyendo las expresiones faciales, puede entenderse desde un punto de vista epistemológico, determinado por la relación entre el movimiento y el conocimiento. Para esto se identifican dos tipos de acciones, la primera de ellas son las pragmáticas efectores, aquellas que están relacionadas directamente a la generación de material aural, como puede ser la mano izquierda de un bajista apretando el cuarto traste de la tercera cuerda, y con el dedo índice de la mano derecha pulsando la tercera cuerda, haciendo sonar la nota fa sostenido. Los segundos son las acciones no efectores epistémicas, en las cuales los movimientos no están relacionados con la generación de sonido alguno, sino con la facilitación de conocimiento emocional y musical. En este tipo de acciones tenemos por ejemplo una cantante apretando los ojos y haciendo una expresión de esfuerzo al momento de cantar una

sección melódica alta, en donde el gesto facial es usado consciente o inconscientemente por la artista para dar a entender que lo que se está cantando tiene relación emocional con la lírica.

Para entender a un nivel fenomenológico los procesos que suceden en la cognición de los músicos, se tomará como guía el artículo Corporeidad y Experiencia Musical de Ramón Pelinski (2005). En este artículo podemos encontrar conceptos que sirven para poder entender la forma en que la información musical es procesada por los cuerpos de los músicos de este estudio, y la relación que esta tiene con aquellos elementos que afectan el performance. El performance en esta instancia adquiere una perspectiva corporal.

La forma en que nuestros cuerpos reciben la información externa a estos está contemplada por tres etapas: la sensación, que sucede cuando algún estímulo externo entra en contacto con nosotros, siendo la música el principal objeto de esta índole; la percepción, que sucede cuando nuestra mente predispone estas sensaciones como potencialidad de imágenes para ser usadas de acuerdo a los condicionantes contextuales como pueden ser el entorno social y cultural; y la conceptualización, que sucede cuando sistemáticamente catalogamos estas percepciones a través del uso de la razón. Las dos primeras instancias suceden en el plano pre-lógico y pre-racional, donde las respuestas que tengamos a los estímulos musicales suceden en niveles previos a la razón, durante el proceso cognitivo, mientras que el tercero sucede a raíz de éstas. Ver la experiencia musical de esta forma está condicionada por percepciones previas, determinando la forma y la calidad de estas a nivel subjetivo (Pelinski, 2005). Entender esta segmentación del proceso cognitivo-musical nos permite adentrarnos en aquellas acciones que tanto músicos como público viven de manera inmediata y siempre en el presente durante los conciertos, mientras que

se tiene en cuenta al mismo tiempo cómo es que situaciones pasadas previas permiten la configuración de experiencias musicales presentes. Si tenemos en cuenta las similitudes de Pelinski a un nivel fundamental con lo que hablamos de Schechner, podemos tomar los recuentos, anécdotas, comentarios y hasta incluso bromas que los músicos de este estudio realizan para poder contemplar la forma en que sus experiencias musicales suceden en momentos pre racionales o racionales, o incluso algunos que pueden estar a veces en un plano, a veces en otro.

Continuando con Pelinski, tomamos sus definiciones de corporeidad y corporalidad para poder entender la diferencia entre la subjetividad experimentada por los músicos durante su quehacer musical (corporeidad) de la materialidad que hace posible las experiencias musicales (corporalidad). Este binomio conceptual toma importancia al momento de entender cómo es que las descripciones en primera persona que los músicos hacen al momento de tocar pueden ser parte de la información a tomar en cuenta para los aspectos cognitivos de este estudio, ya que nos dan una aproximación a cómo es que el contexto en el que se encuentran los artistas puede configurar los niveles de sensación, percepción y conceptualización.

El desarrollo de esquematismos corporales, concepto que Pelinski también propone, define cómo es que el cuerpo de los músicos se encuentra predispuesto a la acción musical corporal para su competencia adecuada en los espacios donde se desempeñan, debido a la constante experimentación musical (siguiendo el concepto del párrafo anterior) que viven en los escenarios y condiciones que suelen tocar. Estos suceden tanto de manera pre racional como racional, ya que las condiciones no siempre favorables con la que los músicos se encuentran en constante

contingencia, requieren que estos hagan uso de su experiencia musical de manera adaptable a lo que se necesite, siendo sus esquematismos corporales quienes muchas veces les permitan actuar sin pensar para realizar una presentación musical exitosa, y al mismo tiempo, el hacer uso consciente de estos permite sortear posibles inconvenientes que pueden suceder durante todo concierto.

### **Estado de la cuestión**

Si bien podemos reconocer que los estudios de performance son una práctica relativamente nueva para las músicas populares, sobre todo para géneros musicales asociados con el rock, podemos encontrar material académico relacionado al tema que permite tener una visión general del conocimiento que se ha logrado conceptualizar desde esta perspectiva académica. También podemos encontrar autores que no mencionan o hacen uso de terminología relacionada al performance en sí, pero sí logran abordar instancias que podemos ver sin mayor esfuerzo a través de los filtros teóricos desarrollados anteriormente.

Juan Carlos Molano (2018) nos presenta una forma en la que los estudios de performance pueden ser aplicables a los géneros musicales relacionados al rock. En su estudio con respecto a un grupo de jóvenes indígenas de la reserva Embera Chamí de San Lorenzo, en Colombia, nos muestra cómo es que a través de una banda de punk, los jóvenes de esta localidad indígena pueden transgredir lo que significa ser indígenas haciendo uso no solo de la música, sino de sus cuerpos y cómo es que gestionan estos de manera cinética durante sus performances para poder elaborar un camino de lucha y resistencia diferente a los que su comunidad se enfrenta.



Buscando balancear la mercantilización de sus costumbres y creencias, tratan de que sus motivos y causas sean escuchadas con fines comunitarios . La forma en que estos músicos hacen uso de sus recursos técnicos, corporales, musicales y hasta identitarios, siendo un grupo punk en una comunidad indígena, crea una imagen que transgrede en varios niveles del orden social, la cual deja ver aquellos elementos performativos como la vestimenta, los movimientos cinéticos y materiales sonoros interactúan con las conductas restauradas aceptadas con normalidad dentro de sus comunidades, haciendo notar este contraste no solo con los miembros de sus comunidades, sino también con el turismo ,que ha mercantilizado las costumbres y creencias de su resguardo indígena.

Rubén Lopez Cano (2008) ofrece también una perspectiva relacionada a la identidad asociada también a la construcción de género al estudiar la performatividad existente en los sonideros mexicanos, y la participación de individuos miembros de la comunidad gay, en comparación con músicas con carácter performático como lo puede ser el tango queer y la timba y el regetón cubano. Aquí, la corporalidad de estos nuevos bailarines en esta escena musical entra en juego ya que llegan a ser reconocidos como los más habilidosos entre los participantes de las sonideras, incluso llegando a ser buscados por hombres heterosexuales como parejas de baile, aunque sea por unos breves momentos. Lopez Cano estudia los diferentes niveles de narratividad que pueden surgir dentro de estas manifestaciones musicales que tienen injerencia en el desarrollo de la identidad y la subjetividad de sus participantes.

En la tesis doctoral de Olga Rodríguez-Ulloa (2015), la cual habla acerca de la escena musical en el Perú durante los años 80, podemos encontrar capítulos en los que se hace referencia al

performance de las bandas de estos circuitos musicales. En esta sección, Rodríguez habla acerca de la importancia que la voz adquiere durante el performance de las bandas, ya que la corporalidad de los músicos era más estática y con menor movimiento cinético que sus contrapartes británicas como The Clash o Sex Pistols. A su vez, el nivel de pulcritud o competencia musical era constantemente re configurado por estos músicos, quienes a través de la forma de ejecutar sus instrumentos, elegían “*cagarse en la nota*”<sup>2</sup> (término usado por Daniel F en una entrevista para referirse a tocar mal adrede) como una vía performativa para constatar aquellos mensajes contestatarios que tenían en sus líricas. Esta capacidad comunicativa se ve acompañada del movimiento estético de la época junto con el *hazlo tu mismo*, los cuales son parte de los elementos que también intervienen en el performance de los músicos de esta época

Se rescata también cómo es que la voz atraviesa desde el canto al grito con facilidad, apoyando esto la sencillez del mensaje y la cercanía que tiene este a la calle, dejando ver en estos elementos que existía una urgencia comunicativa visible en las partes constitutivas de la música. En palabras de Rodríguez, “El *hazlo tú mismo* se encarga de prescribir una acción frente a la ignorancia musical que puede resumirse en el afiche de *Sniffin Glue*: “Here’s one chord, here’s two more, now form you own band” (Savage 280), mientras que el “*cagarse en la nota*”, , restarle relevancia a la situación, resume una actitud y un estar en el cuerpo que busca evadir la cohibición” (2015:93). Esta actitud se puede entender como el performance dentro de la actividad musical de esta escena subterránea.

Shane Greene (2015) en *Peruanicemos al punk*, destaca que los músicos punks de Lima enfatizaban el hecho de cantar en español como una forma de cuestionar que el rock suena mejor

---

<sup>2</sup> Escrito de esta forma en la tesis de Rodríguez,

cantado en inglés. Este es un acto performático ya que permite al músico usar la elección del lenguaje para poder contestar a las corrientes de ese entonces, que eran básicamente rockeros de clase media alta que tocaban covers y en inglés.

El “Hazlo tuyo” que Greene también menciona en este artículo es la forma en que los rockeros peruanos volvieron un fenómeno local al punk que ellos hacían. La integración de elementos globales al quehacer musical y cotidiano de los punks peruanos es a su vez de carácter performativo, ya que al apropiarse de una estética foránea para poder mostrar un descontento con respecto a su contexto socio político, están evidenciando la potencialidad que tiene la música como medio y fin.

Con respecto por ejemplo a los elementos que pueden afectar el performance, tenemos a El Colectivo Los Bestia, quienes volvían “más punks” los escenarios con diseños particulares para afiches y portadas de maquetas, que caracterizarían el movimiento. En este punto se observa que los elementos extra musicales aportan a la percepción de lo punk, volviéndose así momentos performáticos, ya que contribuyen a la imagen que sucedían en los conciertos y en la autoproducción de las bandas.

Si bien existen diversas publicaciones y libros que abordan el fenómeno del rock peruano, la mayoría trata el performance y la corporeidad de manera tangencial, usándolos como elementos que complementan a una corriente o estética musical, a diferencia de lo que se busca en esta tesis, que es poner el foco en estas instancias y hacer notar la importancia que tienen durante la

generación de significados, los cuales brindan diversas posibilidades (agencia) a lo músicos, siendo así estos de carácter performativo.

## **CAPÍTULO 2: Metodología**

Investigar una comunidad musical de la cual uno forma parte siempre ha propuesto retos para aquellos que han hecho este tipo de trabajos, y me encuentro muy lejos de ser una excepción. Entre conciertos, entrevistas, ensayos, vídeos, anotaciones de campo y eventos de varios tipos, se ha logrado obtener una cantidad de información pertinente para el análisis y estudio del performance y corporalidades de las tres bandas a estudiar. En este capítulo se detallarán los pormenores de los procesos y metodologías usadas para poder recabar dicha información, así como las consideraciones éticas y profesionales que se han tenido en cuenta para la obtención de esta, a la par que se explicita cuáles fueron las acciones necesarias para poder realizar una investigación desde un punto de vista tan cercano a estos espacios musicales como el mío.

Se planea estudiar a tres bandas musicales pertenecientes a lo que se podría llamar un mismo círculo musical: Dan Dan Dero, Blackthony Startano y Juan Gris. Se ha escogido estas bandas debido a la constante actividad musical que tienen, brindando así amplia posibilidad para recoger información en los conciertos de estos. Estas bandas muchas veces comparten escenarios en el mismo evento, lo cual ayuda a que se pueda observar a más de una banda en un mismo concierto durante el trabajo de campo.

A la par también se reconoce mi cercanía a estos grupos musicales, ya que muchos de los miembros de estos son amigos míos desde antes de la investigación<sup>3</sup>, y también siendo yo un miembro reciente de una de las bandas a investigar, Juan Gris. Asimismo, hacia el final del trabajo de campo, una de las bandas, Blackthony Startano me contactó para que pueda tocar con ellos en un concierto en el que su guitarrista no pudo asistir, ya que era en la ciudad de Huancayo y éste no podía viajar. Este evento permitió que pudiera tener una perspectiva de público, así como de músico, permitiéndome contrastar las experiencias corporales y de performances recogidas en ambas instancias. He visto este aspecto como una oportunidad para poder tener mayor cercanía a los procesos que suceden durante los performances de estos grupos, mientras que se realiza un recojo de información sistemático que eventualmente sería realizado desde el marco teórico escogido.

Esta cercanía ocasionó en muchas instancias situaciones hilarantes entre los amigos que forman parte de las bandas estudiadas, ya que encontraban bastante gracioso muchos hechos que recogía en mis notas de campo, y que, por ejemplo, al ser conscientes de que constantemente estaba anotando mucho de lo que hacen, solían realizar acciones fuera de lo común solo para que lo anotara y lo incluyera en la tesis. Por irónico que haya sido, este tipo de relación mía con los sujetos estudiados demuestra ser en todo caso positiva, gracias a que siendo ellos conscientes de mi investigación, intentaban de alguna forma u otra, ser parte activa de esta no solo con los performances que realizaban en vivo, sino también del performance que realizaban en sus vidas cotidianas.

---

<sup>3</sup> Al terminar la investigación pude hacer amistades con el resto de integrantes de las bandas que no conocía

Para poder saber qué es lo que se tiene que estudiar, teniendo en cuenta que autores como Richard Schechner llegan a entender cualquier suceso en la vida como un performance, se ha buscado enmarcar los performances de las tres bandas de acuerdo a lo que el mismo Schechner entiende como la performance como una secuencia espacio temporal, siendo los conciertos y presentaciones en vivo los puntos centrales de estas secuencias, existiendo momentos previos como proto performances, ensayos, talleres, calentamientos; y también los momentos posteriores a estos conciertos, como el enfriamiento y el *aftermath*.

Teniendo en cuenta este marco temporal es que se ha realizado el trabajo de campo, el cual comprende las presentaciones en vivo de las tres bandas a investigar que abarcan desde el 31 de marzo del 2022, y terminan el 28 de mayo del 2022, de donde se logró etnografiar diversas presentaciones en vivo. Cabe recalcar que, al constantemente haber varios conciertos de estas bandas incluso luego de haber culminado el periodo previsto de trabajo de campo, se toma en consideración situaciones específicas que hayan podido suceder luego del periodo de trabajo de campo, pero entendidas como situaciones *off record*, que sirvieron más como constataciones de lo conceptualizado en el periodo mencionado.

Durante este tiempo, se ha realizado observación participante en los conciertos de las bandas estudiadas, en donde se ha anotado en la aplicación de notas del celular las observaciones pertinentes. Si bien en la práctica etnomusicológica se suele usar más diarios físicos, grabadoras y/o cámaras, el uso de un celular en los conciertos es mucho más común que un cuaderno de campo, el cual podría irrumpir en la narrativa esperada de un concierto de estas escenas musicales. También se han registrado fotos y vídeos que puedan ejemplificar de mejor manera lo

que se observa. Si bien cada forma de registrar los eventos vividos tiene sus limitaciones y ventajas, se ha buscado que estas abarquen también aspectos audiovisuales que puedan retratar diversas perspectivas.

Luego del recojo de información en conciertos y presentaciones en vivo, se realizaron entrevistas grupales a las bandas en momentos posteriores a sus ensayos, a excepción de la banda Dan Dan Dero por temas de tiempo, para poder observar de manera más cercana las relaciones y procesos de performances y corporalidad en espacios que no serían considerados eventos, pero que son parte del marco espacio temporal que Schechner propone. La idea de poder realizar estas entrevistas luego de los ensayos es que los músicos tengan en cuenta los movimientos corporales que acaban de realizar, para que puedan dar cuenta de estos con mayor precisión. A la par, las preguntas facilitan el recojo de información porque también contrasta los procesos y experiencias en momentos previos a una presentación en vivo, al mismo tiempo que se indaga también en los momentos posteriores, comparándolos con los observados durante el trabajo de campo.

Se elige hacer entrevistas grupales ya que de esa manera se comparan las experiencias que los músicos tienen al momento de realizar las preguntas, lo cual permite tener una aproximación intersubjetiva, contrastando las subjetividades que los miembros de las bandas tienen de eventos o situaciones específicas. Este punto se tiene en cuenta con la metodología que Margaret Kartomi propone para el estudio de la performatividad en la música.

Lo descrito anteriormente busca determinar los elementos performáticos de las bandas, o sea, aquellos relacionados con los hechos que suceden durante un concierto, como movimientos, puesta en escena, vestuario, relación cuerpo-música, corporalidades y corporeidades, y aspectos emocionales. Sin embargo, para poder entender a los elementos performativos, se tiene en cuenta principalmente la intersubjetividad que se evidencia de las entrevistas y la información recopilada a través de la observación participante, las cuales al traslucir situaciones comunes o contrastantes que se dan entre los miembros de las bandas, permite ver aquellas instancias en donde la música brinda diversos niveles de agencia a los artistas.

### **CAPÍTULO 3: Aún así, el pogo continuó. Recuento de un concierto**

Un sábado de abril por la noche un grupo de jóvenes se dirige hacia un bar de la cuadra tres del jirón Camaná donde habrá un concierto con 14 bandas participantes. Algunas personas se toman una cerveza o fuman un cigarro en la calle, fuera del bar mientras conversan o se encuentran con las amistades que esperan ver aquella noche. Por dentro, el local se asemeja a un restaurante de dos ambientes, en el cual el segundo fue acomodado para que uno de los espacios sirva de escenario. La mayoría de las personas no usan mascarillas mientras beben alguna cerveza, o algún vino que logró pasar la inspección en la puerta del local, y las bandas se van turnando una a una para subir al escenario. En un momento de la noche, tres individuos con chalecos de color azul aparecen identificados como trabajadores de la municipalidad, y minutos después la banda que estaba a punto de tocar es indicada que espere unos momentos, mientras que se corre la voz entre varios de ponerse las mascarillas de nuevo. Entre los asistentes y miembros de las bandas que ya tocaron o esperan tocar se rumorean diversas posibles situaciones, como que el local no



tiene los permisos necesarios, que se está haciendo mucha bulla o que no se están respetando los protocolos de Covid, etc. Unos largos 30 minutos pasan y se reanuda el concierto con normalidad.

Una de las bandas se alista para “subir” al escenario. Este espacio improvisado como escenario es en realidad un aproximado de cuatro por cinco metros cuadrados en donde se han acomodan una batería, tres amplificadores (dos de guitarra y uno de bajo), un par de monitores de retorno para que los músicos puedan escuchar sus voces e instrumentos dentro del escenario, un par de monitores para que el público pueda escuchar los instrumentos que se amplifican (PA, por sus siglas en inglés *public address*), una consola ubicada en una de las mesas del costado del local y una serie de cables esparcidos por todo el piso que dan energía a los equipos mientras que otros sirven para conectar los instrumentos a los amplificadores y/o a la consola. Este espacio divide espacialmente a los miembros de la banda del público por los dos parlantes que amplifican algunos de los instrumentos hacia la audiencia y unas tres mesas que están al frente de los músicos, ubicadas ahí para que las personas que se encuentran adelante no terminen en el espacio del escenario debido a los saltos, empujones y movimientos que suceden entre el mismo público.

Luego de una rápida revisión de niveles y que todos los instrumentos estén sonando adecuadamente, la banda empieza a tocar. El público, de aproximadamente una treintena de personas en ese ambiente del local, los suficientes para hacer que se sienta lleno, responden activamente a esto saltando, empujándose, gritando (el conocido *pogo*) y cantando básicamente toda la canción a una sola voz, desde principio a fin. Los músicos incitan esto y lo agradecen siempre. Con cada canción, la respuesta física del público es distinta, pero sigue de alguna forma

las estructuras de las canciones. Los músicos son conscientes de esto y manipulan las intensidades y dinámicas de las canciones esperando amplificar esta respuesta corporal de los oyentes. Tanto es el movimiento que durante una de las canciones, uno de los parlantes del PA termina cayéndose hacia el escenario, casi golpeando al bajista y ocasionando que las guitarras y las voces dejen de sonar en plena canción. A pesar de esto, el público siguió cantando la canción en cuestión junto con el acompañamiento de la batería y el bajo. Terminada la canción, se llamó al sonidista entre todo el público (gritando “sonidista” repetidas veces) y este vino a solucionar el problema, moviéndose entre los cables enmarañados y las tomas de corriente esparcidas por el piso del escenario. Una vez que las guitarras y las voces volvieron a sonar, el show se reanudó, pero con la petición de los músicos hacia el público para que estos tengan cuidado. Aún así, el *pogo* continuó.

La banda a la que me refiero en este relato es Blackthony Startano, y es una de las tres bandas que estudiaré en esta tesis orientada al análisis del performance y corporalidades que comprenden las prácticas y experiencias musicales de estos artistas. Escogí este extracto de mis notas de campo pues retrata a los diversos participantes de un performance musical estableciendo conexiones directas o indirectas entre todos, formando lo que se considera un evento o un concierto propio de estos circuitos musicales independientes. Diversas perspectivas corpóreas y de performance se evidencian en las relaciones que suceden entre los diversos actores, desde la performatividad, musicalidad, interacción grupal, recepción, emoción, intersubjetividad, etc, y permiten abordar el estudio de estas manifestaciones musicales recalcando en aquello que la *música le permite hacer* al músico.

La perspectiva de performance y corporalidad me pareció adecuada para el estudio de estas bandas ya que pone el reflector en un aspecto que siempre es mencionado, grabado y muchas veces alabado o criticado por medios de comunicación independientes, pero poco estudiado por la comunidad académica, eso es, los movimientos corporales que la música permite hacer tanto a miembros de la banda como el público, y las relaciones diversas que suceden antes, durante y después de un concierto. Este foco analítico me permite ir más allá de elementos formales que en la musicología muchas veces están presentes, como consideraciones armónicas, rítmicas, motívic, etc, y, sin desmerecer estos, ni tampoco dejarlos de lado completamente, centrarme en elementos de carácter cinético y los factores que los rodean, que suelen ser muchas veces obviadas en el ámbito musicológico.

El poder tener como información relevante en el espacio académico los discursos corporales y los elementos performativos que estos músicos tienen, de los que hacen uso y se mueven entre ellos, permite visibilizar procesos culturales que suceden en la ciudad de Lima y tiene injerencia en la percepción que los mismos ciudadanos tienen de esta. Poder tener un estudio del performance y corporalidad de estas músicas permitirá configurar nuevos caminos con respecto a la investigación de música popular urbana tomando a la misma música como centro de interés, a diferencia de estudios que tienen como base aspectos antropológicos, sociales o psicológicos de los participantes de estos circuitos musicales.

Este es un breve recuento de una de los tantos conciertos a los que tuve la dicha de asistir como investigador académico, donde, mezclándome entre el público y ocasionalmente ayudando a las bandas como stage técnico o roadie, pude obtener una mirada distinta de cómo es que sucede la

música en estos ámbitos, de los cuales generalmente soy músico y/o espectador. Haciendo uso de las metodologías y marcos teóricos estudiados, a continuación se conceptualizan las observaciones realizadas en el trabajo de campo, las cuales incluyen la observación participante de conciertos y ensayos de las bandas tanto como público y como músico de apoyo, entrevistas grupales guiadas, y conversaciones informales con respecto a temas relacionados al performance que sucedieron en bares, taxis, restaurantes y salas de ensayo. Estos tipos de interacción entre yo como agente investigador y los artistas se hicieron más fáciles gracias a la cercanía que tengo con estos, ya que muchos eran amigos míos antes de empezar el trabajo de campo, y aquellos que no conocía mucho, pasaron a ser amistades entrañables también en el proceso. Recalco que mi presencia en los diferentes ambientes que los músicos ocupan también se debe a que soy músico y formo parte de estas escenas musicales independientes desde hace algunos años ya, e incluso soy parte de una de las bandas que se encuentran siendo estudiadas, Juan Gris, como segunda guitarra.

#### **CAPÍTULO 4: Elementos que intervienen el performance**

Para poder tener una perspectiva informada del performance de estos músicos, en este capítulo se procederá a contextualizar los espacios de acción y de agencia en los que las bandas se mueven, las cuales junto con sus experiencias personales e interpersonales, interactúan constantemente para moldear la performatividad de las bandas. A través del trabajo de campo y las entrevistas realizadas, se toma en cuenta las subjetividades de cada músico, y cómo es que estas conversan

entre sí para poder ubicarnos en los lugares, medios y formas en las que se desarrollan los conciertos de estos artistas.

Para poder entender y contextualizar mejor el performance en sí, y antes de hablar en mayor detalle de situaciones internas individuales de los artistas, podemos empezar entendiendo cuáles son aquellas instancias y elementos que suceden alrededor de las experiencias de vida de estos, y cómo es que, desde afuera hacia adentro, y en ocasiones nuevamente hacia fuera, intervienen en la realización, respuesta y resolución del performance de los músicos estudiados.

### **Elementos técnicos**

Esta sección elabora en la manera en la que los equipos técnicos de los cuales las bandas hacen uso en los conciertos juegan un papel importante en el desempeño del performance de los músicos. Desde las pruebas de sonido, la relación entre los artistas y staff técnico o incluso el escenario (o el espacio que se designa como escenario), tienen un rol esencial en el desarrollo de un evento, ya que representan el primer momento de interacción musical que tiene la banda al llegar al lugar donde se realizará el concierto.

En toda presentación musical en la que las bandas tocan, estas se encuentran ante equipos musicales y técnicos brindados por lo general por la misma organización del evento. Estos están conformados principalmente por la microfónica, para poder amplificar las fuentes de sonido, los

amplificadores de guitarra, bajo y batería (la mayoría son muy pesados como para poder llevarlos a un concierto), los retornos individuales que pueden llegar a tener los músicos para escucharse a sí mismos o a otros integrantes de la banda, siempre y cuando ellos o sus instrumentos o amplificadores estén micrados, el sistema de amplificación para el público (conocido como PA, por sus siglas en inglés *Public Address*), el cableado y el manejo de este dentro del escenario, y los sistemas de control de todo aquello que se amplifica, o sea las consolas, ya sean analógicas, digitales, manejadas a veces desde una Tablet o incluso un Smartphone, las cuáles controlan la mezcla general de todos los instrumentos amplificados dentro del escenario para que el público lo escuche, y también pueden controlar la mezcla individual que cada músico puede tener en su monitor de retorno.

En muchos conciertos, no todos estos requerimientos son necesarios, ya que el tamaño de un local puede justificar el no micrar completamente una batería o los amplificadores de guitarra, o no tener un sistema de PA completo, ya que parte de lo que el público escucha ya proviene de los instrumentos y equipos que la misma banda usa. En estos casos en los que el escenario y el local es pequeño, también se suele optar por un backline y PA's más reducidos porque también significan un costo menor a la organización, ya que al ser un espacio en el que el aforo es reducido, el alquiler de los equipos de sonido también suele tener un presupuesto reducido.

En otras ocasiones, los equipos brindados por la organización no son los necesarios para la magnitud del evento, o son equipos que no son los ideales en cuanto a calidad. Esto suele verse cuando los amplificadores suelen tener algunas fallas técnicas, los retornos son de mala calidad o no suenan lo suficientemente bien como para que los músicos puedan escucharse claramente, o

no hay la cantidad de equipos necesarios, como micrófonos, cableados, atriles de teclado, retornos, etc, para que los músicos puedan sentirse cómodos dentro del escenario.

Es relevante destacar la relación que existe entre los y las sonidistas, y los técnicos de escenarios, sobre todo en ocasiones en las que existe una prueba de sonido para las bandas. El hecho de poder trabajar con un sonidista que conozcan, sea un amigo de los músicos o les haya hecho sonido antes es importante ya que les brinda la seguridad a los músicos de que la mezcla que el público escuchará será buena. En situaciones en donde esto no es así, los músicos no pueden saber cómo es que los asistentes del concierto experimentaron la presentación sino hasta que bajan del escenario y escuchan los comentarios con respecto a esto.

Los artistas de este estudio coinciden en que los conciertos en los que se han sentido más cómodos dentro de un escenario, han sido aquellos en los que los elementos técnicos de estos han sido los ideales para la locación. Esto suele resumirse básicamente a la calidad de los amplificadores, batería, micrófonos, atriles de micrófonos y de teclado, parlantes de retorno y los parlantes para el público (*Public Address*, o *PA*), y también elementos relacionados con la distribución del espacio, como el tamaño del escenario, si este está a la misma altura que el piso, elevado unos centímetros en una tarima o es un escenario elevado, y la distribución de los amplificadores y retornos en estos espacios. Cabe recalcar que los requerimientos técnicos para un concierto en un bar no son los mismos que para un lugar abierto, siendo el criterio del tipo de equipos a usarse para cada concierto en específico un elemento que también resulta importante para la percepción del éxito de un concierto.

En el caso de Blackthony Startano y Juan Gris, podemos considerar un concierto exitoso en cuanto a equipamiento técnico fue el de Perú Independiente, el 14 de mayo en las afueras de la Municipalidad de Los Olivos. Los amplificadores y baterías con los que este escenario contaban eran de una calidad estándar para presentaciones profesionales, al igual que los micrófonos, atriles de estos y retornos. Ambas bandas llegaron en la mañana a la prueba de sonido, de la cual contaban con una hora cada banda para poder realizar sus pruebas respectivas, además de tener a un ingeniero de sonido de confianza, Carlos Rodríguez Medina, o Carlos Rodme como le suelen decir, quien tenía un ayudante que se desempeñaba como Stage Manager, Santiago Cassani, para ambas bandas. El hecho de contar con una hora de prueba de sonido significaba que las bandas tenían un espacio cómodo en el que pueden probar tranquilamente que todos se escuchen bien por dentro del escenario, que los micrófonos no causen retroalimentación al ser usados; y que, hacia afuera del escenario, la mezcla en vivo que realiza el ingeniero de sonido pueda ser la adecuada de acuerdo a cada banda.

El hecho de poder contar con estas comodidades técnicas hace que los músicos tengan la confianza de que su presentación sonará de la mejor manera, más aún si es que las bandas amigas pueden confirmarles que efectivamente, hacia afuera del escenario, la mezcla para el público también suena bien. Esto afecta el performance de los artistas puesto que la comodidad de poder escucharse a sí mismos y a sus compañeros de banda, teniendo la seguridad de que el público también está escuchando una buena mezcla de lo que se está tocando, influye positivamente con respecto a los movimientos corporales que los artistas realizan en el escenario. A mayor comodidad tienen las bandas con los equipamientos técnicos que se les brinda en un concierto,



menores son los percances de los que tienen que preocuparse durante estos, permitiendo darle mayor agencia a sus cuerpos y las situaciones pre racionales que suceden en estos.

Algo que notar con respecto a esto es que, a pesar de tener las comodidades ideales para los músicos, buenos retornos, buenos instrumentos, etc, es que, en conciertos en los que el monitoreo que tienen los músicos se hace a través de parlantes de retorno, el desplazamiento que cada músico tenga en el escenario afectará la escucha que experimenta, pues se estará alejando o acercando del área directa que su monitor ofrece, lo cual ocasiona que muchas veces, al moverse de un lugar a otro en el escenario, deje de escucharse por momentos o escuche algún instrumento más que otro, dependiendo de la disposición de estos. Esto es algo que sucede en mucho menor medida cuando los músicos hacen uso de monitoreo in-ear, o sea, audífonos hechos para que puedan entrar cómodamente en la oreja y tapar la mayoría del sonido exterior, los cuales están conectados a un receptor de radiofrecuencias inalámbrico que sirve para poder enviarle al músico la información aurál necesaria para que pueda tocar en conjunto con el resto de la banda. Con estos retornos, cada persona recibe una mezcla individual, la cual se mueve junto él o ella a donde se desplace por el escenario. El problema es que estos equipos suelen ser caros y muy pocos proveedores de sonidos otorgan el equipamiento de radiofrecuencias necesario para el correcto funcionamiento de estos.

La banda Dan Dan Dero, por suerte, pudo hacer uso de audífonos in-ears hechos a medida de cada uno gracias a un auspicio que lograron conseguir con una marca local de estos equipos, cuando grabaron una sesión en vivo en El Gran Teatro Nacional. El escenario se encontraba de espaldas a las tribunas vacías del público y el equipo de cámaras en la parte trasera del escenario,

con todos los telones levantados. En este caso, los artistas realizaron una prueba de sonido extensa en la que pudieron cada uno solicitar lo que necesitaban en su monitoreo individual, y, si bien estaban separados entre sí por varios metros por disposiciones de distanciamiento por el Covid 19, aún así Cinthia Trujillo (bajista) y Erik Baumann (guitarrista) podían moverse de manera aleatoria y muchas veces coordinada, acercándose más hacia la batería o entre sí, mientras atentamente observaban las reacciones de ellos y de Mateo, el baterista, quien se encontraba en medio de los dos. Esta facilidad de movimiento se debe a la comodidad del amplio espacio que el escenario les brindaba, junto con la consistencia en la mezcla que los in ears les proporcionaba en todo momento.

Otra forma en que los elementos técnicos a los cuales los músicos de estas bandas están expuestos influyen en su performance es por ejemplo en el modo característico de cantar de Willy, vocalista de Juan Gris, el cual tomó forma debido a que no podía escucharse en los conciertos en vivo ya que las condiciones técnicas no le permitían recibir suficiente de su voz en su monitoreo, si es que había monitoreo. Esto causó que tuviera que cantar más fuerte, ocasionando que esta se moviera a un registro más alto a comparación con su voz hablada. Este registro y carácter en la voz es lo que el público suele asociar con Juan Gris.

Sin embargo, eso no significa que existan canciones de Juan Gris en las que el registro de Willy esté más cercano a su registro hablado. Un ejemplo de esto es la canción “Osito”, en su versión en vivo. Esta versión sin embargo es ejecutada solo con guitarra y voz, lo cual permite que Willy pueda escuchar su voz durante la primera parte de la canción. La elección de la instrumentación en este caso está relacionada al potencial emocional que tiene la canción, siendo de un carácter

muy melancólico y hasta deprimente, y de fácil identificación emocional entre su público, pero también al hecho de que Willy tiene mayor manejo en el rango vocal más cercano al hablado para él, transmitiendo así mayor contenido emocional al tener más dominio de su voz.

Esta carencia técnica que sucede en las presentaciones en vivo es una forma en la que el contexto técnico de varios conciertos afectan directamente el performance de este artista, ya que Willy siempre mencionaba que su idea original al momento de hacer música era cantar suave, ya que, para él, su voz suena mejor así. Este punto será ampliado con mayor precisión en los resultados relacionados con la corporalidad y corporeidad.

A Andrés Izquierdo y Cinthia Trujillo, cantante/guitarrista y tecladista/corista respectivamente, de Blackthony Startano y, también les sucede algo parecido. Situaciones en vivo en las cuales, ya sea por una falta de prueba de sonido, limitaciones técnicas que no permiten que los cantantes tengan un monitor de retorno en el piso configurado adecuadamente para ellos, o que en su defecto no puedan usar el monitoreo a través de sus audífonos in ears, terminan afectando en aspectos como la entonación, afinación y manejo de dinámicas. En estos casos sucede que Andrés tiene que cantar más fuerte muchas veces para escucharse más o dejar de tocar la guitarra en algunas secciones de la canción para taparse un oído y poder escucharse a sí mismo. Cuando esto sucede, Cinthia tiene que observar atentamente a Andrés para poder compensar la falta ya sea de afinación o dinámicas que sí se pueden lograr en un ensayo. Esto hace que las canciones de Blackthony Startano en vivo sean sustancialmente distintas a lo que son en estudio, que por lo general suele ser la norma para muchos artistas populares, pero en este caso, esto se debe a las limitaciones técnicas que los músicos encuentran en su quehacer musical.

## Elementos emocionales

Los sentimientos y las emociones que los músicos experimentan cuando tocan en vivo son elementos muy personales para cada uno, entrando en juego la historia de vida única de cada artista, así como la forma en que la experiencia de tocar en vivo influye en su espectro emocional. En este capítulo, se hace un análisis intersubjetivo de estas experiencias personales para poder encontrar lugares en común que los músicos puedan sentir durante su actividad musical, así como elementos que contrasten entre sí, para poder tener un entendimiento de cómo es que estas emociones llegan a ser parte del performance de las bandas estudiadas.

Uno de los primeros aspectos en lo que lo emocional puede influir en lo musical, es por ejemplo, cuando los músicos de Dan Dan Dero reconocen que cuando la tecladista Jimena Guinea está atravesando situaciones emocionales difíciles, le cuesta más afinar al momento de cantar. Lo contrario sucede con Cinthia como bajista de Dan Dan Dero, ya que cuando está en el escenario ella puede olvidarse de los problemas emocionales que pueda tener y se dedica a tocar como siempre lo ha hecho con la banda, moviéndose, bailando, interactuando con Erik, el guitarrista o Mateo, el baterista, y riéndose constantemente. Sin embargo, al terminar de tocar, ella reconoce que estos malestares emocionales vuelven a estar presentes después de tocar.

Oscar Lobatón, el segundo guitarrista de Blackthony Startano, también hace hincapié con respecto a la importancia emocional que tiene para él el tocar en vivo con su banda. Él menciona que el trabajo en el que se desempeña, al momento en el que escribo este documento, es un

trabajo de oficina, y el poder tener un momento catártico los fines de semana por la noche es de suma importancia para él, como balanceando el laburo de 9 a 5 con la música. Por el otro lado, Sebastián Pesadilla, al adquirir una persona musical con el alias “Pesadilla” por apellido, experimenta un cambio de persona durante su trabajo diurno, en el cual se desempeña como intérprete de llamadas telefónicas. Muchos de los músicos de estas bandas no se dedican por completo a la música, teniendo la mayoría trabajos de día que les ayuda a solventar sus gastos, y es este movimiento entre espacios laborales lo que genera muchas veces una necesidad emocional para hacer música de las diversas formas en las que lo hacen.

Podemos observar entonces cómo la idea de los escenarios como espacios liminales también pueden reflejarse en lo emocional de los artistas, quienes terminan experimentando emociones muchas veces contrarias a las que tienen cuando están en momentos emocionalmente inestables o bajos.

Un aspecto importante a recalcar dentro de lo emocional es que, como los mismos músicos lo reconocen, existe una liberación de adrenalina en aquellos conciertos que tienen una buena respuesta cinética en el público, haciendo que elementos como el cansancio, tristeza o problemas personales puedan ser dejados de lado con mayor facilidad. En el caso de Blackthony por ejemplo, Andrés Izquierdo puede reconocer que incluso “*en vivo te puedes sacar la mierda y no sientes nada*”, haciendo alusión a esta liminalidad corporal en la que la adrenalina juega un papel importante suprimiendo emociones que pueden considerarse negativas o hasta sensaciones físicas como el dolor. Un quehacer musical catártico es el resultado de estas experiencias de vida, en las que la alternancia entre situaciones laborales hechas por necesidad se entrecruzan con la

inherente necesidad poética de estos músicos de hacer música, resultando muchas veces en despliegues de energía corporal bastante altos, como se puede ver en el cansancio, agotamiento y satisfacción que los músicos tienen luego de un buen concierto.

Indudablemente la respuesta emocional que tienen está condicionada también por la respuesta del público a la presentación en vivo o la relación que existe con los productores del evento. Sebastian Pesadilla nos comenta que existen ocasiones en las que por los malos tratos por parte de la organización, o un público que no muestra mucho interés en la banda, puede sentir pocas ganas de querer tocar e interactuar con la audiencia y el concierto en sí. Por lo general este tipo de sensaciones están acompañadas por momentos negativos en las vidas personales de los músicos en momentos previos al show, y que se amplifican en este caso con las condiciones adversas descritas anteriormente.

La interacción grupal está íntimamente relacionada con la respuesta emocional que los músicos pueden experimentar. En el caso de Cinthia Trujillo, quien es integrante de dos de las bandas en este estudio, menciona que disfruta y puede moverse más tocando bajo con Dan Dan Dero que en su función de tecladista y corista de Blackthony Startano. Esto se debe principalmente a que las funciones que realiza como músico en Blackthony requieren que ella esté delante de un teclado con un atril, mientras hace coros sin poder moverse de su lugar debido a la estaticidad de su instrumento y su micrófono, estando así en un solo sitio del escenario en la gran parte de las canciones, mientras que con Dan Dan Dero, al solo ser bajista y poder movilizarse junto con el bajo por el escenario, tiene mayor libertad física en esta agrupación. Esta facilidad de movimiento permite a Cinthia expresar con su cuerpo lo que las canciones que se están tocando

le remiten emocionalmente. Al mismo tiempo, la predilección que tiene Cinthia con respecto al movimiento y a lo emocional hacia Dan Dan Dero también está relacionada con el hecho de que a la primera guitarra de Dan Dan Dero, Erik, realiza muchos movimientos en el escenario, muchas veces entrando en juego con Cinthia en situaciones específicas de canciones, o interactuando a través de bailes, pasos, cercanía y en múltiples ocasiones también a través de bromas que pueden hacerse entre ellos.

### **Recepción**

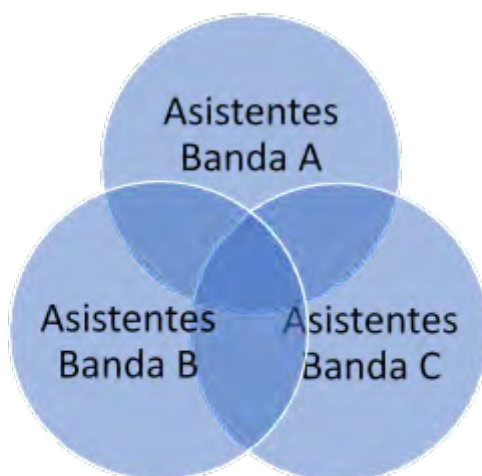
La recepción que una banda tiene en los diversos conciertos en los que se presentan está influida por diversos factores como la cantidad de asistentes, el lugar donde se da el concierto, el día, la hora, el orden en el que toca la banda, las otras bandas participantes, la calidad de los equipos técnicos, el tamaño del evento, las restricciones recientes contra el covid 19 que el local cumpla, o en su defecto, no cumpla, e incluso, aspectos relacionados al consumo de bebidas alcohólicas y demás sustancias de uso recreativo.

La cantidad de asistentes a un concierto, en una primera instancia tiene que ver con el día, la hora y el local en donde se den estos. Los locales que suelen ser usados para conciertos son bares/venues del centro de Lima en su mayoría, y un par de locales entre Miraflores y Barranco, sin dejar de contar eventos de estas bandas en ferias de comerciantes como La Feria Marciana, Perú Independiente y demás, las cuales suelen ser en parques y espacios abiertos.

Los conciertos organizados en bares suelen ser realizados en fines de semana, sobre todo viernes, sábado y ocasionalmente domingos, y la cantidad de asistentes a estos también depende del *line up*, o sea, de las otras bandas que participarán. Si es que estos cuentan con bandas locales que, por lo general, ya tienen un público acérrimo que suele ir con regularidad los conciertos de estos artistas, y que, a su vez, comparten elementos como estilo musical, afinidad entre integrantes o hasta a veces integrantes entre las bandas estudiadas, existe mayor probabilidad de que más asistentes vayan a estos conciertos. Cabe recalcar que el público que escucha a Dan Dan Dero, el público que escucha Blackthony Startano y el público que escucha Juan Gris suelen compartir entre ellos el gusto por estas tres bandas, por lo que, cuando están dos o más de ellas en un mismo evento, resulta más atractivo para ellos.

En el siguiente gráfico, podemos observar de manera básica cómo es que los asistentes regulares de estos conciertos comparten afinidades musicales entre ellos, lo cual puede resultar en conciertos con una gran asistencia de público. Podemos ver que existen personas que solo escuchan a una de las tres bandas, mientras que hay quienes escuchan a las dos, o a las tres. Mientras mayor es la cantidad de público en común que pueden tener las bandas convocadas para un evento, la asistencia de éste será mayor, puesto que los oyentes estarían escuchando a más bandas que les gusta, por el precio de una sola entrada. Por otro lado, cuando las bandas convocadas en un evento comparten poco público en común, ya sea porque son de estilos muy diferentes, son nuevas o no existe mucha afinidad entre los mismos músicos, la cantidad de asistentes puede ser baja.





*Figura 1*

Si bien la cantidad de asistentes en un concierto es una de las aristas dentro de lo que se puede considerar una buena recepción, esta cantidad siempre estará condicionada con el tamaño del local. Si es que un local pequeño se siente lleno con 20 personas, el concierto se sentirá como un éxito ya que se ha logrado llenar el lugar, pero si estas mismas 20 personas estuvieran en un venue donde el aforo máximo es de 100 personas, la sensación que la banda tiene de la asistencia es que esta es mínima.

Aquellos locales pequeños de aproximadamente 70m<sup>2</sup> pueden ser percibidos llenos por las bandas con una asistencia de alrededor de 30-40 personas, ya que el espacio es chico y se siente abarrotado al momento de darse el concierto; pero la misma cantidad de personas en un espacio de 200m<sup>2</sup> o un local abierto como una plaza o un parque hará que este se sienta vacío por las mismas dimensiones del lugar. Muchas veces estos conciertos en locales pequeños no siempre contarán con los mejores equipos de sonido para las bandas ni para el público, ya que, al poder

tener pocos asistentes, la inversión en equipos de sonido de alta calidad comienza a ser más difícil de cubrir con 30 o 40 personas, que están acostumbradas a pagar un promedio de entre 25 a 40 soles por entrada. A pesar de esto, cuando el público asistente comparte afinidades por varias bandas que están tocando en este local, se suele armar el pogo, la gente baila, grita, canta, salta y se da empujones cuando escuchan sus canciones favoritas sienten tocadas por estas bandas. Claro ejemplo se puede ver en el evento organizado por Indietrap, en el que 14 bandas se presentan en un local pequeño de dos ambientes. Este concierto fue considerado por la banda Blackthony Startano como uno de buena recepción ya que el público estaba emocionado por la banda, haciendo una demostración de energía corporal bastante grande con básicamente todas las canciones que tocaban, a pesar de que, en el escenario, los músicos estaban experimentando situaciones complicadas por las carencias técnicas. Es común que a este tipo de conciertos se les denomine conciertos *filin*, ya que es la emoción que el público transmite a la banda lo que les permite tener una experiencia positiva de este tipo de conciertos.

En el *aftermath* de estos conciertos, muchas veces se puede observar cómo es que las estadísticas de las redes sociales de las bandas comienzan a cambiar. El mejor ejemplo es cómo en Instagram, una banda gana más seguidores después de un concierto, siendo estos seguidores, fan de alguna de las otras bandas que conformaron el evento. Una forma rápida de poder entender cómo es que esto sucede es con el comentario de Mateo Novoa, haciendo referencia a lo que para él significa una presentación exitosa, “Lo voy a decir de la manera más simple, cuando hay gente nueva que nos ve, y esa gente nueva se contagia de la gente que ya nos escucha y nos comienzan a seguir. Eso es un éxito, porque al día siguiente o en la noche misma vemos que nos han seguido”

Esto es visto como un resultado positivo para las bandas ya que representan un mayor público que, además de poder ser escuchados por más gente, significa también mayor cantidad de posibles asistentes para futuros conciertos.

Muchas veces, la recepción *filin* que puede tener la banda en un concierto donde las condiciones técnicas no siempre son las ideales puede ser percibido por los artistas como algo positivo y que a la gente le gusta, a pesar de los contratiempos o carencias técnicas, y otras veces, también puede ser que lo consideren un mal concierto o mal escenario para tocar debido a que las malas condiciones técnicas de este pueden estar asociadas a una mala gestión por parte de los organizadores. En situaciones en las que hay cortes de corriente eléctrica, los organizadores no permiten que los músicos entren con agua al local o no les invitan una botella de agua o cerveza, que los horarios se retrasen demasiado (más de una hora por lo general) o que se soliciten cambios en el orden de las bandas a última hora, son cosas que hacen que los artistas sientan una cierta disidencia por parte de la organización, y, a pesar de que el público haya tenido una buena experiencia como oyentes, pogueando, saltando, y disfrutando el concierto en general, los miembros de la banda terminan con una experiencia negativa del evento.

Podemos remitirnos con esto a un concierto de Juan Gris, en el que la organización no dio la oportunidad de realizar una prueba de sonido antes de que empezara el show, y cuando la banda estaba subiendo y conectándose a los amplificadores, uno de los stage managers conectó uno de los amplificadores de bajo que usaba un voltaje de 110V un tomacorriente de 220V por error, quemándolo en el acto. Al enterarse de esto, el sonidista, que también era proveedor de los equipos de sonido, silenció todos los micrófonos que iban hacia el público por 20 minutos hasta

que la organización se haga responsable, acortando el tiempo de show de la banda y generando incomodidad en el público. Hacia el final de la presentación, Willy y Sebastián, tiraron sus instrumentos al medio del escenario como forma de mostrar su desagrado con la forma en que la mala organización afectó el performance de la banda. Más adelante, ya bajando del escenario, el público expresó el agrado que tuvieron cuando la banda tocó, contentos por el show, sin notar que los músicos estaban teniendo un mal rato arriba.

En otras ocasiones, a veces una buena recepción del público puede ser percibida por las bandas no necesariamente con grandes demostraciones de energía como con el pogo o saltos y demás actividades físicas. Muchas veces situaciones en las que el que el concierto está recién empezando y la banda en cuestión es la primera en tocar, lograr que la audiencia se acerque más al escenario a interactuar con los integrantes y generar una mayor sensación de algarabía en el local puede ser considerado como un momento exitoso para dicha banda.

La banda Dan Dan Dero, en su presentación como teloneros de la banda Tourista junto con Suerte Campeón, lograron exitosamente acercar al público al escenario, “empilándolos”. Podemos observar cómo es que, en las siguientes fotos (Figura 2 y Figura 3), una al principio del show de Dan Dan Dero, y otra al final, gran parte de las personas que estaban sentadas en las mesas, se acercaron frente al escenario para poder interactuar más con la banda.



Figura 2



Figura 3

## Persona

*“no es algo que me invente, es algo que sucede”*

-Valeria “La Negra” Valencia, comunicación personal, 16 de setiembre de 2022

La personalidad musical que los músicos de estas bandas desarrollan está íntimamente relacionada con su vida personal y las experiencias tanto musicales como no musicales que tengan. Desde presentarse con un alias o un crear un ego, o hasta pensar en ser lo más parecido posible a su personalidad fuera del escenario, la forma en que se desarrolla la *persona* de estos músicos bajo la concepción de Kartomi se mueve entre dos polos opuestos, pero no excluyentes.

Uno de los polos es la creación de una personalidad distinta a la que uno tiene durante la vida cotidiana fuera de los escenarios o de lo musical. Esta persona creada responde a las influencias musicales y artísticas que el músico tenga, la cual permite que este realice las acciones extra cotidianas que hace en un escenario, como bailar, saltar, moverse de acuerdo a la canción, hablar en público, bromear, etc.

El otro polo es aquel en el que se busca mantener la misma personalidad tanto dentro como fuera del escenario, ser uno mismo o no hacer uso de artificios del ego cuando se está tocando en un concierto. Esta continuidad entre el comportamiento dentro y fuera del escenario es usada por los músicos para poder entrar en confianza al momento de tocar, interactuar con sus compañeros de banda o el público de una manera más directa y amistosa, e incluso poder tener situaciones cómicas en el escenario.

Con respecto a este tema, Schechner nos menciona que todo aspecto de nuestra vida es un performance de nosotros mismos, tanto desde la cotidianidad como desde lo artístico, y cualquier situación que vivamos sucede en medio de estas dos. Teniendo esto en cuenta podemos observar cómo es que el desarrollo de una misma personalidad tanto fuera como dentro del escenario es una elección performativa que busca difuminar las barreras entre el marco temporal en el que se da un performance descrito también por Schechner, dinamizando así las relaciones existentes entre público y artista, haciendo que estos sean más alcanzables, ya que el estatus de “artista” es cuestionado debido a esta falta de desarrollo de una personalidad artística que difiere con la persona cotidiana.

En este polo podemos observar como Alonso Bello, también conocido por su nombre artístico, Bruno Bardo, bajista y corista de Blackthony Startano, se decide desempeñar, manteniendo la misma personalidad que tiene en su vida cotidiana dentro del escenario. Para él, esta forma de expresarse en un concierto le resulta natural y es una continuación de su día a día como individuo. Sin embargo, cabe recalcar que el hecho de ser conocido como Bruno Bardo, nombre que le puso a su proyecto solista, ya presenta una instancia en que una personalidad artística es construida, incluso cuando son proyectos distintos el suyo y Blackthony Startano. Alonso es conocido como Bruno Bardo también fuera del escenario gracias al éxito local de su proyecto solista (yo pensaba que se llamaba Bruno Bardo hasta que me agregó en las redes sociales con su nombre real), y es más una denominación impuesta por amigos/público que por él mismo cuando se encuentra en su día a día. La existencia de Bruno Bardo y Alonso Bello en una misma persona

tanto en los escenarios como en la vida diaria nos demuestra que un artista puede jugar y difuminar las barreras del performance, moviéndose entre lo artístico y lo cotidiano.

Kartomi por el otro lado, hace hincapié en que en toda presentación artística hay una personalidad distinta que la lleva a cabo, que difiere de la de lo cotidiano, recalcando así las barreras que hay entre el momento musical y el momento no musical. Podemos ver que las bandas estudiadas se mueven entre ambos conceptos teóricos, variando de presentación en presentación, y muchas veces en un mismo concierto, difuminando y recalcando las barreras tanto temporales como conceptuales que definen el performance.

Quien puede ser un buen ejemplo de esta elección performativa de la personalidad es Sebastian Solis, más conocido como Sebastián Pesadilla (nuevamente, cuando lo conocí años atrás, no supe su verdadero apellido sino hasta casi un año de conocerlo), bajista y voz de apoyo de Juan Gris. Sebastián menciona que, para él, el momento en el que decidió usar la palabra pesadilla como un postfijo de su nombre, significó un momento de reflexión sobre sí mismo, en el cual se cuestionó prejuicios estéticos que sucedían consigo en ese entonces. También menciona que existe una gran diferencia entre la persona que es en su día a día, y aquella que está en el escenario, hablando con el público y moviéndose junto con el *filin* de las canciones que toca. Esta personalidad escénica es mostrada al público y a los miembros de la banda como algo necesario para él para poder afrontar la situación en vivo, para que el show pueda ser un éxito y poder llevar a cabo una buena ejecución y performance musical, y sobretodo, porque él disfruta poder tener esa capacidad de comunicación musical, verbal y corporal. Sin embargo, el poder notar que esta personalidad que sucede en el escenario, este ego manufacturado bajo el nombre de



“Pesadilla” por el mismo Sebastián, es una continuación de la misma personalidad de todo lo que es Sebastián.

Valeria Valencia, también conocida como La Negra Valencia en el entorno musical, desarrolla su persona artística, en base a la elección de ser llamada de esa forma por sus amistades y por el ámbito local, y también haciendo referencia a su proyecto solista bajo el mismo nombre. En esta decisión performativa, Valeria elige un nombre escénico que pone en la mesa dos elementos que suelen llamar la atención por su ausencia, ser mujer y ser afrodescendiente en la escena rockera de Lima. El reconocimiento de estos elementos es algo de lo que La Negra Valencia es muy consciente, viéndose esto no solo en las conversaciones durante los conciertos, sino también en sus redes sociales.

El desenvolvimiento escénico de Valeria en los conciertos de Dan Dan Dero menciona que es “...un personaje que se desnuda en público porque canto cosas muy muy personales, tal vez no soy yo en la cotidianeidad, pero soy yo en la extra cotidianeidad, como en el escenario, eso podría también ser un alter ego, sin embargo no es que me invente algo adrede, sino es algo que sucede.” (Valencia, comunicación personal, 14 de setiembre de 2022) Podemos decir que este es un reconocimiento de la autenticidad de la persona musical de Valeria, ya que no es fabricada a propósito; sin embargo, esta no pasa desapercibida por la artista debido a la notoria diferencia que existe en su forma de ser dentro y fuera del escenario.

Existen también ocasiones en las que la persona musical desarrollada en escena y percibida por el público llega a confundirse con la cotidianidad de los artistas. Por ejemplo en el caso en que

Valeria fue abordada en una fiesta por una chica y esta se sorprendió cuando La Negra Valencia fue tímida en su interacción, ya que tenía por asumido que la forma en que se desenvuelve en el escenario era la misma que durante interacciones fuera de lo musical.

La Negra Valencia nos puede servir como un punto medio entre los dos ejemplos anteriores de Sebastián Pesadilla y Bruno Bardo, en el que existe un reconocimiento de una persona musical en constante movimiento debido al material emocional que representa para ella el ejecutar, pero que esta es espontánea y continúa con la persona que es fuera de los escenarios, las cuales se funden y a veces confunden con en el individuo que es Valeria Valencia.

El desarrollo o no de una personalidad musical responde entonces a decisiones performativas que los músicos hacen para poder enfrentarse a las situaciones artísticas (y a veces cotidianas) que viven en cada concierto en el que se presentan, jugando con las barreras entre lo construido y lo natural, entre lo actuado y lo cotidiano, entre lo musical y lo no musical. Esta construcción y a la vez espontaneidad de la persona musical nos remite a las conclusiones de David Pattie al estudiar la autenticidad en el rock. Vemos que la contradicción entre autenticidad y lo construido es evidente en estos músicos, quienes pueden reconocer en su quehacer musical la existencia de estas dos instancias, y al mismo tiempo, hacen uso de estas para lograr diversas reacciones entre sus compañeros de banda y el público. Esta instancia puede ser considerada también una de performatividad, ya que los músicos de este estudio hacen agencia de sus decisiones al momento de construir un performance, la cual puede ser sentida tanto de forma espontánea y teatral, existiendo muchas veces una indistinción entre estos dos polos.

Pattie (2007) menciona que la autenticidad en el rock es un factor que siempre está en constante contingencia, cambiando continuamente entre los músicos y siendo diferenciada de lo actuado. Podemos ver en este punto cómo es que esta noción de la autenticidad se hace presente en la persona musical de los miembros de estas bandas, quienes se agenciaron de estas restauraciones de sus conductas para poder usarlas a su conveniencia, de acuerdo a las exigencias que cada concierto les presente.

Una vez constatadas cómo es que las conductas restauradas y el performance de los músicos pueden ser mediadas por su entorno tanto cultural como técnico, podemos ahora pasar a observar elementos más específicos que los artistas experimentan a nivel individual y que se exterioriza la relación entre compañeros de banda y público. Este análisis de las características corpóreo-musicales nos permitirá tener un vistazo más cercano a los programas mentales y esquematismos corporales que los artistas tienen en su haber como herramientas dispuestas a la acción cuando las situaciones lo ameritan.

## **CAPÍTULO 5: La corporeidad como experiencia personal de las bandas**

Teniendo en cuenta los conceptos que Pelinski usa para referirse a la corporeidad y la experiencia musical, podemos hacer un análisis de las experiencias que los músicos han mencionado tener para conceptualizar una idea de aquellas imágenes que formarían parte de las sedimentaciones históricas, que darían como resultado a las experiencias musicales que los integrantes de las bandas tienen. Entender cómo es que estas experiencias musicales suceden, permite empezar a comprender cómo se dan los procesos corpóreos que configuran las acciones corporales que los

músicos realizan en los conciertos. Para poder hacer esto, se mencionan aquellas situaciones en común que las bandas han tenido antes, durante y después de los conciertos, incluyendo ensayos, y se verá cómo es que estas experiencias se reflejan en la forma en que los cuerpos de los músicos actúan y ejecutan sus instrumentos.

Una de las instancias que las tres bandas han mencionado es que, en la mayoría de los conciertos, no tienen un monitoreo adecuado, lo cual hace que no puedan recibir la información aural necesaria que consideran ideal. La existencia de este ideal técnico para las presentaciones en vivo que los músicos mencionan, demuestra que sí han podido experimentar, si bien en pocas ocasiones, conciertos en los que los retornos y el equipamiento estuvieron con la configuración correcta para que cada músico pueda escucharse de manera adecuada, y marcan así un precedente que sirve para que los estos puedan tener como punto de comparación estas instancias con las condiciones adecuadas.

Estas condiciones adecuadas han configurado la forma en que los artistas administran sus cuerpos y hacen uso de los recursos tanto musicales como no musicales, para poder sobrellevar aquellas condiciones no ideales que afrontan en la mayoría de sus conciertos. Desde una forma característica de cantar, hasta el desarrollo de la memoria muscular a distintos niveles, los músicos han desarrollado diversas habilidades que les permiten desenvolverse en los contextos que los escenarios de la ciudad de Lima les ofrece.

## La forma de cantar de Willy

Teniendo en cuenta los detalles descritos en el capítulo anterior, una de las configuraciones corporales que se pudieron observar en este estudio de casos, es la forma en que Willy hace uso de su voz al momento de cantar en Juan Gris en formato banda, y lo contrastante que esta puede ser en presentaciones acústicas. Podemos encontrar dos situaciones en las que la sedimentación de percepciones musicales convertidas en experiencias musicales, terminaron influyendo en la práctica vocal que Willy tiene. Durante el sin número de presentaciones en vivo que la banda ha tenido desde su formación en el 2014, Willy asegura que la intención que él tenía al momento de cantar, era hacerlo en un rango vocal que le sea cómodo, como el que se puede encontrar en el primer disco/demo de la banda, titulado *Está bien por ahora*<sup>4</sup>, en donde la voz principal en la mayoría de las canciones está básicamente en el mismo rango vocal que la voz hablada de Willy, junto algunos arreglos vocales cantados en falsete, todos esto en una dinámica suave, o *piano*.

Si comparamos esta forma de ejecución con las versiones en vivo de las canciones, aparte de la gran diferencia en la instrumentación, el arreglo y las intensidades, podemos observar que la voz de Willy se mueve hacia un rango mucho más alto que las versiones del disco, en una dinámica más fuerte y muchas veces también a un mayor tempo. Tomando como ejemplo su emblemática canción *Amigo* en la versión del disco y comparándola con la versión de la sesión en vivo que la banda realizó en Playlitz (Playlitz.pe, 2014)<sup>5</sup>, podemos observar que la ejecución vocal es completamente distinta en la segunda versión, incluyendo momentos de distorsión vocal en rangos dinámicos más elevados.

---

<sup>4</sup><https://grisjuan.bandcamp.com/album/est-bien-por-ahora>

<sup>5</sup><https://www.youtube.com/watch?v=JKpMCSKVE4A>

Estos cambios en la ejecución vocal provienen de diversos factores. El primero es el cambio instrumental que sucede cuando la banda entra en formato en vivo. Las primeras grabaciones realizadas por Willy para Juan Gris, fueron hechas en diversas locaciones, como distintas casas o en el cuarto donde se encontraba viviendo en ese entonces, con los equipamientos que tenía al alcance: caseteras, tape recorders, instrumentos prestados, etc, siguiendo de manera consciente o inconsciente una forma de trabajo DIY (*Do It Yourself*). En estos espacios físicos donde se realizaba la producción de estas canciones, Willy no tenía que pensar en la cantidad de instrumentos con los que contaba, ni preocuparse de cuantas voces existirían de ser tocadas en vivo, pues solo se dedicaba a grabar con el objetivo de que la canción suene lo mejor posible con las limitaciones técnicas que puedan haber. En este momento de poiesis, la voz de Willy podía sobresalir entre los instrumentos sin necesidad de que cante muy fuerte, y si quería acceder a un rango vocal más alto que el que tenía en su rango cómodo, podía hacer uso de falsetes, como se puede escuchar en los coros de Amigo.

Cuando Willy logra juntarse con amigos para poder comenzar a tocar estas canciones en vivo, la instrumentación con la que contaba y contó hasta antes de la pandemia, fue de un power trío, una guitarra, un bajo y una batería. Los arreglos fueron cambiados siguiendo estéticas más relacionadas al garage, grunge y punk, haciendo uso de pedales de distorsión y/o fuzz en las guitarras y en el bajo, y con patrones rítmicos más rápidos y con dinámicas más fuertes. Las secciones de varias guitarras tuvieron que ser reducidas a solo una, para lo cual Willy buscó “llenar más” con los voicings que hacía, tocando acordes que consistían básicamente en una nota raíz en la sexta cuerda, y dos o tres notas entre la cuarta y tercera cuerda que podían ser el tercer

grado del acorde más una séptima o una sexta, además de usar power chords y acordes convencionales. Si bien esta forma de hacer acordes no es ajena al género, es de notar que el uso de estas proviene de las limitaciones que la banda encontró al momento de pasar al formato de presentaciones en vivo.

Este cambio de instrumentación, arreglos, dinámicas y timbres que la banda realizó al momento de tocar en vivo, se vio reflejado en que la voz en dinámica de *piano* era difícil de escucharse en ensayos y mucho menos en los conciertos debido a las limitaciones técnicas que están presentes hasta la fecha de la escritura de esta tesis en las diversas salas de ensayo y escenarios que tenemos en Lima. Esta dificultad hizo que se eligiera un rango vocal y dinámico en el que la voz puede ser cantada con mayor fuerza para poder ser escuchada por el público, el resto de la banda y el mismo Willy, resultando en lo que podemos escuchar en las versiones en vivo de las canciones de Juan Gris como la de Playlitz. Esta solución al entorno que rodea a la banda sucedió en manera muchas veces pre racional, ya que Willy tuvo que acceder a estos rangos y formas vocales durante los ensayos y presentaciones en vivo como recursos de último minuto, siguiendo también las dinámicas musicales que el mismo arreglo de las canciones le proponían. Posterior a estas situaciones, es que Juan Gris comienza a ser reconocido por aquella forma de cantar en vivo que dista del primer disco *Está bien por ahora*, y convirtiéndose eventualmente en la forma de cantar convencional de Willy.

A pesar de todas estas implicaciones contextuales/musicales/técnicas, Willy sí hace uso de rangos e intensidades vocales más cercanos a los de su primer disco como Juan Gris, ya sea en situaciones en las que es llamado para tocar en formato acústico, en las que solo está él con

guitarra en mano, o en canciones en las que solo toca la guitarra eléctrica y canta, en el formato banda. Ejemplo de esto es Osito, una de las canciones de su disco Tristes Hits<sup>6</sup>, que en esta producción está grabada en la tonalidad de Eb (Juan Gris, 2021). Esta canción cuando es ejecutada en vivo, muchas veces a modo de intermedio en el set, es tocada en la tonalidad de C<sup>7</sup>, como se puede ver en el pie de página (Franz, 2019) pero en el mismo nivel de dinámica que en la versión del disco. La forma de ser tocada en las presentaciones, sin embargo, tiene una diferencia fundamental con la del disco, y esta es que Willy hace uso de su registro alto y de dinámicas más fuertes hacia el final de la canción, a pesar de no tener que hacerlo ya que suele ser tocada solo con guitarra y voz, o con un acompañamiento de la batería solo de platillos tocados levemente, al igual que el bajo, tocando sin mucha fuerza. Este cambio en las dinámicas corresponde a la letra de la canción, empezando siempre en la estrofa con mayor contenido emocional, y sirviendo como una forma de cerrar la canción haciendo una comunión de intensidad vocal con intensidad lírica, demostrando también que la forma de cantar de Willy no solo responde a soluciones ante adversidades técnicas, sino también a elecciones estéticas basadas en las experiencias sentimentales que tiene con sus canciones.

Me he quedado solo pero estoy tranquilo

pensando algo triste,

sé que pasará.

Hace mucho frío,

pero no esta mal,

sentirme extraño es sentirme siempre,

---

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gRhOsQ9PfnA>

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=9b\\_k9Ajunxo](https://www.youtube.com/watch?v=9b_k9Ajunxo)



créeme que los amigos al final de cuentas no importan,  
nada importa,  
uno siempre está solo,  
la vida no tiene por que ser genial.

Nuestros mejores planes se echaron a perder,  
fracasos que forjarán a los nuevos héroes,  
pero de qué me sirve cuando rompemos siempre,  
tu amor es grande,  
pero el odio que tengo hacia mí es mayor.

**Andar en drogas me hace vivir sin miedo,  
lleno con ellos el espacio que dejaste,  
sueños y promesas que no se cumplirán.**

**No existimos ya,  
todo se ha muerto.**

**Recordarte es como practicar la ouija,  
ser poseído y sentirte nuevamente en mí,  
eres el fantasma que arruina mi alegría,  
eres la alegría que arruina mi fantasma.**

*Letra de Osito - Juan Gris. En negrita las sección cantada con mayor intensidad*

Vemos entonces que la forma de cantar de Willy está basada en las experiencias musicales percibidas por su cuerpo en los diversos espacios y momentos que son parte de su experiencia de

vida. Desde los diferentes espacios que son parte de su quehacer artístico, como cuartos convertidos en estudios de grabación temporales, salas de ensayos y escenarios diversos, hasta las elecciones estéticas relacionadas con la instrumentación, arreglos y contenidos emocionales; la elección de cómo una canción es ejecutada en diversos contextos responde a situaciones tanto pre racionales y pre lógicas como racionales y conceptualizadas por Willy, forjando así en el artista un modo característico de hacer uso de los recursos musicales que tiene a su alcance, los cuales, en este caso, llegan a convertirse en elementos reconocibles y asociados al performance de la banda Juan Gris.

Esta situación también sucede en diferente medida con el resto de los cantantes estudiados, quienes han configurado sus cuerpos y modos de cantar para poder ser competentes dentro de los contextos a los que se enfrentan. Como vimos anteriormente, ya sea taparse un oído con una mano libre, o no tan libre en el caso sea guitarrista cantante, nivelar en el momento la dinámica e intensidad de la voz propia para poder respetar la jerarquía de las voces, o simplemente confiando plenamente en la memoria muscular de las cuerdas vocales, los músicos de estas bandas configuran su cuerpo para cumplir las necesidades que sus entornos les requieren, a la par que realizan decisiones estéticas in situ dependiendo no solo de las limitaciones técnicas, sino también de la recepción del público, situación emocional en la que se puedan encontrar, y hasta en la relación con la organización del evento.

### **La disposición escénica de Dan Dan Dero**

Luego de haber indagado con respecto a elementos performativos que la banda Dan Dan Dero experimenta en su quehacer artístico, desde la interacción con el público hasta las interacciones interpersonales que tienen los miembros de la banda entre sí, nutrida muchas veces de los contextos en los que se puedan encontrar, podemos reparar en la forma en que disponen del espacio físico cuando se enfrentan a los diversos escenarios en los que tocan. Si bien estos variaron en tamaño e incluso altura durante el tiempo del trabajo de campo, existen un par de patrones recurrentes que los mismos músicos reconocen y buscan repetir puesto que para ellos, esto significa hacer un buen uso del espacio escénico en el que se encuentran, y por ende, poder lograr una buena presentación.

La forma en que entiendo la ubicación de los músicos cuando suben a un escenario es como ver tres extremos que forman un triángulo y en la base de este, dos puntos que se encuentran por lo general al medio. Los extremos están formados por Mateo en la batería, Cinthia en el bajo y Erik en la guitarra, quienes, y no por casualidad, son los que mayor actividad corporal tienen en los conciertos en vivo. La Negra Valencia y Jimena se ubican al frente, en la base del triángulo, encargadas de la segunda guitarra y teclados respectivamente, y de ser las voces principales de la banda.

Esta disposición de los músicos, además de responder a una forma convencional de ubicar a una banda en un escenario, también está avalada por los mismos músicos debido a la interacción y conexión corporal y amical que tienen Mateo, Cinthia y Erik. En los conciertos en vivo se puede observar cómo Cinthia y Erik suelen moverse mucho más que el resto, mientras que Mateo

realiza movimientos muy expresivos con todo su cuerpo para tocar la batería, incluyendo diversos gestos faciales que denotan esfuerzo, alegría y concentración. Erik por su lado suele saltar casi siempre siguiendo el beat de la canción que estén tocando, más que nada en las canciones rápidas, mientras establece contacto visual con Mateo o con Cinthia. Cuando el contacto es con Cinthia, por lo general ella le devuelve la interacción a través de expresiones corporales como saltos, juegos con el pelo, agacharse con el bajo para indicar concentración, o muchas veces una risa, puesto que parte de la actividad que realizan puede llegar a parecerles un poco cómica en ocasiones.

Muchos de estos movimientos suceden en diferentes momentos de los procesos cognitivos de los músicos, desde los pre racionales hasta los conceptuales. Innegablemente podemos decir que la respuesta corporal de los artistas descritos responde directamente a la música que están haciendo y que está siendo percibida por sus sentidos, sin necesidad de pasar por un proceso racional y lógico. Son movimientos que suceden y provienen de la amalgamación de consciencia y música que envuelve la existencia de los músicos en el momento que están tocando en vivo. Sin embargo, no todos estos movimientos responden a esquematismos existentes previos a la conceptualización de estos. Esto puede ser observado en los momentos de interacción por ejemplo que Cinthia y Erik tienen cuando comienzan a bailar en los lados opuestos del escenario, pero siguiendo muchas veces pasos de bailes que parecen casi ensayados y coreografiados. Esta forma de hacer uso del cuerpo durante el acto musical responde a dos instancias, una preparada y una que es experimentada previamente. La primera sucede por ejemplo, cuando en el backstage de una grabación en vivo que realizaron en el Gran Teatro Nacional, Cinthia y Erik acuerdan acercarse entre sí a modo de broma, durante la sección de una canción en específico como parte

del show que piensan presentar, osea, en situaciones premeditadas verbalmente entre los integrantes de esta banda antes de subir a un escenario.

El segundo nivel lo podemos entender haciendo un paralelo con lo que Pelinski menciona con respecto a la experiencia musical, diciendo que esta es la sedimentación de previas percepciones musicales, y también encajando en la interacción grupal que Kartomi nos menciona como variable para el estudio del performance musical. En este segundo nivel, el esquematismo corporal de los músicos es configurado en base a expresiones y movimientos corporales realizados previamente que podrían ser considerados como parte de la instancia descrita en el párrafo anterior, pero que al ser percibido (y luego conceptualizado a través de las conversaciones de feedback que suelen tener las bandas después de un concierto) llegan a ser incluidas en el abanico de posibilidades escénicas que la banda puede usar en futuras presentaciones. Estas posibilidades son tanto cinéticas como musicales, ya que pueden abarcar desde seguir los saltos que un compañero de banda puede estar realizando en un determinado momento de una canción, como algún arreglo rítmico o melódico que difiere de las versiones grabadas de la canción que se está tocando.

Podemos encontrar una relación entre el elevado despliegue de energía cinética y la amistad que Erik, Cinthia y Mateo poseen, y junto con la comicidad que puede suceder entre estos individuos, nos da luces del nivel de consciencia que tienen los músicos con respecto a sus cuerpos durante sus presentaciones en vivo, lo cual al mismo tiempo también refleja el nivel de confianza en las acciones musicales, corporales y hasta personales, que existe entre ellos; un elemento importante

que resaltó durante las entrevistas, el cual les permite tener este nivel de desenvolvura escénica cuando tocan juntos.

La amistad y su relación con la desenvolvura escénica es algo que no solo sucede en Dan Dan Dero. Los integrantes de todas las bandas se consideran amigos entre sí, facilitando esto su expresión corporal en los conciertos, los cuales pueden ir desde movimientos elípticos marcando el tempo coordinados entre uno o más músicos, hasta incluso miradas cómplices cuando suceden actos musicales no esperados o fuera de lo normal, que terminan usualmente en alguna que otra risa. Sin embargo, se usa el ejemplo de Dan Dan Dero debido a cómo es que la disposición escénica que tienen de manera constante en sus presentaciones tiene una constante geométrica, lo cual facilita el entendimiento de las acciones que suceden en los eventos en el plano espacial.

### **El cuerpo y la memoria muscular**

Es obvio que los músicos hacen uso de manera rutinaria y religiosa de la memoria muscular para poder desempeñarse en sus labores artísticas. Desde la forma casi inconsciente en que un guitarrista forma con su mano izquierda la figura del acorde que desea tocar, hasta la presión y sensación necesaria en la garganta y pecho de los cantantes para poder cantar una nota o una melodía, la memoria muscular cae dentro del concepto de los esquematismos corporales que desarrolla Pelinski para poder entender cómo es que un músico puede hacer uso de estas herramientas que se afianzan durante sus sesiones de prácticas individuales o ensayos, para poder enfrentarse a situaciones en vivo, en las cuales, a pesar de los cambios en el contexto que los

rodea y la diferencia que tienen estos con respecto a los ensayos o la práctica en casa, puedan ejecutar las canciones de manera competente en los diversos escenarios donde se presentan.

Esto se puede evidenciar en las decisiones y acciones que los músicos hacen antes y durante una presentación en vivo. Un caso en específico de esto es la elección de Mateo, baterista de Blackthony Startano y Dan Dan Dero, de aprenderse completamente de memoria todas las canciones que la banda ha de tocar durante un concierto. Esto significa no depender de indicaciones visuales o corporales por parte de otros músicos de que una sección está llegando a su fin o que está a punto de empezar. Este es un elemento importante en gran parte de las presentaciones de toda banda, ya que pueden indicar mayor o menor variación hacia los finales de la estructura de una canción, sobretodo hacia el final de estas, donde muchas veces los ritardandos que se suelen hacer, o la intensidad que se le puede dar, son definidos en el momento, a través de indicaciones (*cues*) corporales. A esto se le suma que a través de audífonos in-ears, Mateo no suele recibir información alguna del microfoneo de los demás instrumentos o voces, sino recibe el sonido de un metrónomo desde una app de su celular. Si bien existieron un par de ocasiones en las que podía tener un monitoreo por in-ears, en la mayoría de conciertos no hay los equipamientos necesarios para que pueda usarlos de esta forma. El uso de solo la memoria para poder afrontar una presentación en vivo es sintomático del contexto en el que estas bandas tocan. De acuerdo con Mateo, él decidió empezar a usar los in-ears con metrónomo y tocar completamente de memoria debido a que no podía confiar plenamente en que el equipamiento de los locales (e incluso de muchas salas de ensayo) le permitiera escuchar al resto de la banda de manera constante, por lo que hace uso activamente de su cuerpo y sus capacidades cognitivas

para poder enfrentarse ante los contextos no favorables o muchas veces poco predecibles que suceden en los conciertos en vivo.

La forma en que Mateo esquematiza su cuerpo y experimenta la música como un acto escénico, también puede ser observado en La Negra Valencia, casi del mismo modo. Al saber ella que en la mayoría de conciertos en los que toca, los elementos de monitoreo para la voz son muchas veces insuficientes, dedica parte de su tiempo fuera de ensayos y de los escenarios para practicar, por lo general en casa, las líneas melódicas de las canciones que toca en vivo, al punto de poder reconocer instintivamente la cantidad necesaria de tensión y presión muscular que tiene que hacer en sus cuerdas vocales y en los músculos de su garganta y torso para poder ejecutar las notas necesarias al momento de cantar. A esto se le suma la práctica que realiza junto con la guitarra, ya que, al ser segunda guitarra de la banda también, tiene que preocuparse a la par de la ejecución de este instrumento mientras canta.

Ahora, el hecho de no depender de interacciones corporales para seguir la estructura de una canción no significa que Mateo o Valeria no hagan uso de estas herramientas. Es claro que en los conciertos, todos los músicos llegan a mirarse fijamente en diversas ocasiones. En este caso, el motivo de estas comunicación corpóreo/visual sirve, además de lo descrito anteriormente, para poder establecer el mismo grado de intensidad en una sección que requiere un exagerado o delicado uso de dinámicas. Ya sea desde una sección que podría considerarse como pianissimo, o una como fortissimo, la interacción visual y corporal que los músicos tienen entre sí sirve para que todos puedan estar en la misma página en cuanto a qué tan fuerte o despacio le pegan a sus instrumentos. Mientras que en una orquesta sinfónica, es el cuerpo del director de orquesta el que



unifica las dinámicas de los ejecutantes, en estas bandas, son los cuerpos de los mismos músicos los que sirven como guía para poder lograr resultados cohesionados en cuanto a dinámicas.

Erik, el otro guitarrista de Dan Dan Dero, también depende bastante de la memoria muscular al momento de tocar guitarra para la banda. Para él, el aprender e interiorizar las secciones que tiene que tocar es de utilidad al momento de hacer uso de su cuerpo para saltar, bailar y moverse al ritmo de lo que la banda está tocando, y sobre todo, para poder disfrutar del performance que están realizando. No tener que pensar en aspectos musicales relacionados con tratar de recordar una canción, o en falencias técnicas, es importante para poder establecer una conexión eficaz con el momento vivido y entablar la comunicación corpóreo/visual entre él y sus compañeros de banda que caracteriza las presentaciones en vivo de Dan Dan Dero. Para Erik entonces, los esquematismos corporales que suceden en su mente tienen como objetivo la diversión y el goce de la música, los cuales se ven enfrentados ante las situaciones que los músicos afrontan en los escenarios donde se presentan, ya que podemos decir con certeza que hay muchas situaciones en las que Erik no siempre puede disfrutar al cien por ciento de un show, debido a faltas técnicas, musicales o de gestión que pueden haber detrás de cada concierto y que no son aparentes para el público.

Los esquematismos que Erik, Mateo o La Negra Valencia usan, e incluso aquellos que no se llegaron a estudiar en esta tesis, pero que están presente en todos los músicos de estas bandas, no siempre están impregnados de manera constante en sus mentes. Si bien son imágenes listas para ser puestas en juego, y que suceden *siempre ya*, requieren de constante actualización para poder ser consideradas competentes durante un concierto. Para esto están los ensayos previos a algún

concierto. Cuando la banda no se encuentra en una temporada de composición musical, o cuando no están ensayando para grabaciones o sacando nuevos temas recién creados (o algunos viejos que no suelen tocar tanto), los ensayos previos a una presentación son casi obligatorios para todas estas bandas. A diferencia de una sesión de práctica en casa, o el proceso de composición o ensamble de una canción nueva, en donde los músicos suelen adquirir las primeras experiencias necesarias para poder elaborar los esquemas mentales que les permite ejecutar las canciones necesarias de manera personal, los ensayos sirven para que estas primeras experiencias sean enfrentadas a un contexto mayor, el de ponerlas a prueba junto con toda la banda, donde suceden interacciones interpersonales en las cuales los músicos tienen que llegar a un entendimiento común, tanto musical como cognitivo, de cómo ejecutar estas canciones. Mientras más veces y por más tiempo se da este proceso, los temas practicados de manera grupal se afianzan más en la mente de los músicos en forma de esquematismos musicales siempre listos y actualizados para su ejecución.

### **El desenvolvimiento escénico como acción epistémica**

La acción epistémica, definida por Assinnato & Pérez (2013) es útil para entender los gestos (entendiéndose gestos como movimientos y expresiones faciales corporales) que hacen los músicos en el escenario, y las funciones que estos cumplen, la de comunicación interna y externa. Para entender estas funciones, primero tenemos que dar por sentado que los integrantes de las bandas, al momento de tocar en vivo, realizan dos tipos de movimientos, los efectores pragmáticos, aquellos relacionados directamente con la producción del sonido, y los no efectores epistémicos, los que no son necesarios para la generación de información sonora, pero en este

caso tienen un fin comunicativo. Si bien definir exactamente cuándo termina un movimiento efector pragmático y cuando empieza uno no efector epistémico es una tarea básicamente imposible, debido a la complejidad de los movimientos a escalas muy pequeñas, podemos entender aquellos movimientos amplios del cuerpo, sobretodo en partes de este que no están directamente relacionados con la ejecución del instrumento, por ejemplo el marcar el tempo con el pie al tocar guitarra, como movimientos no efectores epistémicos.

Las dos funciones en las que se presentan a las acciones epistémicas en este estudio son la interna, asociada con la comunicación entre pares, o sea, entre los integrantes de la banda, y la externa, que se proyecta hacia la comunicación gestual con el público. La interacción corporal entre músicos para definir dinámicas, inicios y finales de canciones y tempo, se considera una acción epistémica ya que sirve para comunicar aspectos musicales a través del cuerpo de los músicos. Esto no quiere decir que los músicos no hacen uso de su memoria, o que necesitan una indicación visual para poder acordarse de las secciones o dinámicas de las canciones, sino que esta comunicación corporal entre los integrantes de las bandas ayuda a mejorar la sensación de ensamble percibida por la banda. Si es que realmente mejora el ensamble fuera de la percepción de los músicos es algo que escapa este estudio, ya que se necesitaría situaciones de control sin interacción corporal, y parámetros más específicos como los que Assinnato & Pérez usan al final de su investigación.

La función externa de la acción epistémica es más notoria, ya que está dirigida al público. Podemos entender estos movimientos como aquellos que invitan a los espectadores a interactuar entre sí y con la banda. Estos gestos sirven para comunicar situaciones musicales y/o líricas a

oyentes de un concierto, estableciendo así un referente emocional en cual basarse para cada canción interpretada. Assinato & Perez logran concluir en su estudio que el pico de un movimiento epistémico determinado coincide con el punto climático de frases musicales. Lo mismo sucede en los gestos que los músicos realizan al momento de tocar en vivo. Pongo como primer ejemplo a Valeria La Negra Valencia cantando Conquistarte en la sesión en vivo que tuvo la banda en el Gran Teatro Nacional. En el fotograma sacado del minuto 35:57<sup>8</sup> presentado abajo podemos ver cómo es que la expresión facial de Valeria expresa un nivel de angustia o esfuerzo. Esto coincide con dos elementos musicales de la canción, la altura de la melodía que hace la voz junto con el contenido emocional de la letra.

La melodía de la canción en el momento en que Valeria hace esa expresión en su cara está en el rango alto de su voz, llegando incluso a ser un falsete en la interpretación.

Esto es una instancia en la que el gesto epistémico refleja la altura de la melodía en el rostro del artista.

En cuanto a la letra de la canción, que es un símil entre la muerte y los sentimientos románticos que la voz poética tiene hacia el sujeto tácito a quien le habla, el gesto que hace Valeria coincide con el momento en que la lírica describe los últimos segundos de vida de la voz poética. Esto es una acción epistémica cuya función es transmitir la carga emocional que la cantante siente al momento de ejecutar esta canción, hacia el público.

---

<sup>8</sup> <https://youtu.be/Ey0emCmuGj4?t=2153>



*Valeria cantando "Conquistarte"*

Parece que te llevas

Mi último aliento

Y entonces veo que tus besos

Son los últimos segundos

**De mi mente que ya deja de funcionar**

Como cuerpo y materia

Y se va al final del universo

Donde va a encontrar

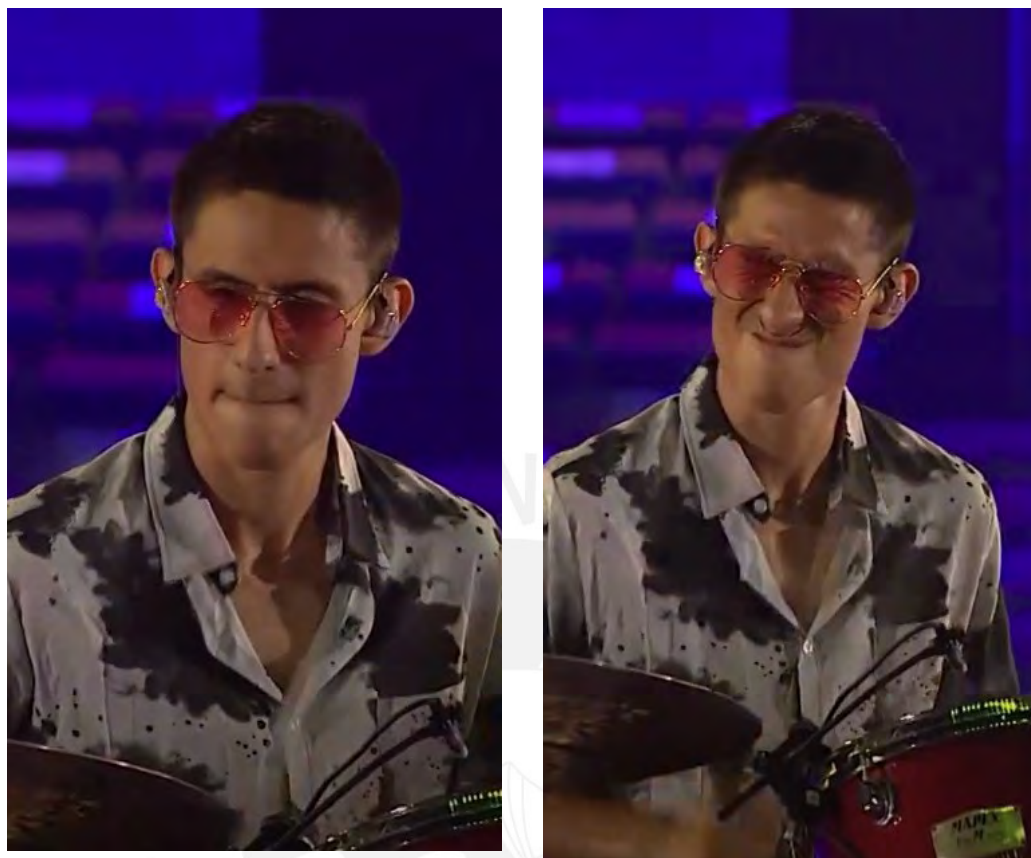
Otra vida para conquistarte

*Letra de Conquistarte, por Dan Dan Dero. En negrita la sección que coincide con el gesto epistémico.*

Podemos ver cómo es que el gesto epistémico sucede también con Mateo al tocar batería. Centrándonos nuevamente en las expresiones faciales, en los siguientes fotogramas sacados del mismo concierto usado anteriormente, durante la canción La Camiseta de James Rodriguez, pasando de la primera estrofa hacia el primer coro, observamos como en el minuto 28:27<sup>9</sup>, durante un redoble de tarola en semicorcheas en crescendo, a un bpm aproximado de negra igual 160, al principio del redoble la cara de Mateo se encuentra en una posición de descanso, neutra, mientras que a medida que el redoble sube de intensidad, y los golpes a la tarola tienen que ser más fuertes pero manteniendo la misma velocidad, de manera súbita su expresión cambia a una que denota esfuerzo.

---

<sup>9</sup> <https://youtu.be/Ey0emCmuGj4?t=1707>



*Mateo tocando un redoble de tarola*

En esta instancia, el gesto epistémico refleja la dificultad y el esfuerzo que el músico realiza al tocar dicho redoble, y funciona tanto a nivel de comunicación interna para con la banda (e incluso personal), y también a nivel externo, hacia el público, ya que facilita la identificación de un cambio de estructura en la canción, desde una sección con una dinámica en *mf*, la estrofa hacia una que está en *f*, el coro.

Yendo hacia un plano más general con respecto al resto de las bandas, podemos observar por ejemplo que la motricidad que emana de los cuerpos de los músicos se puede considerar como acción epistémica. Los movimientos de balanceo del cuerpo siguiendo el tempo de la canción, el

menear el pelo efusivamente, el acercarse a otro miembro de la banda, el levantar la mano dejando de tocar la guitarra mientras se canta y apuntar al cielo, el abrir ampliamente los brazos levantando las cejas antes de golpear los platillos de la batería, o incluso el botar las guitarras al piso o al aire, son acciones que sirven para reforzar la transmisión emocional, corporal y energética de lo que se está tocando.

La amplitud de estos movimientos está condicionada por los puntos tocados durante el capítulo de los elementos que afectan el performance, desde las condiciones técnicas, la recepción y sobre todo la persona musical que sucede en el escenario. Esto hace que cada presentación musical pueda tener gestos y acciones epistémicos completamente diferentes a la anterior y a la siguiente, y también que cada músico tenga su forma distintiva de expresar su motricidad, siendo incluso fundamentalmente distinta entre los diversos proyectos musicales de los cuales son parte, en el caso de Mateo y Cinthia.

### **La experiencia musical de los actos escénicos de las bandas**

Los elementos descritos anteriormente, como la afinación vocal, la memoria musical y las formas de modular la voz al momento de cantar, los gestos epistémicos y las situaciones que ponen a prueba estas aristas durante el quehacer escénico de las bandas, tiene como resultado a lo que podríamos llamar “experiencias musicales” en el sentido que Pelinski acuña para el término, o sea, la sedimentación histórica de sucesivas percepciones musicales (Pelinski, 2005). Si bien existen diferentes formas en las que las experiencias musicales se manifiestan, las que observamos en los músicos de los grupos estudiados responden no solo a elementos dentro de su



propio control, ya sean ensayos, sesiones de composición, práctica y de conversación con respecto al ensamble musical, sino también al contexto en el que se encuentran como agrupaciones musicales pertenecientes a una circuito musical, también conocido como *la escena*, de la ciudad de Lima.

Mencionados ya anteriormente (véase capítulo 1), consideraciones técnicas que limitan o impulsan la actividad performática, la recepción del público y el nivel de interacción que tengan con las bandas y aspectos emocionales personales e interpersonales en las bandas, y las relaciones que existen entre estos aspectos, conforman, a nivel pre racional, las percepciones que los músicos tienen en estos contextos, las cuales debido a su recurrencia, llegan a sedimentarse, pasando a ser consideradas como experiencias musicales provenientes del performance que tienen las bandas en el contexto de la escena a la que pertenecen. Hablamos entonces de músicos cuya experiencia en estos contextos les atribuye un alto nivel de competencia para poder desenvolverse entre las limitaciones que puedan encontrar.

Este desenvolvimiento y competencia adquiridos se ven reflejados en la forma en que los músicos usan sus cuerpos, o hasta sus cuerpos usan de ellos en el caso de la memoria muscular, en los conciertos donde tocan. El entorno configura las acciones que cada guitarrista, cantante, baterista, bajista o tecladista realiza tanto a niveles pre-rationales como racionales y logísticos, pero al mismo tiempo, y evidenciándose en las actitudes corporales que los espectadores tienen, los músicos también pueden configurar hasta cierto grado, el entorno en el que tocan en vivo. Podemos hablar entonces que una relación circular entre entorno y músico existe en el

performance de estas bandas, en la cual ambos actores tienen agencia en el comportamiento y acciones del otro.

Esta retroalimentación entre músico y público sucede en un primer momento de manera pre racional, siendo el nivel de energía cinética expresada en una presentación en vivo el punto de partida, en el cual podemos observar el potencial performativo de estas bandas. Empezando con el acto en sí de ejecutar una canción, tanto banda como audiencia son invitadas al movimiento, ya sea de todo el cuerpo o alguna parte del cuerpo siguiendo el tempo de la música. Estos movimientos son percibidos por ambas partes, invitando así el uno al otro a amplificar aquellas acciones que son recibidas de manera mutua, durante el acto musical.

Una forma en la que podemos ver cómo es que esta relación entre los artistas y los espectadores se da, es en el ya mencionado concierto de Dan Dan Dero, en donde la banda era la primera de la noche, abriendo el show para Suerte Campeón y Tourista. Si bien este evento ya fue abordado desde la recepción que tuvo, podemos observar de manera más detallada que, el hecho de empezar un concierto con la gente sentada en sus mesas, y poder terminarlo con el público delante del escenario, bailando sus canciones, es una forma en la que podemos ver cómo es que la relación recíproca entre la banda toma acción. La Negra Valencia diciendo a los oyentes que se acerquen, mientras que los músicos se mueven energicamente, demostrando su habilidad musical y escénica invita al público a mover sus cuerpos junto con ellos, desde mover la cabeza marcando el tempo, hasta acercarse al frente del escenario para poder tener más de cerca a los artistas, los asistentes respondiendo positivamente a estas invitaciones verbales y corporales, llenando el espacio frente al escenario, es también un incentivo para los músicos, uno que les

comunica que aquellas acciones musicales y corporales son bien recibidas. Esto sucede tanto a nivel pre racional como racional: los músicos se mueven de manera inconsciente al momento de tocar, pero también son conscientes que los movimientos que realizan invitan al público a formar una parte más activa del concierto, mientras que los movimientos del público, bailes, pogos y demás suelen ser principalmente pre racional, pero también existe un grado de conciencia de la influencia que tienen, por ejemplo, al acercarse al escenario, como respuesta a los movimientos corporales de los músicos y como incentivo también hacia el trabajo escénico de estos.

El punto de partida de estas experiencias es siempre el contenido aural, la música, sin embargo, entendiendo al gesto como acción corporal complementaria al lenguaje, podemos ver cómo es que bajo las palabras de Assinato & Perez (2013), “el gesto del intérprete se integra en el performance para dar a entender lo que se desea comunicar a partir del lenguaje sonoro”. Dicha comunicación sucede hacia el público, y de la misma forma en que los performers integran la gestualidad en sus actividades escénicas, la audiencia también hace uso de estas para corporalmente y verbalmente responder a lo que se les es ofrecido en los shows de estas bandas. Estas respuestas ya han sido descritas como acciones cinéticas: saltos, empujones, pogos, bailes, mover la cabeza o el pie al ritmo de la música, pero también pueden ser verbales: gritos de alegría o emoción, vitoreos hacia la banda o hacia algún miembro de esta, y hasta cantar las canciones a la par de la banda.

Con respecto a esto, a la Negra Valencia comenta con respecto a una de las presentaciones recientes qué sintió donde existía este acto cuasi conversacional entre público y artista:

“la tocada de Selina que fue una huevada muy loca porque el público estaba justamente muy receptivo, y eso contagia de cierta manera a la banda, y me parece que eso es una buena tocada, cuando existe esa conexión bravaza” (Valencia, comunicación personal, 16 de setiembre de 2022)

Este reconocimiento incluso va más allá de la sensación de satisfacción en la recepción del público, sino que se instaura en la experiencia del artista al punto de adquirir mayor importancia que el hecho en sí de realizar una ejecución competente de los instrumentos:

“Las mejores tocaditas que yo he tenido no son las mejores ejecutadas, pero sí las más conectadas” (Valencia, comunicación personal, 16 de setiembre de 2022)

Estas expresiones nos remiten a la idea de los conciertos *filin*, en los cuales las situaciones técnicas, contextuales y hasta musicales son desplazadas gracias a los niveles de energía cinética y emocional que el público proyecta hacia la banda. Entre los empujones, la gente cargando a alguien para hacer *crowdsurfing* (cargar a alguien entre todo el público), las decenas de voces coreando las canciones, los artistas tienen la capacidad de dejar de lado aquellas posibles intrusiones, defectos o carencias que el contexto les ofrece, para poder responder activamente a estas invitaciones corporales que el público tiene para ofrecer.

Andrés “Peluche” Izquierdo, reconoce la existencia de conciertos exitosos no solo por el lado de la ejecución pulcra o competente, sino también por el nivel de involucramiento que el público

tiene físicamente durante un concierto. Tal es el caso del concierto descrito en la introducción de esta tesis, en el cual el público hizo un despliegue de energía cinética tan grande que terminó tirando al piso uno de los monitores de PA, el cual al caerse ocasionó desconexiones eléctricas en una extensión donde habían varios amplificadores y demás equipos conectados. El resultado fue que se quedaron sin amplificación para las voces y el teclado, y los amplificadores de guitarra también se apagaron, pero el bajo aún seguía sonando, y la batería al ser acústica también. A pesar de esto, el público siguió cantando la línea melódica que la voz principal hace hasta el final de la canción, siendo solamente acompañados por la base rítmica. Considerar conciertos como estos un éxito, en donde se evidencia la falta de seguridad para los músicos (el PA cayó cerca de Bruno Bardo), problemas técnicos y espacios complicados para trabajar, es indicativo de que la energía recibida por los músicos de parte del público juega un papel importante en el proceso de las experiencias musicales de las bandas, a tal punto de volver una experiencia positiva y memorable lo que, debido a las circunstancias técnicas, podría ser percibido como un contexto lleno de carencias.

## **Conclusiones**

El performance de los músicos de este estudio se puede entender entonces desde las conductas restauradas de Schechner, y como situaciones tanto pragmáticas como epistemológicas, que permiten ver las prácticas musicales de estos artistas dándole valor académico a sus cuerpos y a aquellos elementos que rodean a estos, y a la vez que sirve para entender los procesos que suceden en diversos niveles con estos cuerpos. Existen diversas instancias en las que la corporeidad y corporalidad de los músicos permite la generación de significados en los actos que

van más allá del contenido musical. Hablamos acá de situaciones performativas en cada gesto y acción que los artistas realizan, ya que estos tienen un fin epistemológico.

Empezando desde las acciones como los movimientos que los músicos realizan con su cuerpo, tomaremos como primer nivel a la forma en que los cuerpos de los artistas se desenvuelven en los espacios asignados a escenarios, los cuales son parte del proceso de generación de significado. Los movimientos que los músicos realizan tienen una finalidad, además de pragmática, epistémica, ya que ayudan a reforzar el nivel comunicativo, emocional y musical de aquello que están tocando, los cuales se orientan hacia ellos mismos, sus compañeros de banda y el público. Al igual que los enunciados performativos, en donde las palabras representan una acción, el desenvolvimiento corporal y gestos que los artistas de este estudio realizan son una forma de traer al plano corpóreo aquéllos elementos que se buscan comunicar, muchas veces sin necesariamente estar experimentándolos al momento de la ejecución.

Existe una relación evidente entre los gestos corporales que los músicos realizan con los contenidos musicales de la canción. Se pueden asociar diversos movimientos no pragmáticos con el tempo, dinámica y contenido lírico de la canción, como lo pueden ser el estar saltando al ritmo de una canción, el agacharse viendo a un compañero de banda, el mirar al baterista para poder tocar al mismo tiempo un cue, inclinar el torso hacia atrás durante una sección enérgica de una canción, realizar muecas de esfuerzo o hasta incluso dolor en la cara en lugares específicos de la letra. El contenido musical, ya sea estructural o lírico, brinda significados a estas acciones, las cuales a su vez facilitan la transmisión de este significado entre los miembros de la banda, y hacia el público. El significado atribuido es de carácter subjetivo, ya que es la experiencia de

vida que cada persona tiene lo que determina la formación de un mensaje específico en el receptor final de todo este proceso. Podemos hablar de ciertas generalizaciones cuando existen canciones cuya letra tiene un carácter específico, como de romance, erotismo, tragedia o melancolía, sin embargo, estas emociones son experimentadas por los músicos de manera tan única que establecer tendencias al respecto sería un detrimento a la individualidad de cada músico.

Lo que podemos identificar sin embargo es que existe una transmisión efectiva de contenidos relacionados a las canciones ejecutadas, que se ven amplificadas por los gestos epistémicos que los músicos realizan. Esta efectividad puede evidenciarse en la relación que existe entre la banda y el público, que también posee cualidades performativas. Los gestos como acciones epistémicas le sirven a los músicos para poder, junto con la música ejecutada, comunicar de manera efectiva elementos como el nivel emocional que la letra de la canción pueda tener, y la relación existente entre dinámica-complejidad de lo ejecutado y el nivel energético que se le quiere atribuir. Las acciones epistémicas realizadas en el escenario corporalizan las emociones que el hacer música provoca en el artista, y al mismo tiempo son invitaciones hacia el público para que estos puedan compartir dichas emociones en comunión. Los músicos están al tanto de esta relación que tienen hacia sus oyentes, de igual forma que saben la relevancia que tiene un buen pogo o un público energético, que corea todas las canciones.

La combinación de elementos musicales con la corporalidad de los músicos da como resultado un mundo de significado que sucede solamente durante el momento en que los músicos están ejecutando en vivo. Son transmitidos a través del tiempo y el espacio en el que sucede un evento,

y son los cuerpos de los músicos los generadores tanto de música como significado, y son también los cuerpos de los asistentes del público quienes reciben esta información.

Desde una valoración práctica hasta una entendimiento cinético-cognitivo, podemos ver que los conciertos de estos músicos en los locales donde se presentan son un campo fértil de investigación académica, donde, más allá de análisis textuales relacionados las partituras, aspectos psicológicos o sociológicos (pero sin desmerecer estos), el cuerpo posee una primacía ontológica durante el acto escénico. Sin cuerpo, no hay música, y muchas veces, estos dos elementos se pueden llegar a confundir entre sí, ya que la música puede configurar al cuerpo del músico, y el cuerpo del músico determina la existencia de la música, lo cual tiene un impacto tanto para el ejecutante y su experiencia musical, y la experiencia musical del resto de músicos y público presente. Este cuerpo sin embargo, no está exento de su condición física, y tampoco sucede en un ambiente donde la relación música-cuerpo es la única que se da.

Los lugares que se observaron durante el trabajo de campo demostraron que situaciones técnicas, emocionales y de recepción juegan un papel importante durante el desarrollo del performance de estos músicos. Estos espacios, con muchas carencias técnicas, acústicas e incluso organizacionales, representan situaciones donde los músicos forman esquematismos corporales para la solución de problemas, y al mismo tiempo los aplican y renuevan constantemente. Las limitaciones observadas no son necesariamente un obstáculo para un buen performance, pero muchas veces afectan a las subjetividades e interacciones que los músicos tienen.

Estos elementos que afectan el performance pueden ser tanto negativos como positivos, y muchas veces, los dos al mismo tiempo. El no escucharse, tener cortes de electricidad, falta de



ensayos, incumplimientos del rider técnico, mala organización, poca asistencia en el público o un público ajeno a las bandas, e incluso hasta autoridades fiscalizadoras irrumpiendo en un evento pueden verse como situaciones que influyen directamente en la percepción de un performance, atribuyéndole a estas un aura de pesimismo y negatividad. Por otro lado, situaciones contrarias en donde existen equipos de sonido de calidad, hubo una extensa prueba de sonido, los músicos están ensayados y la gestión del evento se preocupa por la comodidad de los artistas, van a representar siempre situaciones positivas para estos.

Sin embargo, los conciertos estudiados tienen carencias constantes percibidas por los músicos a nivel de producción y de recepción. Estos entran en juego a modo de balanza muchas veces durante los conciertos, parcializando la subjetividad de los músicos hacia aquellos aspectos que puedan tener más peso. Claro ejemplo de esto son los conciertos filin, en donde es la actitud corporal y enérgica del público la que permite a los músicos dejar de lado muchas limitaciones técnicas y organizacionales para poder entrar en sintonía corporal con las invitaciones cinéticas de la audiencia, o sea el pogo, los saltos, los gritos, el levantar a alguien entre todo el público, etc. Esto no quiere decir que no existe un reconocimiento de aquellas fallas en el evento o propias de los músicos, sino más bien son situaciones que dejan ver la conciencia existente de estos elementos que afectan el performance a diversos niveles, de los cuales los músicos terminan aprehendiendo y re-configurando sus esquematismos corporales.

Dentro de los esquematismos corporales encontramos instancias en las que los músicos hacen uso de su experiencia musical, entendida como la sedimentación de percepciones previas en la vida de estos, para poder adaptarse y solucionar los constantes impases que encuentran, como

pueden ser un mal monitoreo, equipos técnicos en mal estado, falta de prueba de sonido, etc, para poder cumplir sus labores musicales de manera competente. El reconocimiento de estos esquematismos corporales que se manifiestan en aprender una canción de memoria sin necesidad de indicadores visuales y musicales, el poder manejar las cuerdas vocales sin tener el retorno adecuado, el poder ensamblar in situ armonías vocales debido a falta de monitoreo es algo que los músicos hacen de manera casi natural a pesar de representar un inconveniente para el concierto. Esta forma en que los cuerpos de los músicos es configurado nos permite dar cuenta de que su quehacer musical posee características locales debido a cómo su entorno termina moldeando las habilidades de estos individuos. Estas habilidades no se pueden repetir en situaciones de ensayo en banda ni individual, por lo cual, cada concierto representa una actualización de estos esquematismos corporales, haciendo que el constante reencuentro con los escenarios de Lima signifique para los músicos un momento de contingencia, en el cual las habilidades adquiridas previamente son puestas a prueba con el objetivo de dar un buen show, y al mismo tiempo, se reconfiguran para las siguientes presentaciones.

Esta actualización constante de la experiencia musical que los artistas tienen es uno de los elementos que conforman las conductas restauradas que entran en juego durante los performances en vivo. El uso consciente e inconsciente de sus cuerpos, y la agencia que tienen de los elementos explicados demuestra a su vez una capacidad performativa propia de las bandas estudiadas. Estas capacidades están condicionadas y adaptadas a su vez a los escenarios (incluyendo aquellos espacios improvisados/asignados como escenarios momentáneos) a los que se enfrentan constantemente. Al subir a estos escenarios ante un público expectante, los miembros de las bandas dejan de lado su cotidianidad para tomar un rol (o restaurar una

conducta) de músico, y es en estos momentos y lugares donde surge la *persona* musical, bajo los términos de Kartomi (2014), una personalidad que se da durante la ejecución musical.

El desarrollo de una persona musical en el performance de estas bandas evidencia a su vez la forma en que los comportamientos son restaurados de acuerdo a nuestros entornos sociales y culturales. Vemos que en los músicos de estas bandas, la restauración de esta personalidad se puede dar de forma tal que se busque tener una continuidad con la cotidianidad, o que por el contrario, se asuma un rol diferente a lo que se hace día a día para poder enfrentarse a los requerimientos que existen al subir a un escenario. Existe el reconocimiento de estos polos, lo cual permite a los artistas moverse libremente entre ellos con el objetivo de dar mejores presentaciones, interactuar más con el público y tener mayor despliegue cinético y enérgico cuando están tocando. Retomando el tema de la autenticidad que Pattie plantea (2015), vemos que los músicos se pueden mover entre lo auténtico o lo real, y lo construido, y que este hecho está en constante cambio debido a las actualizaciones en los esquematismos corporales de los músicos, que se da para que se amolden a los espacios siempre cambiantes y desafiantes donde tocan. Podemos ver que esta instancia es performativa, debido a la agencia que tienen los integrantes de estas bandas para poder hacer uso de el desarrollo de su persona para poder enfrentarse a los escenarios de la ciudad de Lima, la cual configura los cuerpos y mentes de estos músicos con los espacios que tiene disponible para la música rock en vivo.

Con respecto al público, este juega un papel importante en la generación de significado a través del cuerpo, siendo ellos también partícipes de gestos epistémicos, en los cuales la escucha y la vivencia de ver a estas bandas tocar en vivo es un motivo emocional suficiente para hacer uso de

todo su cuerpo y participar cinéticamente en el concierto. Son oyentes activos quienes se involucran en el proceso de significación corporal, ya que al responder de manera positiva hacia la generación de música y sentido de las bandas, son capaces de crear un feedback hacia los músicos, quienes toman los movimientos hechos por los asistentes como una respuesta positiva hacia el acto musical realizado en esos momentos. Se da entonces una relación circular entre banda-público, en la que emociones y subjetividades son comunicadas de manera eficiente a través de los cuerpos de los participantes de un concierto.

Podemos identificar entonces como acciones epistémicas las reacciones corporales del público , que junto con las de los músicos, suceden en dos niveles, el pre racional y el racional. Pelinski explica que la experiencia musical sucede desde la sensación y percepción, sucesos pre racionales, y luego la conceptualización de estos, que es una instancia lógica. Los músicos responden emocionalmente a lo que están ejecutando y a los estímulos externos a su persona, como pueden ser la recepción del evento, los aspectos técnicos y a los sucesos que puedan darse con los miembros de la banda. Esta respuesta ocasiona en los músicos las actividades cinéticas descritas en este estudio, ya que para ellos representa un momento previo a la conceptualización o al uso de la lógica, en la cual solo dejan que sus cuerpos hagan el trabajo de moverse de acuerdo a la emoción que quieren transmitir. Al mismo tiempo, al reconocer que estas acciones tienen significado hacia el público, pueden por momentos hacer uso consciente de ellas (las acciones epistémicas) para poder conseguir una respuesta positiva por parte del público. Esta instancia se considera entonces una conceptualización de los movimientos corporales pre lógicos que suceden durante la sedimentación de percepciones, y es usado en momentos posteriores por los músicos a su conveniencia.

Confluyen lugares, equipos técnicos, público, cuerpos, subjetividades y emociones en el performance de estos músicos. Están inmersos en un mundo de significados que toma forma desde la corporeidad, entendida como el conocimiento y entendimiento de lo externo a nosotros a través de nuestra corporalidad, o sea, sus condiciones biológicas de existencia, y se encuentra en constante contingencia debido a las limitaciones que los locales y el nivel técnico que tienen los eventos en los que las bandas se desarrollaron durante el estudio. El contexto en el que se desarrollan los artistas también determina la forma en que hacen uso de sus cuerpos, ya sea para adaptarse a las restricciones que puedan encontrarse, o teniendo la capacidad de usarlos para la efectiva transmisión de elementos emocionales y musicales. Esto nos da luces de la importancia que reside en los cuerpos de los músicos, y cómo estos son puestos a disposición para el desenvolvimiento en la escena musical a la que pertenecen estas bandas, y nos sirve también para abordar el fenómeno musical y entenderlo desde las condiciones materiales que lo hacen posible, abriendo perspectivas nuevas a manifestaciones musicales locales a través del entendimiento de estas como performance. Viendo más allá de lo que usualmente se puede entender a través de un análisis shenkeriano, de forma o tonal, pero sin dejarlos de lado, podemos entender cómo es que un grupo de músicos de Lima usan sus cuerpos como recursos para enfrentarse constantemente a los problemas que una ciudad como ésta plantean a aquellos que se dedican de alguna forma u otra a la música.

Con la expectativa de que este texto no se quede únicamente en los entreveros académicos o entre archivos y/o bibliotecas, espero que dar luz a aquellas condiciones que configuran de una forma u otra las actividades y los cuerpos de un grupo de artistas en un contexto como el nuestro,

sirva para llamar atención a que la producción de conciertos, los espacios en donde estos suceden y las implicancias administrativas que se dan en estos tienen un impacto directo en la corporalidad de los músicos. Si consideramos estos lugares como lugares de trabajo, podemos pensar entonces en formas de mejoras para que no solo los artistas, sino también el público puedan tener una mejor experiencia musical.

## **Bibliografía**

Assinnato, M. V., & Pérez, J. B. (2013). Improvisación musical y corporeidad. Acción epistémica y significado corporeizado. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 2(1), 89-122.

Austin, J. L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras* [1955].

Franz, L. [luckyfranz]. (2019, junio 12). Osito - Juan Gris. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=9b\\_k9Ajunxo](https://www.youtube.com/watch?v=9b_k9Ajunxo)

Gran Teatro Nacional Del Perú [@GranTeatroNacionalDelPeru]. (2022, septiembre 22). Cardenales y Dan Dan Dero en el Gran Teatro Nacional | Teatro en Grande. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ey0emCmuGj4>

Greene, S. (2015). Peruanicemos al punk. *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, 259-281.

Juan Gris, [Juan Gris-Topic]. (2021, noviembre 25). Osito. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=gRhOsQ9PfnA>

Juan Gris. (2014, septiembre 24). Está bien por ahora.  
<https://grisjuan.bandcamp.com/album/est-bien-por-ahora>

Kartomi, M. (2014). Concepts, terminology and methodology in music performativity research. *Musicology Australia*, 36(2), 189-208.

López Cano, Rubén. 2008. “Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timbal Regetón y Sonideros”. En Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (eds.) *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero. Versión on-line: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

Madrid, Alejandro L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (13),1-9.[fecha de Consulta 5 de Abril de 2022]. ISSN: . Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946004>

Molano Zuluaga, J. C. (2018). Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas y el charango: Sónica, cuerpo y performance en las prácticas sonoro-musicales de los jóvenes músicos emberá chamí (Colombia). *Antropológica*, 36(40), 143–164.  
<https://doi.org/10.18800/antropologica.201801.007>

Pattie, D. (2007b). *Rock Music in Performance*. Palgrave Macmillan UK

Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9), 0.

Playlitz.pe [playlitz.pe]. (2017, febrero 14). @playlitz pe - Juan Gris - Amigo. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=JKpMCSKVE4A>

Rodríguez-Ulloa, O. (2015). *Pertenencias pasajeras. La escena subterránea en Perú durante los años ochenta*. Columbia University.

Schechner, R.

2011 Restauración de la conducta. D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 33-49).

2013 *Performance studies: An introduction*. Routledge.



**Referencias de fuente oral**

Entrevista personal a Andrés Izquierdo, Oscar Lobatón, Alonso Bello, Mateo Novoa Rodriguez, Cinthia Trujillo Trejo realizada el 27 de junio de 2022.

Entrevista personal a Cinthia Trujillo Trejo, Jimena Guinea Ordóñez, Mateo Novoa Rodriguez, Valeria Valencia y Erik Bauman, miembros de la banda Dan Dan Dero, realizada el 16 de septiembre.

Entrevista personal a William Roman Cano, Leoncio Pablo Huamán Peredo, Sebastián Solis Flores, miembros de la banda Juan Gris, realizada el 12 y el 30 de agosto del 2022.

