
POR ELLA, POR LA ESCENA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD JUVENIL DE LOS (CHIKI) PUNKS DE LIMA

Gerardo Silva Valencia

01

**SERIE DE TESIS
DE LA SECRETARÍA
NACIONAL DE LA
JUVENTUD**



GERARDO SILVA VALENCIA

Licenciado en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Miembro del Grupo de Investigación Edades de la Vida y Educación (EVE) que reúne a investigadores de las Ciencias Sociales dedicados a la producción de conocimiento sobre las problemáticas relacionadas a las diversas edades de la vida, donde él se especializa en culturas juveniles. Fundador y director de contenidos de la plataforma digital Conciertos Perú, donde lleva 10 años de experiencia como periodista musical, cronista de conciertos y entrevistador de artistas de la talla de John Cale, Alan Parson, Slash, Jorge González y varios más.

POR ELLA, POR LA ESCENA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD JUVENIL DE LOS (CHIKI) PUNKS DE LIMA

**Tesis para optar el Título de Licenciado en
Antropología que presenta:**

Gerardo Daniel Silva Valencia

Asesor: Juan Carlos Callirgos Patroni

Junio, 2017

Idel Alfonso Vexler Talledo
Ministro de Educación del Perú

José Labán Ghiorzo
Secretario Nacional de la Juventud (e)

©Secretaría Nacional de la Juventud

Calle Compostela, 142. Urb. La Calesa, Santiago de Surco
Lima, Perú.

Teléfono: (511) 271-4943
www.juventud.gob.pe

Para Alejandra

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción de este documento por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso. Hecho en el Depósito Legal de la Biblioteca Nacional del Perú N.º

Siempre moviéndome, siempre buscando
Algo nuevo, una diversión
Siempre creyendo que hay algo mejor
Nunca perder la esperanza de
Poder creer en algo superior
Vivir feliz en este país
Salir adelante sin remordimientos
Nunca perder la esperanza, nunca

"Generación perdida"
6 Voltios

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN | 13 |
| 1.1 Justificación | 17 |
| 2. CONTEXTO | 21 |
| 2.1. La raíces del rock: Mainstream pop, country & wester y rhythm & blues de los Estados Unidos. | 21 |
| 2.2. Juventud y rock & roll en el 50. | 23 |
| 2.3. Los 60, el rock y la (casi) contracultura. | 25 |
| 2.4. Los 80, el escapismo del rock comercial y el surgimiento del rock subterráneo. | 32 |
| 2.5. Los 90, el camino independiente | 35 |
| 2.6. Siglo XXI y el chikipunk: una historia oral. | 37 |
| 2.7. Década del 10: cross over entre lo comercial y lo no comercial. | 45 |
| 3. METODOLOGÍA | 48 |
| 3.1. Pregunta de investigación. | 49 |
| 3.2. Preguntas específicas. | 49 |
| 3.3. Técnicas | 49 |
| 4. ESTADO DE LA CUESTIÓN | 54 |
| 4.1. Etnomusicología: | 55 |
| 4.2. Juventud | 56 |
| 4.3. Post-subcultura: | 60 |
| 5. MARCO TEÓRICO | 63 |
| 5.1. Identidad | 63 |
| 5.2. Neo-tribu | 70 |
| 5.3. Juventud | 73 |

| | |
|---|------------|
| 6. NARRATIVAS | 74 |
| 6.1. División entre música comercial y no comercial | 74 |
| 6.2. La escena | 77 |
| • ¿Por qué llamarle (chiki) punk y no simplemente punk? | 78 |
| • ¿Por qué entre paréntesis? | 79 |
| 6.3. Música | 80 |
| • Ritmo | 80 |
| • Letras | 81 |
| • Artistas | 87 |
| 7. PRÁCTICAS | 90 |
| 7.1 Estructura adulto | 90 |
| 7.2. Espacio juvenil | 91 |
| • Conciertos | 92 |
| • Pogos | 93 |
| • El primer pogo | 96 |
| • Alcohol | 97 |
| • Espacios públicos | 98 |
| • Galerías Brasil | 98 |
| • Quilca | 99 |
| • Parque Washington | 100 |
| • Parque Centro Cívico | 101 |
| • Komunas | 102 |
| • De "La gentita del chat" a La komuna" | 103 |
| • Internet | 105 |
| 7.3. Individualismo | 108 |
| 8. CASO: Víctor Vilcapuma | 110 |
| 9. CONCLUSIONES | 116 |
| 10. BIBLIOGRAFÍA | 120 |

1. INTRODUCCIÓN

En 1953 se estrenó la película El Salvaje protagonizada por Marlon Brando en la que vemos una escena memorable que sirve como ejemplo del espíritu de las juventudes de mediados del siglo XX. “¿Contra qué te rebelas?” le preguntan al personaje de Brando, quien responde “¿qué es lo que tienes?”. Fue también a mediados del cincuenta que se estrenaron varias películas que romantizaron la idea del joven rebelde. En Rebelde Sin Causa vimos la historia de James Dean interpretando a “Jim” Stark, quien tras enamorarse de una muchacha y desobedecer a todas las instituciones adultas, muere trágicamente dejando un cadáver joven y hermoso.

Pero fue Semilla de Maldad la película en la que la rebeldía y el rock se convirtieron en el máximo referente juvenil gracias al tema “Rock around the clock” de Bill Haley & His Comets. El éxtasis causado entre los jóvenes que asistieron a los cines al escuchar esta canción fue tal que se registraron varios disturbios en la salas de Estados Unidos y Europa.

¿Qué pasó en Perú? La llegada del rock al país se registra oficialmente el 15 de septiembre de 1955 cuando se estrenó la película Semilla de maldad. Aquel filme retrató el enfrentamiento generacional entre el mundo de los jóvenes y el mundo adulto; como era de esperarse, el Perú no fue la excepción:

“La película y la música que la acompañaba suscitó una identificación inmediata entre los jóvenes de todo el mundo. Como si todos los menores de 20 años hubieran encontrado, por fin, el modelo en el que reconocerse, como si hubieran descubierto quiénes eran en ese momento de sus vidas” (Cornejo, 2002: 17)

A finales de la década de los setenta, en plena consolidación del rock como música de masas, Simon Frith se acercó a este fenómeno juvenil desde la sociología partiendo de una premisa importante: que debido a su mayor disposición de tiempo libre, a diferencia de los adultos trabajadores, los jóvenes están mucho más sujetos a presiones directas en su elección de ocio (Frith, 1978). Quién eres, para estos jóvenes, se podía responder a través de qué haces en tu tiempo libre.

El uso de la música-como-identidad sirvió para distinguir a los jóvenes de los viejos construyendo así un lugar u ocasión o momento como su propiedad (Frith, 1978). Esta dicotomía entre adultos y jóvenes plantea una relación en la que la juventud es una etapa de transición entre la niñez y la adultez que no es fácil ni instantánea. Esta rela-

ción posiciona al joven como subordinado y es esta subordinación la que se manifiesta en la actitud del rock y su rebeldía que, seis décadas después de su llegada al Perú, continúa siendo un medio a través del cual jóvenes de todo el mundo encuentran la construcción de su identidad.

El presente trabajo busca comprender la forma en que miles de jóvenes de Lima encuentran en el rock la construcción de su ética y su estética. Particularmente se verá una nueva cultura juvenil que surge con el siglo XXI y que rompe con los esquemas del rock del siglo XX. Son los nuevos punks de Lima, quienes escapan de los adjetivos y las etiquetas. Sin embargo, posicionarlos en el contexto histórico y teórico nos llevará a la necesidad de clasificarlos bajo la categoría analítica de (chiki) punks.

El nombre mismo es la unión del dualismo entre jóvenes (chiki) y música (punk) en el que se fundan los estudios sobre subculturas musicales. Pues desde mediados del siglo XX, las ciencias sociales han prestado atención a la forma en que los jóvenes utilizan la música para construirse un mundo distinto al de los adultos. Es un lugar en el que encuentran una identidad colectiva e individual a través de la cual darle sentido a su vida y a través de la cual relacionarse con el mundo.

Pero cómo abordar el tema de la identidad desde la posmodernidad sin caer en los viejos esencialismos. Michel Maffesoli, en su definición de sensorialidad, se acerca al tema de la identidad y la colectividad a través del vínculo entre ética y estética, el cual genera identidad en tanto la emoción vivida en común produce el sentimiento de colectividad. Él propone ver la identidad a través de la vivencia colectiva y emocional. Esto es lo que él llama orgia, que vendría a ser la sensorialidad a través de la cual se genera la identidad. Lo orgiástico está determinado por la perspectiva simbólica a través de la cual se da la socialidad; sin embargo, esta es efervescente y aparece en el momento, en la acción.

La forma de ver de Maffesoli será muy útil para entender esta nueva cultura juvenil: los (chiki) punks. Sobre la metodología del estudio, es importante mencionar que la identidad en esta neo-tribu se hace observable en el momento y el espacio del concierto. Es en este momento que la identidad se vuelve efervescente e importante para el método etnográfico.

El énfasis en la emoción y los sentidos es relevante para entender la construcción de la identidad de los jóvenes (chiki) punks. La crítica a la dicotomía moderna de sujeto-ob-

jeto de Descartes que se plantea desde el *dasein* de Heidegger y que cobra mayor importancia en el cuerpo del sujeto con Merleau-Ponty hizo que las ciencias sociales, desde los post-estructuralismos hasta el giro ontológico, tomen en cuenta el cuerpo en la forma en que las personas nos relacionamos con el mundo fenomenológico.

El camino para esta investigación será el centrarse en las relaciones que se establecen entre las múltiples dicotomías presentes en el fenómeno. El acento está en estas relaciones, y como tal, no se centra en el sujeto (el joven) ni en el objeto (la música), sino en el verbo (la experiencia de la música que viven los jóvenes). De ahí que el tema busque abordar la identidad de los jóvenes (chiki) punk de la ciudad de Lima a través de sus prácticas estéticas, viendo estas prácticas como la experiencia de vivir la música, tanto individual como colectivamente.

Partiendo de que la identidad no se debe buscar en el sujeto mismo sino en sus prácticas discursivas (Hall, 1996) y que estas prácticas discursivas son atributos simbólicos e ideológicos apropiados por los jóvenes que están insertos a su vez en condiciones sociales determinadas que los estructuran (Feixa, 1996), la primera gran dicotomía será la del mundo adulto y el mundo juvenil. Entonces veremos que la cultura juvenil (chiki) punk está inserta en un contexto social determinado, que es la ciudad de Lima de inicios del siglo XXI, el cual la condiciona y estructura. Pero la integración parcial a las estructuras productivas y reproductivas a la que están sometidos los jóvenes los posiciona como subordinados, llevándolos a construir un mundo juvenil que busca ser autónomo de las instituciones adultas. Los (chiki) punks buscan apropiarse de atributos simbólicos e ideológicos, que son estas prácticas estéticas, a través de las cuales construyen este mundo juvenil.

La segunda gran dicotomía la encontraremos en las prácticas estéticas. Simon Frith afirma en 1996 que existen dos dimensiones al abordar la música. La primera son las narrativas ideales que propone un fenómeno musical y la segunda es la elección individual de estos ideales a través de los cuales se construye la identidad en la actividad musical. Las prácticas estéticas son la articulación entre estas dos dimensiones. Su propuesta metodológica está en poner atención en el efecto inmediato de la interpretación, el proceso emocional que vincula estas dos dimensiones, y no en la obra material (Frith, 1996). En palabras de Hall, la identidad está en la sutura entre estas dos dimensiones.

Pero antes habrá que comenzar por definir quiénes son los (chiki) punks. El término chiki

punk surge de forma despectiva para nombrar a los jóvenes que asisten a los festivales musicales de punk que empezaron a cobrar importancia en la capital a inicios del nuevo milenio. Despectiva para las generaciones de punks mayores, quienes encontraron en este nuevo movimiento una banalidad y poco compromiso social y político, propio de un niño. De ahí el nombre "chiki", que vendría a ser una abreviación de "chiquito", o sea, punk para chiquitos. Este tipo de denominaciones ha sido muy común en la historia del punk peruano, ya sea con apelativos como "pitupunk", léase punk de pitucos, o "misiopunk", léase punk de misios (Cornejo, 2002; Torres Rotondo, 2012). Esta es una forma que ha existido en el rock nacional para trazar los límites del otro, del que ya no es punk, o que es menos punk que uno.

En este caso, las generaciones que se nutrieron del punk subterráneo de los ochentas e inicios de los noventas calificaron de "chikipunks" a las nuevas generaciones por romper con las narrativas anteriores, las cuales estaban profundamente enmarcadas en el contexto del conflicto armado, crisis económica y la violencia de Estado. En cambio, el (chiki) punk surge con el siglo XXI en una Lima posterior al conflicto armado, en el contexto del regreso a la democracia pero a la vez del declive de los partidos políticos. Los (chiki) punks aparecen con el Internet y el acceso a la información del nuevo milenio para inventar nuevas prácticas que cambiarán la historia del rock nacional.

Esta comparación entre la generación de punks subterráneos y la de los (chiki) punks será útil a lo largo del trabajo para entender la identidad juvenil de esta nueva cultura, especialmente en oposición a la generación anterior de punks, aunque existan muchos otros exteriores constitutivos. Los múltiples otros que marcan las fronteras a través de las cuales se construye su identidad juvenil pueden ser vistos desde lo que es la cultura hegemónica, parental y generacional (Feixa, 1996), como también otros más concretos dentro del mundo juvenil, que podrían ser los otros jóvenes que consumen la música comercial (reggaeton, cumbia, salsa, pop). Pues algo que tenemos que tener en cuenta es que estos jóvenes se reconocen diferentes al común de la gente en tanto son, en palabras de Frith, una "élite autoconsciente con gustos musicales exclusivos".

Pero seguimos sin dejar claro quiénes son estos jóvenes. Si bien los libros de historia del rock nacional cubren hasta la década de los noventa, una reciente encuesta del festival Lima Vive Rock 2014 será útil para responder quienes son esta nueva generación de rockeros. El reporte estadístico XII-2014 del Lima Vive Rock, realizado por el Observatorio Cultural Metropolitano de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima dio como resultado el perfil del asistente a su concierto con los siguientes datos:

- 83.3% - Joven (15-29 años)
- 95.4% - Soltero/a
- 34.2% - Proveniente de Lima Norte
- 62.0% - Universitario
- 58.6% - Estudiante
- 73.5% - Va acompañado de sus amigos

Así queda más claro que estamos ante un fenómeno juvenil, en donde el asistir a un festival es una práctica social, principalmente con el grupo de pares. La mayor parte de ellos viven en Lima Norte, donde además existe una red local de conciertos. Estos jóvenes son estudiantes, con más del 60% universitario, lo que a la vez habla de su nivel socioeconómico.

El presente trabajo es un estudio que utiliza una metodología cualitativa, de ahí que sea una investigación etnográfica. Para comenzar, y por la perspectiva teórica con la que se está abordando el tema, se debe entender que el momento en que la identidad se hace observable es durante los conciertos. La observación durante los festivales y otros espacios de ocio, como también el análisis del material fonográfico, fue una importante fuente de recolección de datos. Noches de risas, alcohol y rock & roll siguiendo a estos jóvenes fueron necesarias para comprender su cultura juvenil.

También se emplearon las técnicas de las entrevistas para abordar la problemática. Para esto se utilizaron entrevistas a profundidad y conversaciones informales entre dos generaciones de jóvenes que asisten a los conciertos, además de informantes clave como organizadores de conciertos, periodistas y dueños de tiendas de discos que aportaron con su visión panorámica de la historia del rock nacional.

1.1 Justificación

¿Cómo estudiar las identidades contemporáneas? La crítica constructivista ha sido duras con los esencialismos. En cambio nos propone una identidad construida, fluida y múltiple. Sin embargo, autores como Brubaker argumentan que este intento por "suavizar" el concepto de identidad nos deja sin buenos recursos para abordar las dinámicas "duras" de las identidades contemporáneas (Brubaker, 2001).

Por eso el presente trabajo aborda la identidad desde la "efervescencia" de la que habla Michel Maffesoli. Su énfasis en lo sensorial y los momentos y espacios de éxtasis



colectivo son útiles para acercarnos a cómo los jóvenes construyen su identidad en estos momentos cargados de emoción y colectividad como son los conciertos.

Si bien se continúa con el concepto de identidad como categoría analítica, se habla de una identidad fugaz, que surge en los momentos de emoción, que es cuando se hace observable empíricamente. Esto sirve para trascender los modelos de identidad puestos en el sujeto o el objeto. La identidad no está ni en los (chiki) punks ni en la música (chiki) punk, sino está en las prácticas (chiki) punks.

Por eso la importancia de este trabajo. Conceptualmente aporta una nueva forma de entender la identidad, que si bien ha sido ya usada en el estudio de las subculturas contemporáneas (también llamadas post-subculturas) desde los años noventa, en el Perú aún existen pocos trabajos en esta perspectiva, siendo Sarah Yrivarren desde sus trabajos sobre tribus urbanas y urbanismo la única de la que se tiene registro.

Los estudios sobre rock en el Perú siguen siendo escasos. En el 2002 el INC le dio al rock la categoría de cultura. Sin embargo, son pocos quienes se aventuran a estudiar la historia de esta tradición musical con más de seis décadas en el país. La bibliografía existente hasta el momento sobre el rock peruano ha recopilado nuestra historia desde mediados de la década del cincuenta, cuando estalla el fenómeno del rock & roll a través de la música y el cine, hasta los inicios del nuevo milenio. Pedro Cornejo y su libro fundacional del 2002 culmina su documentación con la llegada del nuevo milenio, época en la que el (chiki) punk se convierte en el fenómeno musical más popular entre la juventud alternativa de la ciudad de Lima. La intención del presente trabajo es continuar con la documentación e investigación del rock peruano que aún no ha sido abordada desde la historia.

Desde la antropología se puede insertar este trabajo tanto desde la etnomusicología como de los estudios sobre juventudes urbanas. En el campo de la etnomusicología, los estudios que abordan los fenómenos musicales de la ciudad de Lima se han centrado principalmente en las tradiciones musicales propias de los migrantes andinos y sus reinterpretaciones en la capital. En cuanto al rock de la ciudad de Lima, son pocos los aportes que hay desde la antropología, siendo solo algunos casos tratados como los trabajos de Efraín Rozas o Camilo Riveros. Mientras que, desde los estudios de subculturas juveniles urbanas, los clásicos de la antropología nacional han centrado su atención en los estudios de marginalidad y violencia, como es el caso de las barras bravas.

La necesidad de abordar el presente trabajo no solo se basa en su relevancia desde la historia, la etnomusicología o los estudios de las juventudes urbanas, sino que es importante por la magnitud del fenómeno en nuestra capital. Como ya se mencionó, desde el inicio del nuevo milenio, el (chiki) punk ha sido fenómeno musical de mayor popularidad dentro del amplio espectro del rock nacional no comercial, aportando nuevos esquemas y prácticas que rompen con los paradigmas del rock del siglo XX.

2. CONTEXTO

2.1. La raíces del rock: Mainstream pop, country & wester y rhythm & blues de los Estados Unidos

Hablar del surgimiento del rock & roll es volver a la primera mitad del siglo XX en los Estados Unidos. El rock & roll nació fruto de tres géneros musicales: el mainstream pop, la música country & western, y el rhythm & blues.

El mainstream pop comenzó como música de partitura o "sheet music" y su comercialización se daba a través de la venta de las partituras, una forma de difusión que también se desarrolló en la Lima de principios del siglo XX, principalmente entre la clase acomodada (Borras, 2016). El énfasis en esta música fue la canción y aún no existía la relación entre intérprete y autor que veremos más adelante; de hecho, Frank Sinatra nunca compuso una canción. El contexto de Estados Unidos de la primera mitad del siglo XX era muy regional y no existía comunicación en todo el país. De ahí que se desarrollara una cultura regional con sus propios artistas regionales. Sin embargo, esto cambió con la llegada de la radio en 1920, la cual pudo desarrollar una cultura popular nacional. Es en la década del 20 que también surge la relación entre la radio y los sellos discográficos, dando pie al negocio de la música pop. Pero esto cambiaría con la Segunda Guerra Mundial y la aparición de la televisión, cuando el negocio migra de la radio hacia la televisión.

En la década del 40 surge el concepto del ídolo juvenil en el mainstream pop. Si bien se dice que en la música romántica del siglo XIX ya existían ídolos juveniles como Franz Liszt y su lizstomanía, fenómeno que inspiró la película del mismo nombre de 1975, en la genealogía del rock debemos remontarnos a sus raíces en el siglo XX. Entre 1943 y 1944, Frank Sinatra inaugura la relación con los fanáticos en éxtasis, niños que se desmayaban al verlo. Es importante mencionar este punto fundacional de la relación de los jóvenes con el éxtasis de la música y los conciertos al ver a sus ídolos juveniles, sinergia

que en la década del 50 se vería con Elvis Presley y en la década del 60 con The Beatles. La música country, también conocida como música hill billy, es la música de los blancos pobres del sur este de los Estados Unidos; mientras que el western se refiere al sur central y el oeste, también referida como "cowboy song". De este género debemos reconocer un aporte importante para el rock: la idea de la autenticidad en la imagen. Este concepto se lo debemos atribuir a Jimmie Rodgers, la primera estrella de la música country y con quien comienza la idea de la mercantilización de la imagen. En cuanto a la difusión del género, en 1945 la ciudad de Nashville se convierte en un epicentro gracias al Grand Ole Opry, un programa de radio de largo alcance que desarrolló la industria de la música country y ayudó a que, luego de la Segunda Guerra Mundial, se pusiera de moda el estilo de vida western en gran parte de la nación.

Pero esta es la historia de la música blanca. Los negros de los Estados Unidos tienen su propia historia con una música hecha por negros y para negros: el rhythm & blues. Conocidos como "race records", sus primeras grabaciones se remontan a la década del 20 y desde entonces aparece un mito clásico en el rock: la relación con el diablo. Según cuenta la leyenda, Robert Johnson hizo un pacto con el diablo para ser el mejor guitarrista de blues. Si bien la relación del demonio y el virtuosismo existe en la música desde tiempos muy anteriores, para fines de las narrativas del rock, su origen se remonta al blues y a Robert Johnson; aunque también se dice que el mito le pertenece a Tommy Johnson. Para la música negra, el góspel es la música de Dios mientras que el rhythm & blues le corresponde al demonio.

La Segunda Guerra Mundial causó grandes cambios en la sociedad de los Estados Unidos. Muchas personas migraron del sur rural en busca de trabajos en las grandes urbes del norte del país para trabajar en las fábricas de Chicago, Detroit y Nueva York. De la mano de la migración, y gracias a que gran parte del público migró de la radio a la televisión, se dejó un espacio abierto para el surgimiento de las radios regionales y con estas aparecen los primeros sellos independientes.

Aquí surge la dicotomía entre indie y mainstream: la música regional tuvo su propia industria a través de los indie labels (sellos independientes) mientras que el mainstream pop se desarrolló a través de las major labels (sellos mayores). Hasta la llegada del rock & roll en 1955, las major labels se dedicaban exclusivamente al mainstream pop mientras que las indie labels se dedicaban a la música de y para los negros, el rhythm & blues. Esta división entre música de y para negros y música de y para blancos tuvo una peligrosa crisis gracias a la radio y a un personaje fundamental en la historia del rock & roll. A

inicios de la década del 50, los jóvenes blancos empiezan a explorar en el dial y llegan a las radios regionales. Por primera vez, los jóvenes blancos escuchan música negra y el responsable de este encuentro se llamó Alan Freed, un disc jockey que hablaba como negro y que todos pensaba que era negro, pero que en realidad era blanco.

En 1951 Alan Freed crea el programa de radio "The Moon Dog Show" en el que pasaba rhythm & blues, atrayendo la atención de jóvenes blancos del país que escuchaban esta música a escondidas de sus padres. Pero no solo eso, Alan Freed también fue responsable de organizar los primeros conciertos en los que jóvenes blancos y negros se mezclaban entre el público, algo peligroso para la jerarquía social de la época. Fue gracias a la fascinación de los jóvenes blancos por la música negra que se dan los primeros cross over en la radio y que la música negra del rhythm & blues comenzó a desplazar al mainstream pop de los blancos.

2.2. Juventud y rock & roll en el 50

La cultura juvenil y la aparición del "teenager" están íntimamente ligadas al fin de la Segunda Guerra Mundial y el interés por volver a la vida familiar. El "baby boom" y la bonanza económica de la posguerra propiciaron que la juventud de Estados Unidos cobre una relevancia en la sociedad nunca antes vista. De pronto se abrió un nuevo espacio para los jóvenes que necesitaban construir en sus momentos de ocio un mundo lo más autónomo posible de la dependencia a sus padres. La identidad de la juventud como grupo etario se hizo más marcada.

En Lima también se vio sus chispazos de rebeldía generacional en junio de 1956. A finales de la dictadura de Odría, el alza de los pasajes desató una serie de protestas y revueltas protagonizadas por escolares de distintos colegios de la capital que dejaron como saldo dos muertos, siete buses y un tranvía quemados. En los Estados Unidos la rebeldía juvenil iba más ligada a romper con las divisiones raciales. Fats Domino, Chuck Berry y Little Richard se abrían paso en una industria musical dominada por los blancos. Ante esto, muchos cantantes blancos comenzaron a cantar temas de rhythm & blues, aprovechando el auge del género pero con versiones más suaves y domesticadas. Pero es en 1955 que se hacen los grandes crossovers del rhythm & blues hacia la industria mainstream del pop. De esta época es importante mencionar que Little Richards instaura la actitud del rock usando maquillaje y desafiando al público, ejemplo del cual una década después se nutriría Mick Jagger para definir la actitud del "bad boy" en el rock.

Fue también en 1955 que el rock & roll sonó por primera vez en el Perú. Específicamente fue a las 00:00 horas del 28 de agosto de 1955 en la avant premiere de Semilla de Maldad con la canción "Rock around the clock" de Bill Haley & His Comets. El 15 de septiembre la película entró en la cartelera diaria de distintos cines de la ciudad y al día siguiente el DJ Héctor Rocca armó un concurso con el premio de 10 discos de 45 RPM y entradas a quienes tradujesen correctamente el título de la canción "Rock around the clock", la cual fue calificada como la pieza de música norteamericana más popular en la Lima de 1955.

En Estadios Unidos el tema racial en el rock & roll se volvía cada vez más latente. Por un lado, los negros se quejaban de que los blancos les estaban robando su música, pues eran los artistas blancos quienes lograban posicionar las composiciones negras entre los primeros puestos de los rankings. Por el otro lado, los artistas blancos argumentaban que fue gracias a ellos que la música negra se pudo filtrar poco a poco en el mainstream. Sea cual sea la versión, lo claro es que estábamos viviendo un momento de encuentro entre dos mundos.

El momento cúspide de este encuentro entre música negra y blanca se da con la aparición de Elvis Presley, un muchacho blanco de Mississippi que cantaba como negro, que interpretaba el rhythm & blues como si fuera country y el country como si fuera rhythm & blues. Un momento inolvidable para la juventud de la época se dio el 5 de junio de 1956 tras su aparición en televisión nacional en The Milton Berle Show. Aquel día Elvis pasó a ser "Elvis, the pelvis" por sus sexuales pasos de baile y sus escandalosas mordidas de labios que le significaron infinitas críticas de parte de distintos representantes de la moral pública. Tuvo que rectificarse en su siguiente aparición en la televisión, pero el acto marcó un momento histórico en la juventud de la época.

Fue también a mediados de 1956 que llegan los primeros discos de Elvis Presley al Perú. Si bien el estreno de Rock around the clock de 1955 pasó desapercibido por los medios tradicionales de comunicación y su impacto fue relativamente reducido debido al hecho que había que ser mayor de edad para verla en los cines, para 1956 el rock & roll ya se había desarrollado como un peligroso fenómeno juvenil en la ciudad de Lima y columnas en medios como Caretas, Última Hora, Cortina de Humo y La Crónica debatían sobre si pegaría aquel ritmo del norte en una ciudad como la nuestra. Pero el verdadero estallido se hizo evidente al año siguiente: "1957 es el año fundacional del rock en el Perú. Todo ocurrió rápidamente y en un solo verano, el primer verano del rock en Hispanoamérica" (Rotondo, 2009: 27).

El primer disturbio en Lima, producido por jóvenes y el rock & roll, se registra el 31 de enero de 1957 en el cine Perricholi del Rimac. 54 butacas destruidas tras la locura que se desató entre los asistentes que pedían ver a una pareja no profesional bailando rock & roll en vez del show de la bailarina Anakaona. Hay que entender que en el Perú del 50, el rock & roll estaba íntimamente ligado al baile, el cual se hacía cada vez más popular en los carnavales y concursos. Ese mismo año, de la mano de los primeros programas de radio dedicados al rock & roll, aparecen los primeros clubs de fans, como el Elvis Fan Club de Miraflores, y las primeras pandillas de rock & roll que imitaban a las pandillas juveniles de las distintas películas que se seguían estrenando en la capital.

Mientras tanto, en Estados Unidos, aquella primera escena de rock & roll comenzó a decaer a finales de la década. En 1957 Little Richards abandona el rock y se dedica a predicar tras un turbulento vuelo en avión en el que le rogó a Dios que si lo salvaba dejaría esa música diabólica. En 1958 un escándalo por sus matrimonios acabó con la carrera de Jerry Lee Lewis. En 1959 Chuck Berry es arrestado por transportar a un menor de edad a otro estado, incidente que fue visto como un pretexto para acabar con esta música negra. El 3 de febrero de 1959 se dio la primera muerte del rock cuando Buddy Holly fallece en un incidente de avión. Pero uno de los golpes más duros que sufrió el rock & roll del 50 fue gracias a "The Payola Investigations", cuando en 1959 la presión de las major labels para detener a las indie labels de seguir creciendo y robándoles el negocio con esta música negra logró su cometido.

2.3 Los 60, el rock y la (casi) contracultura

El 9 de febrero de 1964 se da la histórica presentación de The Beatles en el Ed Sullivan Show, hito que marca el inicio de la invasión británica y la beatlemania. Estos cuatro jóvenes británicos tomaron un estilo musical que recogía del blues, el rock & roll y el motown para devolvérselo a la juventud blanca americana que había olvidado su fascinación por esta música negra. La rebeldía del género entonces consistía en animar a los muchachos a dejarse el pelo largo y alborotar las hormonas de las jovencitas con sus canciones de amor.

Pero en agosto de 1964 The Beatles conocen a Bob Dylan y con este encuentro cambiaría para siempre el rumbo del rock. Dylan no solo los introdujo a la marihuana, sino que los inspiró a ser más que teen idols con canciones al estilo Brill Building. Los llevó a ser verdaderos artistas. Es aquí que comienza el concepto de la autenticidad en el rock, tanto en las letras como en la música. Al mismo tiempo, Eric Clapton aban-

donaba a su exitosa banda The Yardbirds para volver a sus raíces blues al igual que Brian Jones de The Rolling Stones, quien prefiere alejarse de la música comercial que se estaba convirtiendo el rock. De esta manera empieza a surgir la desconfianza de muchos músicos que sentían que el camino del rock hacía el lado del mainstream pop ponía en peligro su ambición y autenticidad artística.

Para 1965 el rock se empezó a volver cada vez más agresivo, tanto en su sonido y letras como en sus conciertos. Bill Wyman describe esto en su biografía al narrar las reacciones del público en las presentaciones de The Rolling Stones: en Europa las muchachas se orinaban al verlos tocar, mientras que en Estados Unidos sus presentaciones se convirtieron en excusas para que los muchachos armasen revueltas, se enfrentaran a la policía y desataran disturbios. Aquella agresividad en el rock también se vio en la música de The Kinks, The Who y el sinfín de bandas de garage que surgieron en todo el planeta.

En el Perú de los 60 también surgió algo parecido: la oposición entre rock y la nueva ola. Este género romántico y juvenil llamado nueva ola fue una de las tres fiebres musicales vividas en la década, junto a la música italiana del Festival de San Remo y el twist, un estilo de rock domesticado para el mainstream y ausente de cualquier carácter sexual. La Columna Beat dice sobre la nueva ola:

“Así, estrellas como Gustavo Hit Moreno, Joe Donova, Pepe Miranda y Pepe Cipolla ayudaron, durante los primeros años de la década prodigiosa, a limpiar la mala imagen de los revoltosos rocanroleros y a crear un circuito comercial (diarios, radio, televisión, discos) que facilitó la aparición de los futuros grupos de rock.” (Sotano Beat, 2012: 36)

Hasta entonces, el rock & roll había sido una música para jóvenes pero tocada por adultos. El primer grupo juvenil llegaría en 1961 a través del twist de los Astorian Twisters, en 1962 Los Incas Modernos grabarían el primer disco de temas propios hecho por jóvenes y Jean Paul “El Troglodita” se le reconocería como el primer rebelde de la nueva ola. Las primeras bandas de rock propiamente dicho aparecen en 1964 gracias a la inmensa influencia de The Beatles en todo el mundo.

Las pandillas, también llamadas grupos de rocanrol, fueron el punto de partida de muchas bandas que surgieron en 1964. Si bien los primeros registros de pandillas ligadas al rock se remontan a 1958, para la primera mitad de los 60 ya habían proliferado en distintos grupos como Los cometas de Barranco, Los bucaneros de San Isidro, Los

zoquis de Lince, Los tabacos negros de Barranco, Los tramposos de Magdalena, Los chacales de Lince y así (Rotondo 2002: 35).

Fue precisamente luego de que Los cometas de Lince se fusionaran con Los zoquis en una superbanda de 200 miembros donde se conocieron tres de los cuatro integrantes de Los Saicos. Para muchas personas, ellos fueron la primera banda de rock peruano. Los Saicos se diferenciaban de las bandas de la nueva ola, que estaban más cercanas a la influencia de la agrupación mexicana Los Teen Tops. También fueron los primeros en componer en castellano en una época en la que se pensaba que cantar en inglés era lo propio del rock y que el castellano era de la nueva ola. A pesar de esta marcada rivalidad entre rock y nueva ola, vale mencionar que ambos géneros compartían escenario en las matinales. Sin embargo, una clara diferencia entre ambos, y que demostraba la autenticidad del rock, es que las bandas de rock tocaban en vivo mientras que los nuevos oleros podían hacer playback.

En 1965 se consolida el sonido del rock: Los Shain's fueron los primeros en usar efectos como el fuzztone y el wah-wah, mientras que Los Saicos inician la agresividad con las temáticas terroríficas inspiradas en el cine de la época, no solo en su sonido de rudimentaria distorsión, sino en las letras de sus canciones sobre demoler la estación del tren, camisas de fuerza y entierros de gatos. Los Saicos, Los York's, Los Silverton's, Los Shain's y Los Steivos fueron las principales bandas que surgieron de esta primera generación y que supieron aprovecharse de la industria de la televisión, la radio y los sellos discográficos para convertirse en verdaderos fenómenos juveniles.

Esta primera escena se nutrió del surf rock de The Shadows, The Ventures y The Beach Boys. El surf rock es un género nacido en el sur de California y que vivió su apogeo entre 1960 y 1963. Sus tópicos eran tres: surf, carros y chicas. También es importante mencionar que muchas de estas bandas, siendo Los Saicos el mejor ejemplo, pertenecieron a una generación conocida como bandas de garage. Entre 1964 y 1966, como respuesta a la invasión británica, en distintas partes del mundo surgieron jóvenes que trataron de seguir el camino de The Beatles a pesar de las limitaciones de sus medios precarios o no profesionales, como ensayar en el garage de sus casas.

En 1966 comienza un cambio importante para el rock, es el estallido de la música psicodélica y la estética hippie. La influencia del folk llega al rock a través de las letras que empiezan a dejar de lado el amor juvenil para incursionar en la temática social. En cuanto al sonido, el desarrollo de las tecnologías en los estudios de grabación abre

nuevas posibilidades para bandas como The Beatles y The Beach Boys, quienes dejan la limitación de tener que hacer música que puedan reproducir en vivo e inician su exploración por sonidos que emulaban la influencia de la marihuana y el lsd.

Ejemplo de esto fue que en 1967 The Beatles dejan de tocar en conciertos para dedicarse exclusivamente a la creatividad en el estudio. También es este año en San Francisco donde la subcultura psicodélica que se cultivó en 1965 logra despegar a las grandes masas a través de su verano del amor. Este es el primer paso para dejar de pensar el rock como una música infantil. El público que una vez consistió de colegiales pasó a ser universitarios que encontraron en esta música más seria la definición de su identidad y sus valores éticos.

En Perú las matinales se volvieron realmente masivas para 1967. Los Doltons, Los Shain's, Los Belking's, Los Silvertone's, Los York's y Los Zany's eran las bandas principales de entonces. Cada domingo se realizaban cerca de veinte matinales en distintos cines de Lima. Las organizaban los escolares con intención de recaudar fondos para sus fiestas de promoción y contaban con el apoyo de las madres de familia que se dedicaban a vender gaseosas, sándwiches y papa rellena. Iniciaban en la mañana y se alternaban entre las películas de rock & roll y las bandas en vivo que llegaban a tocar sets cortos para luego continuar su recorrido a la siguiente matinal.

Sin embargo, para 1968 aparecen unas fiestas juveniles más permisivas, donde se dice que se consumía marihuana y había un ritmo psicodélico que volvía locos a los muchachos: la enfermedad. Las fiestas enfermedad se organizaban los fines de semana en clubes juveniles, contaban con luces psicodélicas, minifaldas y bailes que parecían de poseídos. Los máximos ídolos de la enfermedad fueron Los York's y su alocado cantante Pablo Luna, quien rompía todo lo que se le pusiera enfrente y se contorsionaba en el piso al ritmo de la psicodelia y su salvaje garage rock.

En el Perú, 1968 es el año de cambio definitivo de la primera época de la beatlemania y la era a go-go de las matinales hacia la estética hippie y la psicodelia. Ese mismo año, el 3 de octubre es el golpe militar de Juan Velasco Alvarado que marcó un quiebre importante en la historia del rock, al menos así lo piensan muchas personas. Tras prohibir las matinales en 1969, las políticas económicas y culturales se encargaron de asfixiar esta música extranjerizante. Los medios masivos fueron confiscados y dejaron de ser un espacio para la difusión del rock, además que la importación de equipos e instrumentos se hizo casi imposible. La censura y prohibición de esta música vista como

imperialista quedaron marcadas en la historia del rock nacional en 1972 cuando se le prohibió a Santana tocar en el estadio de San Marcos; sin embargo, vale mencionar que la medida fue tomada luego de que diversos grupos estudiantiles de izquierda fueran quienes tomaran la iniciativa de oponerse al concierto.

Pedro Cornejo afirma:

"Sería inexacto, sin embargo, explicar el declive del rock peruano únicamente por el acoso de la dictadura militar [...] habría que considerar, tal vez, el hecho de que el rock peruano era, ante todo, una forma de entretenimiento, tanto para quienes lo hacían (los músicos) como para quienes lo escuchaban (el público), y no un medio de expresión, una forma de vida o una fuente de valores alternativos a los que ofrecía la sociedad" (Cornejo, 2002: 34).

Estanilao Ruiz, editor de Rock y Rock del Sur, dice:

"Nunca se prohibió el rock. Por el contrario, durante esos años se grabaron los mejores discos y se organizaron los mejores conciertos del rock peruano. Velasco ha cumplido en ese aspecto el papel de chivo expiatorio" (Rotondo, 2012: 25).

Lo cierto es que el fin de las matinales y el cierre de los medios de difusión masivos dieron término al rock de carácter infantil pero, al igual que sucedía en el hemisferio norte, dio paso al rock juvenil, con letras y un sonido más serio. La psicodelia de los 60 permitió que se desarrollen nuevos estilos más complejos en su sonido y concepto. Hasta el 1968, el surf rock, el garage y la psicodelia habían sido los estilos del rock nacional. Pero luego del 1968 se da paso a una psicodelia más madura y ambiciosa con New Juggler Sound, Laghonia, We All Together, Telegraph Avenue y Traffic Sound, como también al rock pesado de Pax y Tarkus.

También hubo casos aislados en que el rock fue una herramienta de libertad y de enfrentamiento contra el régimen militar. En 1973 el tercer disco de Gerardo Manuel y El Humo incluyó el tema "Disculpe Señor" con una letra abiertamente contra la dictadura, lo que resultó en que sea censurado y les decomisaran las 8 mil copias. Por otro lado, en el verano del 1969, tras una revelación producida por el consumo de lsd, Juan Luis Pereyra funda El Polen, quienes se convierten en la primera comunidad verdaderamente hippie en el Perú. Luego de viajar a Cusco para conocer la música andina, El Polen se consolidó como el máximo representante de la fusión entre hipismo y folclor andino. 1971 es el año en que la cumbia desplaza a la nueva ola, Los Zany's se convierten en Los Destellos y varios roqueros migran hacia el género tropical. A pesar del golpe militar, el rock continúa, en algunos casos, siendo un fenómeno masivo y presente en

distintas clases sociales de la ciudad. Ejemplo de esto es la banda Pax, quienes contaban con grandes giras por todo el país y varios pueblos jóvenes de Lima. Un concierto memorable fue en 1972 en un arenal de San Juan de Miraflores ante cerca de 10 mil personas (Rotondo, 2009). Sobre este concierto y el público de Pax, Carlos Rotondo dice que "era básicamente hombres, universitarios y gente de sectores populares que buscaban un sonido fuerte y alternativo a la cumbia" (Rotondo, 2009: 211).

Por su parte, Alberto Gargurevich de Los Zany's, dice en su entrevista para la Columna Beat que los "enfermos" en 1967 eran en su mayoría migrantes, provincianos o hijos de provincianos y, en cambio, los grupos de los 70 cantaban en inglés y tenían el estereotipo de niños ricos (Sotano Beat, 2012: 105). Lo dicho coincide con Carlos Rotondo, quien afirma que el "paquetazo" de junio de 1967 aumentó las divisiones sociales en el rock y ejemplo de esto fue que las bandas empezaron a repartirse su audiencia de acuerdo a diversas redes sociales: Los Mad's tocaban en fiestas del colegio Roosevelt, Doctor Wheat para el Sophianum y Santa Úrsula, Traffic Sound para el Santa María y Villa María (Rotondo, 2009: 152). Gerardo Manuel afirma que el elitismo en el rock comenzó con el fin de las matinales, cuando los conciertos pasan a realizarse en las parroquias y luego en clubs como el Tiffany y el Galaxy (Cornejo, 2002: 149).

Lo cierto es que para la década del 70 el ambicioso sonido del rock se había convertido en un género de élite y no de masas. La difusión de los grandes medios de comunicación como la radio, la televisión y las discográficas se centraron en la cumbia. Según Rotondo, el fin de esta primera escena de rock en el Perú culmina en 1975 con Volumen II de Telepragh Avenue. Para Cornejo, el punto de quiebre se da en 1974 con la disolución de We All Together.

Luego de esto, lo que llegaría para el rock en Perú sería una etapa oscura, con poca actividad y que además sirvió para romper y olvidar el pasado. Pero sería en esta época oscura entre 1975 y 1980 que aparecerían nuevos espacios de difusión no masivos para quienes aún estaban interesados en saber sobre la música rock, como la revista Rock. Mientras tanto, en el hemisferio norte, es a partir del 1975 que aparece lo que se llamó mainstream rock: éxitos en ventas de discos, aumenta la publicidad en la radio FM y los conciertos de estadio, también llamados arena rock, comienzan con espectáculos de proporciones épicas con inmensas ganancias de dinero. El punk inglés de 1977 y principalmente The Sex Pistols fueron la reacción más fuerte contra las pretensiones y la industria del rock de la época, con lo que abrirían un nuevo camino y actitud.

En el Perú la época oscura entre 1975 y 1980 tuvo cuatro escenas: la primera era la de Frágil, Crisis, Nice y Mar di Gras, que se dedicaban a interpretar covers de bandas progresivas; la segunda era del hard rock más achorado de Up Lapsus y Kola Rock, que tocaban en el Centro de Lima; la tercera era la de Del Pueblo y Kotosh, los únicos en hacer sus propios temas y cantar en castellano, además de fusionar con chicha y folklor andino; y la cuarta era la de las bandas pop que gozaban de un relativo éxito haciendo covers: Toilette Papper y La Pandilla eran las más representativas (Cornejo, 2002).

Los medios tradicionales le dieron la espalda al rock, lo cual permitió que se gestaran otros espacios alternativos de difusión para quienes querían seguir el rock anglosajón y la explosión del rock argentino. Ejemplos de esto fueron la revista Rock, luego transformada en el boletín Rock del Sur, o la argentina Pelo, las que dieron paso para que entre 1981 y 1983 apareciera otros medios como los fanzines y publicaciones Costra, Bemol, Luznegra, La Hoja Eléctrica y Ave Rok. En 1979 se funda Doble Nueve, la primera radio especializada exclusivamente en rock. En 1980 aparece en Miraflores la discoteca No Disco, que luego pasaría a llamarse No Helden, donde pasaban new wave, ska, reggae, punk, heavy metal y rock & roll.

Entre 1977 y 1981, el mercado de discos importados a través de redes informales e intercambio de material permitió que se formara un público que se comunicaba gracias al boca a boca. Jóvenes de Lima, que luego pertenecerían a la generación que fundó la escena subterránea, compartían discos de las bandas progresivas como Pink Floyd, King Crimson y Genesis o argentinos como Sui Generis y Spinetta. Más adelante llegó el punk de The Ramones, Sex Pistols y también el new wave de Blondie, Talking Heads, Gang of Four o Siouxsie and the Banshees (Rotondo, 2012).

El retorno a la democracia de 1980 con Belaunde abrió nuevos espacios para el resurgimiento de la movida. Por otro lado, el estreno de Fiebre de Sábado por la Noche en 1978 dio pie a que surja un nuevo enemigo común para los roqueros: la música disco. Pero fue la publicación de Avenida Largo, el álbum debut de Frágil, en 1981 el que afianzó la aceptación en el público general de que se podía hacer rock en castellano. Aquel disco y el éxito del tema "Avenida Largo" abrieron paso a que en la década del 80 volviera a nacer una escena de rock comercial. Pero esta escena comercial tuvo su contracara que se convirtió en uno de los fenómenos musicales más influyentes de la historia del rock peruano: el rock subterráneo.

2.4. Los 80, el escapismo del rock comercial y el surgimiento del rock subterráneo

Entre 1985 y 1987 se vivió un resurgimiento del rock nacional. Miki González, Río, Feiser, Jas, Dudó, Arena Hash y unas cuantas más fueron parte de un nuevo circuito comercial. Con excepción de Miki González, la mayoría de estas bandas fueron símbolo del escapismo de la juventud limeña frente a la situación económica, política y social en la que se sumergía el país. Pedro Cornejo describe el éxito de Arena Hash de esta forma:

“su música era tan sencilla, ligera e infecciosa como nula era su pretensión de ofrecer otra cosa que no fuera banal, inmediato y efímero entretenimiento [...] se convirtieron entonces en una suerte de banda sonora de ese enorme contingente de teenagers peruanos que veían que su futuro se ponía cada vez más negro, que no estaban dispuestos a embarcarse en ninguna aventura política y que, por lo tanto, necesitaban a gritos momentos de evasión” (Cornejo, 2002: 64).

Cornejo también nos recuerda que entre 1985 y 1987, coincidiendo con el boom de los primeros dos años de Alan García, se darían los conciertos de Charly García, Soda Stereo, Virus, Miguel Mateos, GIT, Los Violadores, Los Fabulosos Cadillacs, Hombres G, El Tri, Los Prisioneros e incluso la banda francesa Indochine. Sin embargo, la inflación, corrupción y violencia en el gobierno de Alan García terminaron por contraer el mercado discográfico entre 1988 y 1990. Curiosamente, es en este periodo que se da el auge de Arena Hash, quienes se volverían el primer fenómeno de histeria adolescente del rock peruano y también el primer grupo realmente “producido” de nuestro medio (Cornejo, 2002: 64). La acusación de “producidos” se debe, por un lado, a que Arena Hash fue la primera banda en contar realmente con un productor musical, quien fue Manuel Garrido Lecca, y por otro lado, a que llegaron a la radio sin antes haber tocado en vivo.

Al otro lado, desde los márgenes del circuito comercial, se formó una escena que encontró en el rock un grito de afirmación frente al oscuro periodo de los 80. Esa idea del rock como contracultura que no tuvo arraigo en la juventud limeña de 1968 sí logró desarrollarse en un sonido agresivo y una actitud antisistema que se llamó el rock subterráneo.

Un punto de partida para este nuevo movimiento se dio el 1 de junio de 1984 cuando Leusemia fue invitado a tocar en un concierto en el Parque Salazar junto a Toilette Papper, Dr. No y Chachi Lujan. Según cuenta Raúl Montañez, quien recién se estaba

integrando a la banda, Daniel F salió al escenario y dijo “somos Leusemia y tocamos temas propios, no como los descerebrados que vienen detrás de nosotros”. Aquel momento marcó a una nueva generación que se encontraba entre el público y que luego se animaría a formar sus propias bandas: Pánico, Narcosis, Autopsia, Eutanasia, Conflicto Social, Guerrilla Urbana, Sociedad de Mierda, Ataque Frontal y más. Nacho de Conflicto Social dice sobre el caos que se armó ante la presentación de Leusemia:

“Yo estaba en la gloria, había descubierto una sensación única. Fue un punto de quiebre, sentía que algo estaba comenzando a pasar” (Rotondo, 2012: 86).

Para finales de 1984, Narcosis se aventuró a publicar, bajo el modo de producción conocido como el “hazlo tú mismo” (DIY), su demo debut titulado Primera Dosis. Poco tiempo después, Leusemia, Zcuella Crrada, Autopsia y Guerrilla Urbana editarían el compilatorio Volumen I. Sorpresivamente, en 1985 Leusemia publica su primer álbum a través del sello Virrey, el cual lo editó en formato de vinilo.

Entre 1984 y 1985 se dieron varios conciertos que sirviendo de inspiración para que futuras bandas se animaran a hacer sus propias canciones punk. Los más memorables fueron el *Essquise Bestiario* de la Universidad Ricardo Palma, el Rock subterráneo ataca Lima y el Rock en Rio Rímac. Este último significó un primer enfrentamiento entre el rock subterráneo y las fuerzas del estado: el concierto del 17 de febrero de 1985 tuvo un épico final con balazos al aire de parte de las fuerzas del orden mientras Narcosis interpretaba su tema “Sucio policía”. La República dijo ante lo sucedido:

“los rockanroleros subterráneos demostraron ser protagonistas y portavoces esenciales, ya no solo de la revitalización del rock peruano sino del explosivo malestar que fagocita a la juventud limeña” (Cornejo, 2002: 71)

Por otro lado, el 21 de septiembre de 1985 hubo un incidente en el Bosque de Letras de San Marcos durante un concierto en el que tocaban varias de estas bandas subterráneas junto a otras de folklor, metal y otras más ajenas a la pequeña escena que había creado Leusemia, Narcosis, Guerrilla Urbana, Autopsia y Zcuella Crrada. Este incidente será recordado como un primer encuentro del rock subterráneo y los movimientos subversivos como Patria Roja y Sendero Luminoso, quienes tenían control en la facultad y terminaron clausurando el concierto.

El rock subterráneo no puede desligarse del contexto del conflicto armado. Canciones como “Hacia las cárceles” de Voz Propia, “Ayacucho: centro de opresión” de Kaos, “Violencia que asesina” de Kaos General, “Vengan a vivir en Ayacucho!” de Eructo

Maldonado, "Toque de queda" de Descontrol y "Sentimiento de agitación" de Eutanasia son algunas de las que menciona Shane Greene (2015) entre las bandas de la segunda generación de rock subterráneo. El peligro del conflicto armado llevó a que Guerrilla Urbana cambie su nombre en 1986 a Ataque Frontal. Rafo Ráez, en una reciente entrevista para La Habitación de Henry Spencer, cuenta que Patricia Roncal (Maria T-Ta) y Quique de Eutanasia fueron torturados por la policía. Por su parte, Alfredo Márquez del grupo artístico Los Bestias y luego del taller NN, artista íntimamente ligado al rock subterráneo, fue llevado a la cárcel en 1994.

El punto de quiebre de la primigenia escena subterránea se empieza a dar gracias al reportaje de canal 9 del concierto El rock subterráneo vuelve a atacar Lima celebrado el 18 de octubre de 1985. Aquel reportaje de corte sensacionalista marcó el inicio de la mediatización del rock subterráneo; fue con ese reportaje que la escena hizo su salto del under al mainstream.

Los jóvenes de la escena subterránea se encontraban en una ciudad dividida entre la violencia subversiva y la militarización de la sociedad con sus toques de queda y suspensión de derechos constitucionales. Su apuesta fue entonces por el camino "anti todo" y el "no future", parecido al punk inglés de The Sex Pistols o el vasco de Eskorbuto. Leo Escoria quedaría inmortalizado en aquel reportaje cuando la periodista le pregunta "políticamente, ¿cómo te definirías?", a lo que respondió: "Nulo, cero. Cero ni a la izquierda ni a la derecha. Cero al centro, ¡nada!".

Para muchos, el final simbólico de aquella primera escena se dio el 26 de abril en el concierto Rockacho realizado en la Plaza de Acho ante miles de personas. Aquel resquebrajamiento de la escena subterránea nació, por un lado, a raíz de la rivalidad entre los pitupunks y los misiopunks.

"Emergieron, entonces, tensiones que simultáneamente fueron raciales y de clase, conflictos que son también explicables en términos de la guerra que el país vivía. Muchos afirman que el "conflicto interno" entre los "subtes" empezó con la canción "Púdrete pituco" de la banda Sociedad de Mierda" (Greene, 2015: 270).

Por otro lado, las enseñanzas del "hazlo tú mismo" de las primeras bandas subterráneas abrieron paso a que para 1986 surgieran una enorme cantidad de bandas que "se empezaron a agrupar en una suerte de microcircuitos que si bien fortalecieron sus

identidades particulares, debilitaron la unidad" (Cornejo 2002: 81). Entre ellas hay que mencionar a Voz Propia, Lima 13, Feudales, Salón Dadá, T de Cobre, QEPD Carreño, Psicosis, G-3, María T-ta, Cardenales y varias más.

Cerrando con los 80 y entrando a la década del 90, Pedro Cornejo se pregunta por una tercera vía que surge desde el rock subterráneo:

"Pero la escena rockera peruana de los ochentas no se agotó en la polaridad existente entre el a menudo mediocre y hueco facilismo que dominaba al mainstream rockero local y el extremismo sonoro y/o ideológico de la escena subterránea. Ya desde mediados de la década de los 80 se empieza a producir una suerte de decantamiento que se traduce en la aparición de grupos que no participaban de las consignas ni de las estrategias subtes pero que tampoco estaban dispuestas a sacrificar su propuesta para pasar por el aro de la industria." (Cornejo 2002: 85).

Estas bandas que surgieron entre 1987 y 1991 sentaron las bases para el resurgimiento al que se enfrentaría el rock peruano en la década de los 90 con bandas como Mar de Copas, Cementerio Club, La Liga del Sueño, El Aire y otras más.

2. 5. Los 90, el camino independiente

La década de los 90 y el gobierno de Alberto Fujimori trajeron consigo una fe en la tecnocracia y el mercado. El fujishock de 1990 y la captura del líder de Sendero Luminoso Abimael Guzmán en 1992 reafirmó que la población asuma al pragmatismo y el neoliberalismo como la fórmula para reconstruir país, incluso después del autogolpe del 5 de abril. Según Cornejo, la banda que encarnó este "alpinchismo" de la juventud peruana fue Nosequién y los Nosecuántos (Cornejo, 2002). En esta década también se vio un resurgimiento de mega estrellas como Miki González y la carrera solista de Pedro Suárez-Vértis, quien logró fichar con Sony Music y consolidarse como el hitmaker nacional gracias a sus discos de 1993, 1996 y 1999.

Pero no podemos hablar de la década del 90 sin referirnos al rock alternativo de los Estados Unidos. En 1991 el éxito inesperado de "Smells like teen spirit" catapultó a la banda Nirvana desde sus orígenes en el underground de la ciudad de Seattle a convertirse en una mega estrella mundial. Su disco Nevermind se convirtió en un fenómeno juvenil y sacudió por completo la industria discográfica. Desde el boom de Nirvana, pero especialmente luego del suicidio de Kurt Cobain en 1994, los grandes sellos emprendieron una incesante búsqueda por fichar a la siguiente banda alterna-

tiva. Esto abrió paso a que el rock alternativo se convirtiera, contradictoriamente, en el sonido hegemónico del rock anglosajón.

El fenómeno de Nirvana y el rock alternativo sacudió el mundo y el Perú no fue la excepción. Tras el éxito de Mar de Copas, el sello Virrey se aventuró a buscar la próxima banda alternativa y forma su división especializada en "rock alternativo" llamada Eureka Records. Este sello ficharía a G-3, Los Mojarras, Mundo Raro y La Liga del Sueño; la banda de "Pelo" Madueño luego firmaría contrato con Sony Music en busca de la tan deseada internacionalización. Para 1996 las multinacionales Sony, BMG, EMI y Poligram se aventuran a poner sus propias oficinas en nuestro medio, aunque rápidamente se toparon con que el público local no generaba los números de ventas que los sellos esperaban (Cornejo, 2002).

Entrando al final de la década, la crisis económica, la falta de un mercado consumidor y la piratería terminaron por alejar a los grandes sellos del país. Esto dio paso a que se formara una industria discográfica independiente que se convirtió en una alternativa al modo de producción comercial con sellos como Navaja Records y GJ Records. Según Cornejo, hubo tres factores importantes para el surgimiento de la industria independiente. El primero fue el auge de las tecnologías digitales que permitieron que distintas salas de ensayo pudieran grabar de forma fácil y económica a las bandas que llegaban a ensayar, como es el ejemplo de El Techo. En segundo lugar, llegan al Perú las fábricas de discos compactos, con lo que se abre la posibilidad de sacar ediciones en tirajes pequeños de menos de mil copias. En tercer lugar, la aparición de tiendas informales en dos lugares principales de la ciudad: Quilca en el Centro de Lima y Galerías Brasil en Jesús María.

De esta manera, bandas como Mar de Copas, Rafo Ráez, Cementerio Club, La Sarita, Psicosis, La Raza y un larguísimo etcétera pudieron desarrollar un circuito alternativo y de fácil acceso a los jóvenes en busca de una música que los identifique de una forma que no lo hacía la música difundida a través de los medios tradicionales como la radio. El libro de Pedro Cornejo cubre hasta inicios del nuevo milenio y concluye preguntándose si estaba ante un momento de despegue debido al creciente circuito de bandas alternativas que vino acompañado de grandes festivales de rock, como el Niño Malo de 98. Es aquí que comienza la historia del chikipunk.

2. 6 Siglo XXI y el chikipunk: una historia oral

Oscar Reátegui escribe lo siguiente en el disco compilatorio La Historia del Rock Subterráneo 1985 – 1992:

"A mediados de la década de los 90 aparece Asmereir, grupo de hardcore punk melódico que, a diferencia de Decisión Final o Futuro Incierto, tocaba tópicos ingenuos y evasivos, e influye en muchos grupos de adolescente. Uno de ellos, 6 Voltios, con su tema "Wirito", difunde masivamente desde la radio dicha tendencia, confirmando que en Perú el punk dejaba de ser una tendencia contestataria para convertirse en otra más comercial y pop, con letras de amor y vivencias cotidianas. Por sus características, este estilo fue denominado "chikipunk" y a la postre ganó miles de seguidores." (Reategui, 2010).

Es de entender que Oscar Reátegui acuse de ser más comercial y pop al chikipunk, pues él pertenece a la última bastión de rock subterráneo con su banda de crust punk Dios Hastío. También es cierto que el tema "Wirito" tuvo difusión en Radio Doble Nueve, sin embargo, aquel medio no explica de ninguna manera el éxito que tuvo el género en la juventud del siglo XXI.

Lo que sí es indiscutible es que el inicio del (chiki) punk se puede definir con la banda Asmereir, quienes inauguran en el punk nacional una lírica marcadamente limeña y de clase media alta. No obstante, también muestran una crítica a las divisiones y sectarismos que trajeron abajo a la primera generación subterránea, como es el caso del tema "Seguir adelante". Además, en Asmereir se ve un énfasis en las temáticas miserables instauradas por el rock alternativo que luego se reafirmaría en el (chiki) punk.

La actitud de Asmereir se puede remontar a la banda G-3, quienes surgen de la movida subterránea y que fueron acusados de pitupunks por formar un circuito de conciertos en Barranco en la llamada "Casa Hardcore". G-3 desarrolla a la vertiente hardcore punk en la que el énfasis está en la individualidad y el "sé tú mismo". De la vertiente hardcore punk también podemos hablar de una raíz en Futuro Incierto, quienes traen un mensaje positivo con el que inicia el movimiento straight edge en Lima. Este estilo se desarrolló en un género bautizado como hardcore melódico, el cual rompió con la crudeza y la negatividad del punk subterráneo.

Pero la consolidación del género llegó con la banda 6 Voltios. Su disco debut de 1999 mostró canciones influidas por el punk californiano de los 90 pero marcadamente

arraigadas al contexto de la ciudad de Lima. Su tema "Wirito" se convirtió en un himno generacional por su temática de enfrentamiento a las instituciones adultas, así como el hablar abiertamente del consumo de drogas y alcohol entre colegiales. Todo esto a través de un lenguaje cargado de jergas, lisuras y un acento claramente de clase media alta. Hasta entonces, no existían conciertos masivos en la escena de rock no comercial. La década del 90 tuvo bandas atomizadas que rara vez se juntaban para tocar. Los conciertos de la escena independiente llegaban a reunir a penas unos pocos cientos de asistentes en el mejor de los casos. Con excepción de rock comercial, el metal parecía ser el único género que lograba congrega algunos cientos de personas en sus conciertos.

Los metaleros son más fieles a la música en vivo. Siempre iban en mancha. No pasaba lo mismo si tocaba Cardenales o una banda similar. No tenían tanto el concepto de tribu. Creo que ellos mantuvieron más viva la llama.

Fidel Gutiérrez, periodista musical.

Sin embargo, en la segunda mitad de la década aparecieron algunos festivales que parecían anunciar lo que llegaría la década siguiente. Conciertos armados bajo alguna temática institucional o coyuntural empezaron a congrega, por primera vez desde la década de los 80, a miles de personas dispuestas a escuchar un cartel con cerca de una decena de bandas de la escena independiente.

Uno de los primeros en juntarlos a todos es el Agustirock del 95. Dado el éxito de Los Mojarras, lo quieren abrir a otra gente. Después Navaja hace sus intentos al juntar a Mar de Copas con Los Mojarras y cosas así. Ya cuando la cosa crece los mismos grupos que organizaban conciertos comienzan a juntarse. El boom de eso fue el Niño Malo del 98. Así como Niño Malo hubo el Antimiseria con Todos Tus Muertos, Los Prisioneros y varias bandas locales como G-3. Luego hubo el Inrockuptibles que vino A.N.I.M.A.L. y los franceses FFF con un montón de bandas de acá de diferentes estilos. Parecía que era rentable.

Fidel Gutiérrez, periodista musical.

El festival Niño Malo se celebró el 18 de abril de 1998 en el Estadio Niño Héroe Manuel Bonilla de Miraflores por los damnificados del fenómeno del Niño. El ingreso fue un alimento para donar y el cartel estuvo conformado por Rafo Ráez, Leuzemia, La Sarita, La Raza, La Pura Purita, Huelga de Hambre, G-3, El Ghetto, D'mente Común, Cementerio Club, Carnaval Patético y Aeropajitas.

Aquel concierto marcó a toda una generación que vio por primera vez a distintas escenas musicales compartiendo un mismo escenario. Fue el pogo más grande para aquella generación, acostumbrados a pogos en espacios pequeños. Además fueron condiciones muy profesionales a las que la escena no comercial no estaba acostumbrada gracias al programa de jóvenes liderado por Sandro Venturo desde la Municipalidad.

Sin embargo, tuvieron que pasar unos cuantos años para que se pueda repetir un encuentro de esta magnitud. No es hasta el nuevo milenio que se consolida una nueva cultura de festivales que se empezaron a realizar con mayor frecuencia. Uno de ellos, y tal vez el más importante por la calidad de su propuesta, fue el Rock en el Parque.

Julio Vásquez, mi socio, presentó un proyecto a la Municipalidad de Lima para hacer conciertos a precios accesibles en el Parque de la Exposición. En esas épocas en el Parque de la Exposición solo tocaban Pedro Suarez-Vértiz y artistas mediáticos. En el 2001 hicimos dos ediciones de Rock en el Parque cuando aprobaron el proyecto. Juntamos 10 a 12 bandas y para que sea masivo pusimos la entrada a 5 soles. Se tradujo en que la primera edición fueron 2 mil personas y la segunda como 3 mil. Fue un gran inicio porque hasta ese momento los conciertos de esas bandas no iban más de 300 personas. Luego empezamos a buscar nuevos espacios. La tercera edición en el Lawn Tennis fueron 3500 personas y la cuarta en el Huaralino de Los Olivos casi 5 mil.

Javier Chunga, organizador de Rock en el Parque.

Es ya entrando a la primera década de los 2000 que por primera vez tenemos un nuevo formato de conciertos que empezaron a congrega una inmensa cantidad de personas nunca antes imaginada en el circuito no comercial. Coincidiendo con la época, dos nuevos géneros bastardos se volvían el nuevo sonido juvenil del rock anglosajón: el pop punk y el nu metal.

Nu metal significa nuevo metal y fusiona estilos como el hip hop, el funk y el grunge. Las temáticas de las letras son sobre angustias adolescentes, conflicto con los padres y la sociedad, así como apología a los rechazados. Para la vieja escuela metalera, este nuevo estilo resultaba demasiado infantil en sus letras y poco ortodoxo en sus fusiones musicales. Pero las nuevas generaciones adoptaron a bandas como Korn, Deftones, Slipknot y Linkin Park como los nuevos abanderados del sonido extremo.

Casi de forma análoga, en California surgieron bandas que fusionaron el punk rock con la música pop adolescente tratando temáticas juveniles como sentirse tonto, montar skate y hacer estupideces. Los máximos referentes del estilo fueron Blink-182, Green

Day, The Offspring y NOFX. Al igual que el nu metal, las antiguas bastiones del punk y el hardcore encontraron en este estilo un vago compromiso social que tiraba al suelo las bases del género. A pesar de esto, fueron las bandas más populares del momento entre las nuevas juventudes del mundo.

Como era de esperarse, tanto el nu metal como el pop punk tuvieron sus reinterpretaciones en nuestro país. D'mente Común, Serial Asesino, Ni Voz Ni Voto, Rezet, Natura, ...Por Hablar y otras más fueron los representantes del nu metal en el Perú. Mientras que el pop punk fue la principal influencia musical para 6 Voltios, Diazepunk, Dalevueta, Terreviento, Tragokorto, Rezaka y el resto de bandas denominadas como (chiki) punk. Tanto las bandas nu metal como las (chiki) punk empezaron a conformar los carteles de los festivales que empezaron a surgir luego del éxito del Rock en el Parque. Se trataba de un nuevo público de jóvenes, que no tenía los mismos esquemas de las generaciones anteriores y empezaba a crear una nueva forma de vivir los conciertos de rock en el Perú.

Las bandas nu metal compartían el público con las punk rock. Los que escuchaban 6 Voltios también podían escuchar D'mente Común. Era un nuevo público.

Javier Chunga, organizador Rock en el Parque.

Las cifras de asistencia a conciertos nunca antes vistas también se vio reflejada en el surgimiento de programas de televisión y radio especializados en este nuevo movimiento de rock no comercial. TV Insomnio de Frecuencia Latina, conducido por Sergio Galliani, el cual vino luego del éxito de su programa Radio Insomnio, supo capitalizar aquella nueva sensación juvenil. En el programa no solo había presentaciones en vivo y entrevistas a estas bandas, sino que el público podía asistir a la grabación y armar pogos en el set. Luego Sergio Galliani fue la cara del festival Desgraciadazo, otro de los festivales más grandes del momento. Para el 2003 existían festivales en todas partes de la ciudad organizados por productores improvisados que encontraban un inmenso mercado juvenil por satisfacer. Uno de esos nuevos espacios para los festivales fue el distrito de Los Olivos.

Nosotros hicimos Rock en el Parque IV en el 2003 y en ese momento la Municipalidad de Los Olivos lo tomaba como que recibían turismo interno. Estaban contentos porque veían público de Miraflores o Surco que se desplazaban hacia su distrito para ir a los festivales. Definitivamente fue así por un tiempo hasta que se quedó como un fenómeno para el público que vive por allá.

Javiera Chunga, organizador de Rock en el Parque.

No solo fue Los Olivos sino también Lima Sur, Lima Este y distintos espacios de Lima Centro. Los viejos teatros como el Ambassador de Lince, el Free de Santa Beatriz, el Rajatabla de Barranco o incluso espacios improvisados como canchas de fútbol de colegios en Breña o San Miguel eran utilizados para estos festivales de menor tamaño. Los más grandes se hacían en espacios como el Huaralino o el Súper Complejo de Los Olivos, el Estadio Luis Gálvez Chipoco de Barranco, el Estadio Unión de Chorrillos y otros más.

También tiene que ver con la expansión de la ciudad, el crecimiento de la Lima urbana y la clase media. En los ochentas hubo festivales como Rockacho pero que fuera tanta gente era difícil. Lima crece bastante en los 2000.

Fidel Gutiérrez, periodista musical.

Esto también vino de la mano con un incremento en la venta de discos independientes nunca antes visto.

Del 99 al 2003 o 2004 es una pequeña época que se abaratan los costos. Un disco de Mar de Copas en los 90 estaba 20 dólares. Después en el 2001 bajan a 15 soles. En esas épocas se mandaban los discos a hacer a Canadá. Galicio (de GJ Records) me ha dicho que ha vendido 5 mil copias de algún título. Es que no había el boom del Internet. El Internet llega en el 2003, 2004, 2005. Hoy en día el disco es un objeto de colección.

Victor Vilcapuma, El Grito Tienda.

En paralelo, el rock comercial incursiona en nuevos espacio para resurgir, esta vez a través de la cadena de televisión MTV. Luego de que Libido firmase con Sony en el 2000, se empezó a ver una fuerte exposición a través del formato del videoclip. Bandas como TK, Libido y Zen lograron llegar a la masividad y consolidarse como los nuevos exponentes del rock comercial gracias a que pudieron colocar varios videoclips en rotación constante en diversos canales de señal abierta y televisión por cable. De esta época se recuerda como momento cumbre las premiaciones que recibió Libido en los MTV Video Music Awards Latinoamérica 2002 y 2003. En oposición, esto sirvió a que se creara una marcada identidad del (chiki) punk como parte de la escena alternativa y menos visible, pero que empezaba a alcanzar conciertos de carácter masivo con cifras de asistencia que llegaban a varios miles de personas.

Otra banda que ayudó a consolidar el (chiki) punk en un género masivo fue Dalevueta. No solo por su éxito en ventas -sus tres primeros discos fueron reeditados hasta cinco veces- sino también por la respuesta que generaban en el público durante sus concier-



tos. Anécdota de esto es que en el 2002 ante 4 mil personas, durante la presentación de su disco A mi qué chucha tú, se armaron dos pogos gigantes en simultáneo.

En el 2002 Diazepunk edita su álbum debut Viernes, mientras que 6 Voltios publica su tercera placa titulada Tan solo una vez más, con la que se reafirman como una de las bandas más populares del género. El crecimiento de esta escena alternativa comenzó a profesionalizarse y un ejemplo de esto es que el festival Rock en el Parque edita un dvd de su séptima edición del 2006. Parecía que entre los dos géneros bastardos, el nu metal y el (chiki) punk, el segundo seguía un crecimiento imparable.

Las bandas nu metal fueron un fenómeno pasajero, distinto al punk, que en sus distintas variantes, siempre ha sido fuerte y sigue siéndolo. Puede ir mutando con el tiempo y el público pero finalmente es el género musical que más traduce las vivencias de los jóvenes. Muchas de las bandas tienen letras de cosas que ellos mismos viven.

Javier Chunga, organizador de Rock en el Parque.

También es importante hablar del papel del Estado en la historia del rock peruano del siglo XXI. En el 2002 una nueva gerencia de Radio Nacional y TV Perú sacó del aire los programas dedicados al rock nacional como Distorsión de Pedro Cornejo y Zona 103 de Juan Carlos Guerrero. Ante esto, en marzo del mismo año se realizaron una serie de protestas que llevaron a que el INC declarase que el rock es de interés cultural según la Resolución Directoral Nacional 170/INC. Luego de cuatro décadas de desarrolló en el Perú, el rock fue declarado cultura. Sin embargo, como sucede con todo fenómeno musical, luego de la explosión fue natural un retraimiento.

En el 2003 es el boom. Ahí Chunga agarra a 6 Voltios (de manager) y la cosa está bien fuerte. Un festival con mil personas era un fracaso, mínimo 2 mil. Tipo el Huaralino, empiezan los megafestivales en Los Olivos. En el 2005 la cosa para. Pregúntale a cualquier banda. Bajan los festivales. Es que en el 2005, 2006, 2007 es el boom del emo. Hay un cambio generacional y un montón de gente deja de bajar por el boom del emo. Empieza otro público. Luego en el 2007, 2006 aparecen las microescenas: los ska del Bernabé, los indies de Internerds y en paralelo el emo.

Victor Vilcapuma, El Grito Tienda.

Otra explicación también se debe al boom de conciertos internacionales que llegaron luego de que la congresista Luciana León lograra la aprobación de la ley 29168 en la que se reducen los impuestos a los conciertos.

Edición a edición íbamos viendo que el público iba creciendo. Hasta el 2007 que fue un año de estancamiento. No fue que bajó el público, sino que dejó de crecer. Coincidió con que empezaron a llegar las bandas internacionales con fuerza. La escena local tuvo un bajón bien fuerte.

Javier Chunga, organizador Rock en el Parque.

La verdad es que se saturó. Fueron demasiados festivales con producciones repetitivas y de mala calidad que llegaron a aburrir al público. Pocos fueron los festivales que envejecieron bien y pudieron mantener el prestigio de la marca, como Rock en el Parque, que siempre destacó por su buena organización y por innovar en el cartel con bandas ajenas al circuito de siempre.

También surgieron nuevas escenas que llamaron el interés de los jóvenes, que por más pasión que pudieron sentir por los festivales, luego de tres o cuatro años repitiendo la misma historia de los fines de semana, fueron en busca de nuevas sensaciones y sonidos en otras escenas que empezaban a aparecer.

2. 7 Década del 10: cross over entre lo comercial y lo no comercial.

La estabilidad social, política y económica en el Perú del siglo XXI permitió el desarrollo de una industria de espectáculos culturales que no hubiese sido posibles en el contexto de los 80 y los 90. Como anécdota, incluso luego de la captura de Abimael Guzmán, para 1993 se tuvieron que suspender los conciertos de Michael Jackson y Bon Jovi porque Lima aún no contaba con las medidas de seguridad que salvaguarden a los artistas. Sin embargo, entre la primera y la segunda década del nuevo milenio, el Perú vivió un boom de conciertos internacionales. Todo cambió el 2007 cuando se promulgó la Ley de Promoción de la Industria de Espectáculos que eliminó el Impuesto Municipal de Espectáculos no Deportivos (15% de la entrada) y se rebajó del 30% al 15% el Impuesto a la Renta.

El 2007 fue el año que cambió el panorama de conciertos en la capital luego de la fecha de Roger Waters en la explanada del Estadio Monumental ante 25 mil personas y las dos fechas de Soda Stereo en el Estadio Nacional que congregaron ambas a 95 mil personas. Esos conciertos fueron para muchas personas los precedentes para que las grandes estrellas mundiales, que solo tocaban en Brasil, Argentina, Chile y Colombia, pudieran también incluir a Lima en sus giras por la región.

Entre el 2008 y el 2010 bandas como R.E.M., Jonas Brothers, Los Fabulosos Cadillacs, Oasis, The Killers, Depeche Mode, Kiss, Iron Maiden, Metallica, Guns N' Roses, Beyonce, Green Day, Black Eyed Peas y Bon Jovi dieron multitudinarios conciertos con cifras

entre las 20 y 40 mil personas, dejando claro que había muchos limeños dispuestos a pagar varios cientos de dólares por asistir a estos espectáculos de talla mundial.

El desarrollo de los conciertos de las grandes estrellas mundiales influyó en la revitalización de los festivales de rock nacional que no solo crecieron en asistencia, sino también en sus propuestas. Esto permitió a que en la década del 10 lo no comercial (alternativo, independiente, subterráneo o underground) y lo comercial unieran fuerzas en mega festivales.

Si bien el (chiki) punk se encuentra bastante desprestigiado por su falta de renovación, bandas como 6 Voltios, Difonía, Leuzemia, Inyectores, Chabelos, Terreviento y Asmereir comienzan a compartir escenario con bandas del circuito comercial como Libido, Amén y Mar de Copas. Eso empieza a suceder en festivales como Acustirock y principalmente en el Vivo X El Rock, los cuales llegan a cifras de asistencia nunca antes vistas al superar los 15 mil asistentes.

Hubo intentos de hacer algo similar alrededor del 2005 y fue un fracaso total. Todos los intentos por juntar las bandas de rock independiente con el rock comercial fueron un desastre. Hasta las primeras ediciones de Vivo X El Rock. A mi juicio, empezaron a aparecer nuevas generaciones de chicos con menos prejuicios. Esas barreras desaparecieron.

Javier Chunga, organizador Rock en el Parque.

El caso del Vivo X El Rock merece atención. Su primera edición del 2013 se realizó en el C.C. Plaza Norte y tuvo un cartel que combinó a bandas comerciales (Libido, Amen, Mar de Copas, Rio) con otras no comerciales (Terreviento, Inyectores, Serial Asesino, Contracorriente, Ni Voz Ni Voto, Psicosis y otras más). Su éxito llevó a que su segunda edición se diera en el Parque de la Exposición, con capacidad para 30 mil personas. Tras superar el aforo del Parque de la Exposición, se tuvo que dar el siguiente paso para su quinta edición: el Estadio Nacional. Luego de su congregación a más de 40 mil personas en su edición del 2015, llegó el momento de apuntar a un festival de la magnitud de los más grandes de Sudamérica, con varios escenarios simultáneos, veinte bandas internacionales, treinta nacionales y la capacidad para recibir 75 mil asistentes. Eso fue la sexta edición del Vivo X El Rock, un concierto de una magnitud nunca antes vista en el país.

Gracias al Vivo X El Rock, bandas como 6 Voltios, Diazepunk, Asmereir, Inyectores, Metamorphosis, Futuro Incierto y Difonía han podido compartir escenario con actos

internacionales de la talla de Sum 41, Rata Blanca, Mago de Oz, PXNDX, Los Auténticos Decadentes, Molotov y varios más. De esta manera, las bandas de (chiki) punk han llegado a tocar ante más de 20 mil personas. Si bien muchas de estas bandas no continúan produciendo nuevo material, sus canciones publicadas en la década pasada continúan atrayendo a nuevos jóvenes en proporciones nunca antes vistas.

Los límites son difíciles. Lo comercial ha cambiado con los años. Yo creo que el público de ahora se define como rockero en contraposición al reggaetonero, cumbiero. Ya no subte o eso. Tú ves al público del Vivo X El Rock. Ya no se hace ascos en nada porque se define como rockero, puede escuchar Mar de Copas. ¿Quién es más rockero que el otro? Ya son discusiones tontas. Pero ya se rompió el límite de lo subterráneo o no, pitupunk o no. Esa discusión ya se acabó. Es rock alternativo, rebelde, distinto. Eso depende del contexto de cada persona. No cumplo las reglas, no soy parte de la sociedad. Más que político, es antipolítico en el sentido de que "me llega al pincho". Así es el público del Vivo X El Rock.

Victor Vilcapuma, El Grito Tienda.

El público de Vivo X El Rock reúne tanto a una nueva generación de jóvenes que descubren la escena de conciertos con este festival como también de las generaciones que vivieron el boom del 2000 y que ahora regresan a los conciertos dada la atractiva propuesta del Vivo X El Rock, donde se puede tener a la escena no comercial junto a la comercial además de grandes nombres del rock internacional.

El encuentro de estas dos escenas antagónicas en el Vivo X El Rock también generó una especie de revival por las épocas en que el rock comercial no participaba de los festivales. El 10 de septiembre del 2016 se organizó el Festirock 5 en el Súper Complejo de Los Olivos con un cartel al estilo clásico de inicios del 2000. Celebrando los 20 años de Asmereir, se volvieron a reunir a 6 Voltios, Inyectores, Rezaka, Ni Voz Ni Voto, D'mente Común, Serial Asesino, Difonía, Contracorriente y más de una decena de bandas del circuito no comercial bajo el concepto de revival (chiki) punk.

Actualmente el festival Vivo X El Rock se perfila a tener un cartel de predominancia angloparlante y en paralelo César Ramos, su organizador, ha creado el festival Día de rock peruano, el cual en su primera edición del 2016 llegó a congregación 10 mil personas en el Lawn Tennis. Simbólicamente, el festival tuvo dos escenarios: Under y Rock & Pop. En el primero tocó Asmereir, Futuro Incierto, 6 Voltios, Leuzemia, Diazepunk, Narcosis, Inyectores, Cuchillazo, Difonía, Terreviento, Serial Asesino y Contracorriente. En el segundo Mar de Copas, Daniel F, Libido, Amen, La Liga del Sueño, Rio, Zen, Trémolo, Frágil, Campo de Almas, Dolores Delirio y Cementerio Club. Aquel concierto

fue el mejor ejemplo del cross over nunca antes imaginado entre estas dos escenas antes antagónicas y que ahora comparten un mismo público.

Si bien es cierto que estamos viviendo una nueva generación de jóvenes desprejuiciados que no reproducen los mismos esquemas de las generaciones anteriores, no se ha abandonado el discurso que divide entre rock comercial y no comercial. Es en este contexto en el que se inserta la presente investigación. Se trata de una nueva generación que vive festivales de una magnitud nunca antes vista.

3. METODOLOGÍA

El presente trabajo se basó en un enfoque microsocia a través de una metodología cualitativa teniendo en cuenta las experiencias individuales y la interacción social que son las fuentes de creación de significados (Sautu, 2005). De ahí que el trabajo se aborde como un estudio de caso de nivel descriptivo y de tipo exploratorio debido a que el tema o el problema de investigación ha sido poco estudiado o no ha sido abordado con anterioridad (Hernández, 1999).

La dualidad entre el mundo adulto y el mundo juvenil planteada por Feixa explica la totalidad del fenómeno a tratar. Sin embargo, explicar cómo es que el mundo adulto estructura y condiciona al mundo juvenil sería una ambiciosa tarea que requeriría de una investigación mucho más amplia. Por esto mismo, esta investigación se centra en entender el mundo juvenil en sí mismo, los atributos simbólicos e ideológicos apropiados por los jóvenes (chiki) punks. Para esto, basándonos en la metodología propuesta por Frith, fue necesario acercarse al tema desde la articulación de las narrativas propuestas en la música (chiki) punk y las prácticas con las que los jóvenes interpretan de forma subjetiva las narrativas.

Para este estudio el mundo juvenil es el (chiki) punk en sí mismo, es decir, la cultura juvenil. El acercamiento a esta música se vio desde la articulación de sus dos dimensiones: la del objeto musical y la del sujeto que la interpreta. La identidad, entonces, está en la experiencia del sujeto con el objeto. Por eso el acercamiento metodológico fue a través de la relación de esta dicotomía entre las narrativas y la actividad musical.

3.1. Pregunta de investigación

¿Cómo se construye la identidad juvenil de los (chiki) punks a través de sus prácticas estéticas?

Partimos del supuesto de que existe una identidad juvenil entre los (chiki) punks y que esta se expresa a través de sus prácticas estéticas. Las prácticas estéticas son articulación entre los ideales objetivos en las narrativas y la interpretación subjetiva a través de la actividad musical. De ahí se desprenden las siguientes preguntas específicas.

3.2. Preguntas específicas

¿Cuáles son los ideales que plantean las narrativas de los (chiki) punks?

Las narrativas vistas en la investigación fueron, en primer lugar, la división entre la música comercial y no comercial, así como el significado de la escena en el discurso de los actores; en segundo lugar, se analizó la propia música a través de su ritmo, letras y los artistas.

¿Cuáles son las interpretaciones que dan los (chiki) punks a los ideales planteados en estas narrativas?

Las interpretaciones se mostraron en las prácticas de los (chiki) punks. Brevemente se mostró las estructuras del mundo adulto y la forma en que las interpretan los jóvenes. Luego se pasó a describir el espacio de ocio que se construyen los jóvenes, es decir el concierto, como también los lugares físicos y virtuales en los que desarrollan su cultura juvenil. Finalmente se describe el profundo individualismo en la construcción de la identidad juvenil y se explica su relación con el inmenso acceso a información que se logra con la llegada del Internet en el Siglo XXI.

3.3. Técnicas

Entre julio, agosto y septiembre del 2016 me interné en el submundo juvenil de los festivales de rock no comercial. Para no dispersarme entre las distintas escenas por las que revolotean los jóvenes rockeros, mantuve un eje en el estilo más popular entre el rock no comercial: los festivales de (chiki) punk en los que tocasen las bandas 6 Voltios, Diazepunk, Terreviento, Difonía, Asmereir, Futuro Incierto, Leuzemia, Inyectores,

Contracorriente, entre otros. Cabe resaltar, que quienes asisten a estos festivales de (chiki) punk también pueden asistir a otros conciertos de escenas semejantes.

Durante el campo asistí a los siguientes festivales:

- 23 de julio – Festival renacer – C.C. Festiva
- 29 de julio – Festival día del rock nacional – C.C. Festiva
- 30 de julio – Día de rock peruano – Lawn Tennis
- 20 de agosto – Noche de bestias - Huancayo
- 27 de agosto – 15 años de Diazepunk – C.C. Festiva
- 10 de septiembre – Festirock 5 – Súper Complejo

Traté de vivir la experiencia de la forma más similar a como lo hacen los jóvenes, compenetrando con la música, pogueando, bebiendo y tratando de disfrutar la experiencia. Pero luego me di cuenta que debía concentrarme en buscar informantes y no tanto a observar, porque ya conocía como era este mundo juvenil del que no me sentía tan ajeno por mi edad y mi propia experiencia personal.

Mi técnica para buscar informantes fue sencilla. Se trataba de adentrarme al pogo y buscar a quienes demuestran un mayor compromiso y lealtad con esta música. Buscaba a quienes tengan signos de haber cantado a todo pulmón y pogueado con todas sus fuerzas. Acabada la presentación de la banda, aprovechaba aquellos minutos de dispersión y menos bulla para rápidamente presentarme y pedirle sus datos (principalmente el Facebook) para coordinar una entrevista en otro momento más apropiado. En segundo lugar, también me basé en el estilo de vestimenta. Aquellos que usaban poleras de bandas como 6 Voltios, Leuzemia, Inyectores, Diazepunk, entre otras, y que iban caminando por las periferias del pogo, donde era más fácil el contacto, también entraban en la muestra.

Así fue como llegué a muchos de los informantes con quienes pude tener entrevistas a profundidad. Sin embargo, también aproveché el concierto para hacer entrevistas abiertas y ligeras, tratando de recoger las emociones más inmediatas, y a veces efímeras, que surgen de la emoción de un concierto. Pequeñas conversaciones de pocos minutos me permitieron tener respuestas sinceras y menos reflexivas ante preguntas como “¿qué es lo que más te gusta del concierto?” que pudieron ser registradas a pesar de la bulla.

Gracias a la inmensa ayuda que recibí del Dr. Carles Feixa, quien estuvo de visita en Lima para algunas ponencias y presentaciones de sus recientes publicaciones, y que además tuvo la gentileza de recibirme en varias reuniones de largas horas, seguí su recomendación de entrevistar a dos generaciones de (chiki) punks. Entonces mis entrevistas a los jóvenes actores se dividen entre los jóvenes actuales, quienes contacté en los conciertos y coinciden en edades alrededor de los 18 años, y los jóvenes de la primera generación de inicios del 2000, quienes bordean los 30 años, y que contacté gracias a informantes clave.

Lo curioso es que, a pesar de haber pasado mucho más tiempo con los jóvenes (chiki) punks de hoy en día, las entrevistas con los jóvenes de la primera generación fueron más ricas en contenido e información. Sucede que los mayores tienen una visión panorámica más maduras que la de quienes están viviendo su luna de miel en la escena de festivales (chiki) punks en esta década. Sin embargo, la observación al frecuentar a las nuevas generaciones en sus espacios de ocio fue fundamental para entender la forma en que los jóvenes de hoy en día interactúan y construyen significados.

Fue gracias a uno de los jóvenes de la nueva generación que llegué al grupo de WhatsApp Paranoia y pude entender sus nuevos espacios de socialización, virtuales y físicos. Fue así que entendí la magnitud de los grupos de WhatsApp y pude pasar varias noches en el parque del Centro Cívico entendiendo la forma en que los jóvenes del 2016 buscan espacios públicos de los cuales apropiarse para construir un submundo juvenil que a simple vista puede pasar desapercibido por el ojo adulto.

En tercer lugar, construir una historia oral del rock nacional del siglo XXI pudo ser posible gracias al aporte de expertos en el tema. El periodista musical especializado en rock Fidel Gutiérrez, fundador de la revista Caleta y 69. Los organizadores de los festivales más importantes de la escena, César Ramos de Vivo X El Rock y Javier Chunga de Rock en el Parque, quien además es guitarrista de Terreviento y ex manager de 6 voltios. También Victor Vilcapuma, el dueño de la tienda especializada de rock nacional más grande del país, El Grito, y Harold Pinedo, organizador de conciertos y fundador junto a Victor de la primera komuna en el Perú. Muchos de ellos fueron parte de la generación del cambio de milenio que vio nacer los festivales, tanto desde el escenario como desde el público, y por eso participaron de las entrevistas como expertos y a la vez actores de la escena.



Rock en la Playa 2015. Foto: Christian Pantoja

Fueron 8 entrevistas a profundidad con jóvenes (chiki) punks de ambas generaciones, la del 2000 y la del 10, quienes serán mantenidos en anonimato porque no son personas públicas dentro de la escena local. Los nombres que sí se conservan son de quienes son figuras públicas del rock nacional y cuyo aporte y autoría merecen quedar en claro. A estos se les debe sumar cerca de una decena de entrevistas cortas y ligeras durante los conciertos a personas que también serán mantenidas en anonimato pero que sirvieron para describir las emociones más inmediatas y sinceras.

Es importante mencionar que al relacionarse el tema de estudio de esta investigación con los jóvenes y su construcción de la identidad en relación (e incluso oposición) a la hegemonía del mundo adulto, se tuvo en cuenta principalmente la confidencialidad de la información recogida, pues esta se relaciona directamente con la intimidad del sujeto que lo vinculan con temas como el consumo del alcohol u otras sustancias, así como también de sexo y otras actitudes que puedan ser reprochables ante la sociedad, especialmente cuando se trata de jóvenes. Además, se trató de aproximar al tema desde una perspectiva neutra, evitando hacer juicios de valor y sesgos que puedan hacer sentir a los informantes traicionados o juzgados.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El fin de la Segunda Guerra Mundial marcó un punto de quiebre en la historia de la juventud. La bonanza económica que vivió Estados Unidos producto de la posguerra dio paso al babyboom y la aparición de un enorme contingente de jóvenes que se convirtieron en un nuevo mercado de consumo; mientras que en Europa el Estado de bienestar y su protección social a los grupos dependientes permitió que los jóvenes empiecen a recibir propinas. Esta creciente población de adolescentes encontraron en su tiempo de ocio un espacio donde definir su identidad en la que el rock & roll y su rebeldía fueron parte importante de esta construcción.

El binomio de jóvenes y música que surgió en la segunda mitad del siglo XX no pasó desapercibido para las ciencias sociales. Los trabajos sobre los mods, teddy boys, skinheads, rockers y demás agrupaciones juveniles que surgieron en la Inglaterra de la posguerra definieron los estudios sobre juventud, música y estilo bajo el concepto de subculturas. Sin embargo, a partir de la década del 80, tanto la sociedad como las ciencias sociales tuvieron un quiebre importante que significó una crítica la modernidad: la posmodernidad. El presente trabajo está inscrito en la tradición de los estudios

subculturales basados en las juventudes de la posguerra, sin embargo, lo hace desde la crítica posmoderna. Buscará un nuevo camino para el estudio de la identidad juvenil en la música rock a través de nuevas categorías.

4.1. Etnomusicología

La etnomusicología es el estudio de la música en su contexto cultural y surge como disciplina a mediados del siglo XX, teniendo un rápido auge a partir de la década del 60 en los Estados Unidos. Se diferencia históricamente de la musicología en que la etnomusicología se ha enfocado en las culturas no occidentales, primitivas o tradicionales.

Desde el caso peruano, los cronistas fueron los primeros en prestar atención y describir la música de los indígenas. No solo escribieron sobre la diversidad étnica y regional de las distintas músicas del nuevo continente, sino también las diferencias sociales y jerarquías manifiestas en las distintas expresiones musicales.

Probablemente fue Garcilaso de la Vega el único que hizo una descripción detallada de la música prehispánica (Romero, 2012). En el periodo colonial también hubo fuentes pioneras en el estudio etnográfico de las costumbres y comportamientos regional que dedicaron varias páginas a la música, como es el caso del trabajo del obispo Baltazar Martínez y Compañón escrito en la segunda mitad del siglo XVIII y la recopilación de piezas anónimas en la enciclopedia de Gregorio de Zoula escrita a finales del siglo XVII.

Pero es a partir de finales de siglo XIX, en el marco del movimiento indigenista, que encontramos investigaciones sistemáticas sobre la evolución de la escala pentatónica en busca de la esencia de la música indígena. Esta fascinación por la escala pentatónica y su evolución se mantuvo hasta finales de la década del 50, cuando Josafat Roel Pineda establece un seminario de investigación musical en el Conservatorio Nacional de Música donde pone énfasis en el contexto cultural y los estudios de caso (Romero, 2012).

Esta perspectiva no caló en todos los sectores de la década del 60. Las investigaciones se tornaron hacia la antropología de urgencia por rescatar las tradiciones musicales antes que desaparezcan. La clasificación de géneros musicales y de los instrumentos tradicionales se volvió el principal afán de los investigadores como es el caso de Mapa de los Instrumentos de Uso Popular en el Perú de César Bolaños del Instituto Nacional de Cultura.

Con excepción de Josafat Roel, la mayoría de investigaciones se basaron en estudio de la música como texto. Es recién en la década del 80 que comienzan los estudios de la música como contexto. Romero defiende que José María Arguedas es el pionero en la antropología peruana en ver la música como algo más que estructura sonora (Romero, 2012). Pero es el auge de la música chicha en los 80 y la mayor difusión de música andina a través del disco comercial de fines del 70 los que motivaron la investigación de la música desde el contexto cultural. La fundación en 1985 del Instituto de Etnomusicología de la PUCP contribuyó en el aumento de investigaciones de música, danzas y fiestas regionales.

A pesar del aumento de estudios sobre manifestaciones musicales urbanas, otras culturas como el rock y el jazz en el Perú han recibido muy poca atención desde la antropología peruana (Romero, 2012). En cuanto al rock en el Perú, el primer libro sobre la historia de este género musical se le debe a Pedro Cornejo y su libro *Alta Tensión: los cortocircuitos del rock nacional* (2002). A este le sigue *Por las olvidadas raíces del punk rock* (2007) del músico Daniel F. Los siguientes libros sobre la historia del rock son *Responsabilidad de Carlos Torres Rotondo: Demoler: un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1957 - 1975* (2009) y *Se acabó el show: 1985, el estallido del rock subterráneo* (2012). Finalmente está *Días Felices* (2012), una compilación de artículos sobre los distintos géneros musicales que alocaron a la juventud limeña entre los años 1957 y 1983.

4.2. Juventud

No se puede hablar del rock si no es en relación a la juventud. Por eso comenzaremos viendo la juventud desde el recuento histórico que hace Carles Feixa en su libro *De jóvenes, bandas y tribus* (1998). Él propone que la juventud es una construcción cultural relativa a cada espacio y tiempo, y que cada cultura desarrolla su propia forma de transición entre la niñez y la adultez. En las sociedades primitivas, segmentarias o sin Estado, la juventud es algo difícil de englobar. Lo que sí dice Feixa es que la mayoría de sociedades hacen un énfasis especial en la pubertad y sus procesos fisiológicos en cuanto a la reproducción. No se trata de un largo espacio de transición previo a la inserción a la vida adulta ni tampoco de un grupo con imágenes culturales que los distinguen de los otros grupos etarios. Es recién con la mayor complejización de la sociedad es que se empieza a desarrollar el concepto de juventud: "a mayor complejidad económica y política, mayor será la posibilidad de una etapa de moratoria social equivalente estructuralmente a nuestra juventud" (Feixa, 1998: 21).

Siguiendo en la historia, en la sociedad antigua, en Grecia y Roma, la juventud se convierte en una edad modelo. Aparecen instituciones estatales destinadas a la educación de los jóvenes en las tareas militares. Los jóvenes son llamados efebos y son educados para volverse ciudadanos de la polis, en los derechos y deberes propios de un adulto. Las tareas militares y educativas, además de nuevos derechos, distinguen a los jóvenes como un grupo etario distintivo.

Durante el Antiguo Régimen es difícil distinguir y definir claramente los grupos etarios. Por ejemplo, en el francés medieval solo existen tres términos con significados variables: infancia, juventud y vejez. Para la mayor parte de sociedades campesinas, la juventud está asociada a la soltería. Lo más cercano a la juventud de la época es lo que Philippe Ariès denomina "sociedades de solteros" entre las comunidades campesinas. Ariès dice que durante el Antiguo Régimen a penas se distingue la infancia durante el periodo de fragilidad y dependencia del niño, el cual es rápidamente insertado en el trabajo y los juegos de los adultos a través de *apprendissage* difundido en la Europa medieval. Este modelo se basa en la temprana expulsión de los niños del núcleo familiar entre los siete y nueve años, quienes pasan a vivir a otra familia donde ejercen tareas domésticas y aprenden los oficios de la vida laboral.

Feixa afirma que la juventud y la Revolución Industrial aparecen de la mano como parte del proceso de transición del feudalismo al capitalismo. Para Ariès el primer adolescente moderno es el Sigfrido de Wagner e incluso en el pensamiento de Rousseau vemos una vinculación entre el buen salvaje y la esperanzadora inocencia del joven frente a la crueldad del mundo adulto.

Son cuatro las razones que da Feixa para explicar el surgimiento de la juventud como condición social difundida en todas las clases sociales. En primer lugar está el plano familiar. En el siglo XVII el modelo de *apprendissage* entra en crisis y el cuidado del joven regresa al hogar, lo que significa una mayor dependencia económica y moral de los jóvenes con sus padres. En segundo lugar está la escuela, dado que el desarrollo del comercio y la burocracia necesita de mayor preparación educativa. El colegio se vuelve más común en todas las clases sociales y ya no es exclusividad de la burguesía. También comienza la educación dividida por grupos de edades. El tercer lugar está el ejército para "hacerse hombre" y poder así formar su familia. Muchos pueblos pierden la importante fuerza de trabajo de los jóvenes por el servicio militar. Finalmente están los cambios laborales con la industrialización. La Primera Revolución Industrial significó mayor independencia para los jóvenes gracias a las oportunidades de empleo pero la

Segunda Revolución Industrial trajo una mayor especialización y preparación técnica que tuvo como consecuencia la expulsión de los jóvenes y niños del mundo laboral, relegándolos al mundo de la calle o la escuela.

La primera mitad del siglo XX es conocida como la era de la adolescencia. A principios de siglo, la juventud fue tratada desde las ciencias humanas por autores como Stanley Hall y L. Puffer, quienes explicaron el gregarismo, la defensa del territorio y la agresividad de los jóvenes a través de su herencia filogenética con un pasado primitivo. Stanley Hall fue influyente para la pedagogía de la época en tanto ve la adolescencia como una etapa universal en el hombre y por lo tanto debe ser entendida no como una desviación sino como un proceso; ante los estrictos regímenes educativos de la época, sus aportes se pueden resumir en la frase "boys will be boys".

Sin embargo, para 1925, el trabajo de Margaret Mead en Samoa significó un cambio fundamental frente a la visión universalista de la adolescencia. Su investigación cuestionó esta etapa de transición en su carácter conflictivo y ayudó a comprender que la adolescencia es un fenómeno cultural propio de cada contexto, contrario a la visión de Stanley Hall.

Otra escuela importante para explicar la juventud en la sociedad postindustrial es la de Chicago. Sus estudios sobre las bandas juveniles callejeras, prostitución y delincuencia marcan una ruptura con las explicaciones de inicios de siglo. Robert E. Park dejó el periodismo para integrarse al Departamento de Sociología de Universidad de Chicago en donde explicó muchas de las conductas desviadas de la delincuencia a través de la libertad que encontraban los migrantes rurales en la ciudad. El trabajo de Frederick Thrasher titulado *The Gang. A Study of 1313 gangs in Chicago* (1926) fue una de las obras más ambiciosas e influyentes en esta línea. Para Thrasher, el énfasis del estudio de estos jóvenes está en subrayar la solidaridad interna, el territorio y la construcción de una tradición cultural distintiva.

Tras la segunda guerra mundial, el antropólogo Ralph Linton, influido por las investigaciones de Margaret Mead, fue de los primeros en reconocer la juventud como una categoría cultural propia. Era de esperarse esto en este contexto histórico en el que la música y el cine romantizaban con la idea de la juventud rebelde. También es en esta época en que el colegio (high school) se convierte en un espacio de sociabilidad exclusivo para los jóvenes, lo cual captó el interés de muchos estudios sobre las escuelas en los que se empieza a desarrollar la idea de que la edad es más importante que la clase social.

Talcott Parsons, de la escuela estructural-funcionalista, desarrolló la idea de la juventud como una cultura autónoma e interclasista centrada en el consumo. Para Parsons, las subculturas y movimientos juveniles sirven como tránsito de la esfera familiar a las instituciones adultas. El denominador común en todos estos grupos juveniles sería entonces los espacios de ocio. A diferencia de los estudios de Chicago sobre los jóvenes de la calle, la escuela parsoniana se centró en el espacio del colegio para la construcción de la identidad rebelde contra los adultos.

Cada vez alejándonos más de los modelos de patologías y criminalística en el estudio de las juventudes, y acercándonos más a la influencia del contexto, es indispensable reconocer los aportes de Gramsci en los estudios sobre juventudes de la postguerra. El sensualismo, el misticismo, la violencia y la indiferencia de los jóvenes no surgen de su naturaleza interna sino de contextos históricos cambiantes que determinan la crisis de autoridad. La subordinación de los jóvenes ante el mundo adulto es lo que explica su rebeldía en defensa de la innovación.

Sin duda alguna, la escuela más influyente en el estudio de las juventudes de la segunda mitad del siglo XX es la escuela de Birmingham (CCCS). Influidos por el carácter innovador y la relación con la cultura hegemónica de Gramsci, como también de elementos del interaccionismo simbólico y del estructuralismo, la escuela de Birmingham presentó trabajos fundamentales sobre las subculturas británicas como los teds, mods, rockers, skinheads y más. Una característica marcada de la CCCS es su interés por explicar las subculturas juveniles en su relación con la cultura de clase y la forma en que la cultura hegemónica se mantiene, tanto estructural como históricamente. La obra fundacional de la CCCS es *Resistance through Rituals: youth subcultures in post-war Britain* (1975), en el que recopila los trabajos de Stuart Hall, Tony Jefferson, Dick Hebdige, John Clarke, Simon Frith y varios más.

Los estudios de la CCCS tuvieron un gran énfasis en las subculturas de clase obrera; sin embargo, también se desarrollaron investigaciones sobre las juventudes de clase media, las que fueron definidas como contraculturas, siendo el hipismo de los sesenta la más importante de estas. Una diferencia que se encuentra en la escuela de Birmingham entre subculturas de clase obrera y contraculturas de clase media es que las primeras tienen una forma estructural marcadamente colectiva, mientras que las segundas tienen un acento más difuso e individualizado.

Influidos por la CCCS, en la década del 70 los estudios en Latinoamérica se asociaron

principalmente a movimientos estudiantiles de izquierda. Como crítica a estos trabajos sobre juventud, se dice que la principal dificultad que enfrentamos es el paradigma imperante de los jóvenes comprometidos con el cambio social y dispuestos a la participación espontánea en organizaciones (Macassi, 2001). Por eso, desde finales de los 80 e inicios de los 90, surgirá una fuerte crítica a las categorías analíticas de la CCCS. Coincidiendo con las críticas a la modernidad, en las culturas juveniles se empezará a hablar de post-subculturas.

4.3. Post-subcultura

Explicar cómo las estructuras como clase social, comunidad, raza o género condicionan el desarrollo de los distintos estilos de subculturas juveniles fue muy útil en las ciencias sociales previas a la década de los ochenta. Sin embargo, a partir de los ochenta y la crítica posmoderna, distintos estudios sobre las nuevas subculturas llevaron a romper con la rigidez de la teoría de subculturas y empezar a hablar de post-subculturas.

El término post-subcultura fue introducido por Steve Redhead en 1990 en respuesta a lo que él percibió como un aparente quiebre de las divisiones de los estudios de subculturas juveniles que se hicieron evidentes a través de la música house de finales de los 80 e inicios de los 90. Redhead dice que el fenómeno de la subcultura fue producida por los teóricos de las subculturas y no al revés. Las subculturas nunca son tan armoniosas, coherentes y solidarias como las teorías de subcultura pretenden que sean. En ese sentido, Bennett afirma que existe muy poca evidencia que sugiera que incluso los grupos juveniles de estilo más comprometidos sean de alguna manera tan coherentes como el término subcultura implica (Bennett, 2011).

Por su parte, Muggleton sitúa esta transición de subcultura a post-subcultura juvenil durante los 80 y 90, lo que describe como la década de fragmentación y proliferación subcultural, con un exceso de revivals, híbridos y transformaciones, y la coexistencia de una infinidad de estilos de cualquier momento de la historia (Muggleton, 2000). La identidad juvenil, así como toda identidad en general, se ha vuelto más reflexiva, fluida y fragmentada debido al creciente incremento de material cultural, imágenes y texto a través del cual una identidad más individualizada puede ser moldeada (Muggleton, 2000). Al enfatizar en la reflexividad individual como el motor de la construcción de la identidad juvenil contemporánea, la teoría de post-subcultura efectivamente despolitiza a la cultura juvenil.

Por su parte, Bennett acusó a la teoría de subcultura de estar fragmentada y cargada de un discurso incoherente en el que el término se ha convertido en un "catch-all". Los estudios contemporáneos sobre punk, house y hip hop ilustran de forma empírica las culturas juveniles como una forma de práctica cultural, que incluye sus motivaciones políticas e intenciones, y se localiza precisamente en su capacidad de trascender las categorías estructurales y abarcar influencias, ideas y membresías translocales (Bennett, 2000 y 2006).

Otro concepto que se planteó para reemplazar la idea de subcultura fue el de escena. Acuñado en 1991 por Will Straw y actualizado recientemente por Bennett y Peterson, la escena es una forma de asociación y significados a través el cual individuos de diferentes relaciones hacia un género específico articulan un sentido de identidad. Se trata del público, los productores y los artistas que comparten una estética común frente a los otros, ya sea de forma local, translocal o incluso virtual (Bennett, 2015). No se puede negar que la juventud de la segunda mitad del siglo XX apareció como un nuevo espacio de consumidores, especialmente en la prosperidad de la posguerra y el babyboom de Estados Unidos. Sin embargo, coincido con autores como Chambers (1985) y Miles (1995) en que el énfasis en el consumo puede parecer superficial al fenómeno de la identidad. Muggleton y Miles no consideran que el acento en el consumo de los jóvenes esté ausente de un significado importante para las asociaciones culturales de los jóvenes, solo que no está manifestado en formas enraizadas de colectividad, sino en un sentido de identidad flexible, mutable y diverso (Miles, 2000). Otra crítica que recibió la teoría de la subcultura se dio en *Reconstructing Pop/Subculture* (1995), donde Cagle rompe con la idea marxista de la teoría de subcultura en su necesario antagonismo con el poder hegemónico, lo que en términos musicales se conoce como el mainstream. Existen subculturas, como el glitter rock o el k-pop, que pueden estar alineadas con el poder hegemónico o no necesariamente sentirse opuesto a él.

La generación X sumergida en su apatía y falta de participación con la sociedad adulta también fue de gran influencia en las teorías de post-subcultura. Sin embargo, en el Perú los movimientos estudiantiles de 1997 ante la separación de los vocales del Tribunal Constitucional por parte del gobierno de Alberto Fujimori significaron un cambio con la dejadez y el individualismo de la generación X en el que se pensó a los jóvenes universitarios nuevamente desde los paradigmas de la participación política llena de esperanza.

Pero la década del 90 también tuvo como protagonistas de la juventud al incremento de distintas pandillas en distintos distritos de Lima y varias ciudades del interior del Perú. Los estudios sobre pandillas, barras bravas y delincuencia juvenil coincidieron en que estos jóvenes crecieron en el contexto de violencia política de la guerra interna, hiperinflación y crisis de la política tradicional, lo que marcó su incorporación a la vida ciudadana. El enfoque entonces estuvo en las condiciones estructurales que formaron esta juventud descreída y “sin valores”.

Lo positivo de los estudios de esta época fue que rompieron con la idea de la naturaleza violenta de los jóvenes y permitió comprender la serie de condiciones sociales en las que se encontraron insertos. La responsabilidad cayó sobre el Estado peruano y se fomentó programas que desarrollaron estrategias de inserción de los jóvenes a la sociedad, así también como algunas medidas de prevención.

A pesar de que la preocupación por la violencia juvenil es legítima, los jóvenes que participan de grupos transgresores no llegan al 0.5% del total de la juventud limeña (Macassi, 2001). Sin embargo, la juventud en sí misma es una etapa de moratoria en la que el joven se encuentra en una situación transitoria de subordinación. El joven se encuentra con que ni el mercado ni el Estado ni la sociedad han creado las condiciones mínimas para su incorporación al mundo adulto a través de empleo y necesidades básicas satisfechas (Cortazar, 1997). La cifra actual de jóvenes que ni trabajan ni estudian ha ascendido al 20% de la población. Según el reciente reporte de la Cámara de Comercio de Lima, en mayo del 2016 son 1 millón 300 mil jóvenes que no trabajan ni estudian en el país.

Sin embargo, el enfoque al que se acerca el presente trabajo no se centra en las estructuras políticas y económicas para explicar la cultura juvenil. Si bien es cierto que la subordinación sigue siendo un factor central para la comprensión de las culturas juveniles, el énfasis estará en las prácticas productoras de sentido de estas culturas juveniles y no en las condiciones del mundo adulto que la estructuran. Según Macassi, este giro se debe a cuatro factores. El primero tiene que ver con el uso intensivo de las computadoras y la tecnología de información han generado una serie de cambios en la diversificación, heterogeneidad y fragmentación de la vida social que reubica a la producción cultural de los jóvenes como eje ordenador desplazando al consumo masivo de esa responsabilidad integradora. El segundo es el énfasis en la construcción horizontal de significación a través de los pares por encima de la generación a la que precedieron. El tercero es lo que García Canclini llama comunidades hermenéuticas de

consumidores desterritorializados que forma capas de gustos comunes e identidades con un dinamismo y recreación inimaginables en el esquema clásico de interacción directa. El cuarto es la mega oferta de bienes simbólicos y de información que han desplazado a la función ordenadora de la cotidianidad que en el pasado tuvo la religión, la política, el trabajo y el mercado.

La crítica a la teoría subcultural nos deja claro que no se tiene que encontrar una definición absoluta de subcultura que se aplique a todos los fenómenos en los que coincide juventud, música y estilo; los últimos años han mostrado una transición de la identidad subcultural pragmática y unificada hacia un mosaico y yuxtaposición de estilos (Miles, 1995). Sin embargo, la teoría post-subcultural es un acercamiento teóricamente muy ligero como para ofrecer una alternativa real para el estudio analítico y empírico de las culturas juveniles. Entonces ¿qué nos queda del concepto de subcultura?

En vez de subcultura, el presente trabajo utilizará el concepto de neo-tribu de Michel Maffesoli. Neo-tribu ya ha sido utilizado en 1999 por Andy Bennett y Ben Malbon para abordar las identidades juveniles en la música contemporánea. Bennett dice que el núcleo de la propuesta de la neo-tribu en el estudio de la cultura juvenil es su manera a través de la cual nos permite entender cómo y por qué los jóvenes construyen colectividad. En contraste con la teoría de subcultura, que argumenta que los individuos son retenidos, si es que no forzados, a estar juntos en grupos subculturales por su clase, comunidad, raza o género, la teoría de la neo-tribu permite la función del gusto, estética y afectividad motivados por la participación en forma de actividades de colectividad de cultura juvenil. En el caso peruano, Sarah Yrivarren y su libro del 2012 titulado Tribus urbanas en Lima, jóvenes y adolescentes en busca de un espacio en la ciudad es la única investigación que utiliza la teoría de Maffesoli sobre neo-tribu.

5. MARCO TEÓRICO

5.1. Identidad

Para comenzar a través el pensamiento de Stuart Hall podemos volver al tema de la representación y la forma como el hombre se concibe a sí mismo y al mundo que lo rodea. Hall entiende por representaciones “la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o evento,

o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios.” (Hall, 1997). De esto surgen dos procesos. El primero es el “sistema” mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o representaciones mentales que llevamos en nuestras cabezas. Sin ellas no podríamos de ningún modo interpretar el mundo. Es un sistema de representaciones pues se establecen relaciones complejas entre los conceptos. No es una colección aleatoria de conceptos, sino de conceptos organizados, arreglados y clasificados dentro de relaciones complejas entre ellas. Este mapa conceptual es compartido en una misma cultura en tanto compartimos sentidos aproximadamente parecidos. Y el segundo proceso es “el lenguaje”, que son los signos comunes a través de los que damos sentido (no solo lingüístico). Permite traducir nuestro pensamiento (conceptos) en palabras, sonidos, imágenes. Es la correspondencia entre nuestro sistema de conceptos y un conjunto de signos.

Esto nos permite entender la forma constructora a través de la cual el sentido es construido en y mediante el lenguaje. El acento está entonces en las prácticas comunicativas que producen sentido mediante la significación. De esta manera entendemos que el sentido se da a través de las prácticas y, por ejemplo, que los rituales nos permitan predecir las acciones e intenciones de otras personas en nuestra vida cotidiana.

En cuanto a las interacciones sociales y sus significados, el interaccionismo simbólico nos es útil para entender la forma en que creemos que nos ven los demás y cómo nosotros vemos a los demás. Erving Goffman y su noción del self se basa, por un lado, en cómo imaginamos que somos para los demás, y por otro lado, cómo imaginamos que los demás opinan de nosotros. La interacción entre la persona y su audiencia determina cómo esta actuará y asume un rol que busque convencer. La vulnerabilidad está entonces en el riesgo de no convencer a la audiencia, pues el medio, que es el lugar físico donde ocurren las interacciones, impone ciertos tipos de roles a la persona. La idea de actor y audiencia también la encontramos en Victor Turner y su debate entre las responsabilidades y los roles en su teoría de la performance. A diferencia de Singer, Hymes, Bauman y Barba, quienes ven la performance como una actividad apartada de la vida diaria, Turner y su relación con la liminalidad de van Gennep posiciona la performance en el día a día. La performance para Turner funciona como transición entre dos estados más asentados o actividades culturales más convencionales.

En cuanto al carácter transformador de la performance, según Turner, el drama social tiene estos patrones: primero una apertura de la norma (separación de van Gennep),

luego la crisis y la resolución de esta (transición de van Gennep), finalmente la reintegración que puede venir con un ajustamiento de la situación cultural original. De ahí sus conceptos de liminalidad y antiestructura, situaciones en la que germinan nuevos modelos, símbolos y paradigmas.

En sociedades industriales, lo liminoide es donde la estructura convencional no se cumple, sino que se abren un espacio más lúdico, más abierto al cambio y también es más probable que se subvierta la estructura, ya sea de forma consciente o por accidente. Para Turner, es en el tiempo de ocio de las sociedades modernas que se da el espacio liminoide, lo cual se liga con los conceptos de juventud y la rebeldía del rock. Volviendo a tratar de entender el concepto de identidad luego de la crítica deconstructivista y posmoderna, gracias a autores como Derrida o Maffesoli, entre muchos otros, se busca acercarse a la identidad sin caer en las viejas usanzas esencialistas pero sin abandonar la categoría que aún es útil para pensar el fenómeno. Se busca acercarse a la identidad a través de las prácticas discursivas y no del sujeto. De esta manera Hall introduce el concepto de “identificación” para entender la articulación entre el sujeto y las prácticas discursivas (Hall, 1996).

Distinta a la concepción tradicional de identificación, entendida como un origen común y la solidaridad generada por esta, Hall entiende el concepto siempre en proceso de articulación, nunca una totalidad. Se trata, entonces, de pensar la identidad como la sutura entre los discursos y prácticas que nos posicionan como sujetos sociales y su articulación con los procesos que producen subjetividad. Además, para entender la identidad, es necesario entender la relación de esta unidad con su “otro”. Para esto usa el concepto de “differance” como el proceso de “efecto de frontera”, de exterior constitutivo para consolidar el proceso de identidad a través del “otro”. Volviendo a Derrida, dice que “la identidad se construye a través de diferencias y no al margen de ellas” (Hall, 1996). Sumado a esto, y ligado a la dimensión del constante cambio de la identidad, es necesario contextualizarla a través de la historización y de la identidad construida de múltiples maneras. Por otro lado, la creencia de la unidad u homogeneidad de la identidad se construye formando los márgenes del otro, y esto, según Laclau, es un acto de poder pues se posiciona al otro en esa jerarquía de polos. Esto se verá muy claramente en la neo-tribu (chiki) punk y de los múltiples otros a través de los cuales construyen su identidad en oposición. Hall propone la identidad como una sutura o una articulación de los discursos y prácticas que nos posicionan como sujetos sociales y a los procesos que producen subjetividad.

Esta identidad funciona en dos niveles, el de la identidad psíquica y, por el otro lado, el de la formación y prácticas discursivas del campo social.

Otra autora que sirve para entender la identidad como un proceso es Judith Butler. Ella también propone la identidad como un proceso en curso, nunca terminado sino en constante construcción. Estas construcciones están insertas en un momento del espacio, tiempo y entorno social. Estas identidades se dan a través de la performatividad, que es la reiteración forzosa de las prácticas a través de la repetición y que esta reiteración no es obra del sujeto. Son definiciones preexistentes y socialmente producidas que forman los límites de la identidad de género y que parten del supuesto de tener un original de tales identidades, una fe en lo original, que sin embargo no existe pero el concepto de parodia se basa en la creencia de que existe un original que demarca los límites de la identidad. Esto se vuelve a ligar con Hall y la creencia de la unidad en la identidad. De igual manera la "difference" de Hall se liga con la parodia de Butler en tanto construyen la identidad en los límites del otro.

A esto le podemos sumar otro autor que servirá para entender la identidad en esta articulación entre lo social y lo individual: Michel Maffesoli. Su crítica a la dicotomía moderna entre individuo y sociedad se da en varios niveles y, en cambio, propone la relación entre tribu y masa. Su crítica a las categorías de identidad modernas, con un fuerte eje en lo económico y político, es decir, lo racional, se da en un giro hacia paradigmas más emocionales. De ahí que también critique la división moderna entre ética y estética. Hay que decir que en su definición de sensorialidad Maffesoli se acerca al tema de la identidad y la colectividad en la posmodernidad a través del vínculo entre ética y estética, el cual genera identidad en tanto la emoción vivida en común produce el sentimiento de colectividad.

Dicho esto, el acercamiento que se tendrá en el presente trabajo sobre la identidad será a través del concepto de prácticas estéticas de Simon Frith. Este concepto de prácticas estéticas calza perfectamente con la postura de Hall de entender la identidad como la articulación entre, en primer lugar, los discursos y prácticas que nos posicionan como sujetos sociales, y en segundo lugar, los procesos que producen subjetividad. De forma análoga, Frith busca acercarse a la identidad en un fenómeno musical desde la articulación entre las narrativas (es decir, los ideales objetivos que propone la música) y la actividad musical (que es la interpretación subjetiva que hace el individuo sobre estos ideales).

Frith comienza explicando la identidad como un proceso de articulación y nunca una totalidad cuando dice: "la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia, una experiencia musical, una experiencia estética, que solo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva" (Frith, 1996). Así explica que no es que un grupo social tiene creencias articuladas luego en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como individuales, sobre la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales. (Frith, 1996).

Su planteamiento parte de dos premisas: la primera es que la identidad es móvil, un proceso y no una cosa; la segunda, que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música es verla como una experiencia de este yo en construcción (Frith, 1996). Y continúa con que "la música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente" (Frith, 1996: 184). Esto se liga con la ruptura que hace Maffesoli de las dualidades modernas.

Para explicar mejor estas dicotomías nos pone como ejemplo la diferenciación entre las bellas artes (literatura, pintura, escultura) y las artes interpretativas (danza, teatro, música). La creencia de la academia suponía que las bellas artes podían ser analizadas de forma objetiva, por su carácter espacial, por la objetivación del arte más allá de la interpretación. Por el contrario, las artes interpretativas tienen un acento en el tiempo, es decir, la experiencia, la subjetividad. Este afán de atribuirle una jerarquía superior en las bellas artes y, por lo tanto, tratar de buscar el análisis objetivo en las artes interpretativas (el acento en la partitura más que en la interpretación para el caso de la música) llevó a que lo que los críticos académicos decían sobre la música estaba muy desligado de lo que el resto de la gente (músicos y oyentes) sentían por ella.

El concepto vinculante entre las artes con acento temporal y las artes con acento espacial está, según Frith, en la narrativa. La narrativa es necesaria siempre que quiera afirmarse que el arte tiene algo que ver con la vida y la verdad retórica está en la capacidad de los músicos para convencer y persuadir al oyente de la importancia de lo que está diciendo, haciendo así del oyente un cómplice comprometido (Frith, 1996). Entonces, volviendo a las dos dimensiones para acercarse a la identidad desde la música, tenemos por un lado el texto, que es lo objetivo de la música, donde se encuentran las narrativas que moldean nuestra identidad; pero por el otro lado está la interpretación, que es lo sub-



jetivo, o sea la elección individual del juicio estético. Entonces, las prácticas estéticas son la articulación entre estas dos dimensiones, la de lo ideal (las narrativas) y la de lo real (las actividades musicales). En conclusión se debe entender que:

“Si bien la identidad musical, entonces, es siempre fantástica y nos idealiza no solo a nosotros mismos sino al mundo social que habitamos, también es, en un segundo lugar, siempre real, y se concreta en las actividades musicales [...] la música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal” (Frith, 1996: 210).

5.2. Neo-tribu

Michel Maffesoli plantea una ruptura con el predominio del racionalismo de las categorías modernas en las ciencias sociales y buscar dar espacio a lo sensible. Su apuesta es por el conocimiento ordinario de una sociología que esté a la altura de lo cotidiano. En El tiempo de las tribus, Maffesoli plantea que la dicotomía individuo y sociedad son conceptos modernos, términos que designan entidades orientadas y finalizadas. Por ejemplo, los conceptos proletariado y burguesía se refieren a sujetos históricos, definidos por su función y/o su fin; en este caso, se sitúan en un paradigma político-económico de producción. Maffesoli dice que esta clásica dicotomía entre el sujeto y el objeto en la que se basa toda filosofía burguesa, la lógica binaria de separación que ha prevalecido -el alma y el cuerpo, el espíritu y la materia, el imaginario y la economía, la ideología y la producción, entre otras- no puede seguir aplicándose como tal.

Ante la dicotomía individuo y sociedad, Maffesoli propone hablar de personas y de socialidad, una forma social que no se reduzca a la acción individual ni a la estructura impuesta. Las personas valen en tanto se relaciona con las demás, es decir, que la idea de persona es como la de máscara: “puede ser cambiante y que, sobre todo, se integra en una variedad de escenas y situaciones que solo tienen valor por ser representadas en grupo” (Maffesoli, 1990: 35). En pocas palabras, se puede decir que el individuo tiene una función y la persona tiene un rol que jugar: simultáneas y sucesivas máscaras en las que la persona se identifica sin agotarse en ninguna de ellas.

La multiplicidad del yo y el ambiente comunitario que esta idea de persona induce, dice Maffesoli, servirá de telón de fondo para la reflexión sobre lo que él ha llamado “paradigma estético” en el sentido de experimentar o sentir en común. La lógica individualista descansa en una identidad acabada y encerrada en sí misma, mientras que la persona se entiende en su relación con los demás. Por eso no se trata de una historia de la que uno participa

contractualmente asociado a otros individuos, sino de un mito del que participamos.

De esta manera se entiende su crítica a las categorías modernas propia de los periodos racionales que descansan en la individuación como separación. En cambio, en los tiempos actuales, nos encontramos en un periodo dominado por la indiferenciación o la pérdida en un sujeto colectivo. Esto es lo que él llamará el neotribalismo.

El neotribalismo se entiende a través de su idea de socialidad. A diferencia de la sociedad, la socialidad tiene forma de red que se conecta a través de nudos entre los cuales las personas se mueven constantemente. Los nudos son las neo-tribus. Se trata de un ethos comunitario que remite a una subjetividad común o una pasión compartida. Volviendo a Weber y su concepto de comunidad emocional, Maffesoli dice:

“Según las situaciones y la acentuación de tal o cual valor, la relación con uno mismo, la relación con el otro y la relación con el entorno pueden ser modificadas; y ello dándose por supuesto que “la identidad” atañe tanto al individuo como al agrupamiento en el que se sitúa” (Maffesoli, 1990: 123).

A partir de esto se anima a decir que “la masa es esa misma cosa que se basta a sí misma, que no se proyecta, que no se finaliza, no se “politiza”, sino que vive el torbellino de sus afectos y de sus múltiples experiencias” (Maffesoli, 1990: 124). La masa está hecha de nosotros y de proximidad, y en la efervescencia de sus neo-tribus es que se da a la vez pérdida individual y reapropiación de la persona.

Maffesoli coincide con Weber en que la comunidad emocional comparte con la neo-tribu su carácter efímero, la composición cambiante y la estructura cotidiana. Además la neo-tribu es inestable y abierta, lo que puede tornarla en numerosos puntos anómicos respecto a la moral establecida; sin embargo, al mismo tiempo, no deja de suscitar un estricto conformismo entre sus propios miembros. Este fuerte componente de sentimiento vivido en común es definido como la experiencia ética:

“La comunidad agota su energía en su propia creación (o, eventualmente, recreación). Es esto lo que permite establecer un nexo de unión común entre la ética comunitaria y la solidaridad. Uno de los aspectos particularmente llamativos de este nexo de unión es el desarrollo del ritual. Cómo se sabe, este no está, propiamente hablando, finalizado, es decir, orientado hacia una meta; es, por el contrario, repetitivo y, por ello mismo, tranquilizador. Su única función consiste en confortar el sentimiento que tiene de sí mismo un grupo dado.”

(Maffesoli, 1990: 46).

Pero Maffesoli hace un énfasis en que los conceptos de comunidad emocional o de la forma dionisiaca son solo caricaturas, en el sentido más sencillo de la palabra, de esa salida de sí o éxtasis que se halla en la lógica del acto social. No pretenden, de ninguna manera, ser una taxonomía simplificadora a la que nos había acostumbrado cierto positivismo reductor. Sin embargo, este ethos comunitario se hace observable para el investigador justamente en estos momentos cargados de sensibilidad y eferescencia de los rituales: "el aspecto "cohesivo" del compartimiento sentimental de valores, lugares o ideales que están a su vez completamente circunscritos (localismo) y que encontramos, bajo modulaciones diversas, en numerosas experiencias sociales" (Maffesoli, 1990: 50).

Maffesoli definió como potencia subterránea a este querer vivir en sociedad. De ahí que se lea su obra como una postura esperanzadora sobre la posmodernidad, a diferencia de Baudrillard, un autor con el que coincide bastante pero que parece tener una visión pesimista sobre la sociedad contemporánea. Sobre el tribalismo, o mejor dicho el neotribalismo, dice: "se ha insistido tanto en la deshumanización, el desencanto del mundo moderno y la soledad que engendra que casi no estamos ya en condiciones de ver las redes de solidaridad que se construyen en él" (Maffesoli 1990: 133). La acción de esta potencia subterránea se expresa de la eferescencia de las revueltas, las fiestas, los levantamientos, las sectas, las vanguardias; "en una palabra, en las menudencias de la vida corriente, que son vividas por sí mismas y no en función de cualquier finalidad" (Maffesoli, 1990: 71).

Maffesoli cita a A. Schutz y su libro *Making music together* en el que estudia la relación de sintonía a través de la cual los individuos en interacción se "epifanizan" en un nosotros muy fuertemente presente. Sobre este sentimiento y experiencia compartidos, dice Maffesoli, conviene tomar ya otro ángulo de ataque: el de la estética como la facultad común de sentir o experimentar.

Acercándonos más al caso de las neo-tribus musicales, Maffesoli dice sobre el vaivén de tribu/masa, que a diferencia de la década del 60 y las contraculturas juveniles de hipismo y las revueltas estudiantiles, hoy en día no se trata de ser parte de una banda sino de revolotear de un grupo a otro. El tribalismo en su connotación clásica está cargado de estabilidad, mientras que el neotribalismo se caracteriza por la fluidez, las convocatorias puntuales y la dispersión, pero no por eso ausente de sentimiento de pertenencia:

"Imposible describir mejor la eflorescencia y la eferescencia del neotribalismo, que, bajo sus distintas formas, se niega a reconocerse en cualquier tipo de proyecto político, no se inscribe dentro de ninguna finalidad y tiene como única razón de ser la preocupación por un presente vivido colectivamente." (Maffesoli, 1990: 138).

Por eso la característica de la socialidad es que las personas juegan papeles en las distintas tribus en las que participan.

5.3. Juventud

Ya para acercarnos más la visión de juventud que se tendrá en este trabajo, Carles Feixa propone ver la juventud, o mejor dicho las culturas juveniles, como un estilo de vida distintivo y localizado principalmente en el tiempo libre y autónomo de las instituciones adultas. La juventud no está integrada (o está integrada parcialmente) a las estructuras productivas y reproductivas. No son dueños de su vida, dependen de los adultos. Y es una etapa transitoria, lo que la diferencia con otras condiciones sociales subalternas.

Esta cultura juvenil se articula con la cultura hegemónica (distribución del poder, relación de integración y conflicto), con la cultura parental (socialización primaria donde el joven interioriza elementos culturales básicos, como la lengua, sexualidad, clase social o incluso el juicio estético que luego usará para crear su propia identidad) y las culturas generacionales (jóvenes con jóvenes y jóvenes con el mundo adulto) (Feixa, 1998). Esta cultura hegemónica, parental y generacional deben ser entendidas como las condiciones sociales en las que está inserto el joven y que lo posicionan en una categoría subordinada en tanto se considera a la juventud como un espacio de transición y moratoria. Sin embargo, el acercarse a la juventud como una etapa de moratoria dificulta la comprensión del fenómeno en tanto se acerca a él desde lo que no llega a ser o no es capaz de hacer en lugar de proponerse comprender qué produce la juventud (Benavides, 2010). Ver la juventud como una etapa de transición, sin valor en sí misma, niega la posibilidad de creación de los jóvenes y los excluye de los espacios de producción material, ideológica y política (Benavides, 2010).

Feixa propone analizar la cultura juvenil a través de sus condiciones sociales (derechos y obligaciones en una estructura social determinada) y a través de las imágenes culturales (atributos simbólicos e ideológicos apropiados por los jóvenes). Así se podrá entender el carácter rebelde de la juventud, especialmente para una cultura juvenil

como la (chiki) punk, donde la subordinación está explícita en distintas dimensiones, pero también la forma en que los (chiki) punks construyen su mundo juvenil apropiándose de imágenes culturales, y así su identidad.

En conclusión, el presente trabajo sobre la identidad juvenil en la neo-tribu (chiki) punk se tratará de la siguiente manera. En primer lugar, se verá el (chiki) punk como una cultura juvenil, y como tal, se verá la juventud desde la propuesta de Feixa en tanto es un estilo de vida distintivo y localizado principalmente en el tiempo libre y autónomo de las instituciones adultas. La juventud no está integrada (o está integrada parcialmente) a las estructuras productivas y reproductivas. No son dueños de su vida, dependen de los adultos. Y es una etapa transitoria, lo que la diferencia con otras condiciones sociales subalternas. En segundo lugar, la identidad se abordará metodológicamente desde la propuesta de Hall, es decir, como la relación entre los discursos y prácticas que nos posicionan como sujetos sociales y los procesos que producen subjetividad. En tercer lugar, y como consecuencia de la propuesta de Hall, la identidad en un fenómeno musical se verá a través de la visión de Frith, que es la articulación entre las narrativas (los ideales propuestos en la música) y la actividad musical (la interpretación que hacen los individuos de estas narrativas).

6. NARRATIVAS

6.1. División entre música comercial y no comercial

La historia de la música rock se puede explicar a través de dicotomías. La división entre el nosotros y los otros, lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo, está presente tanto en la historia escrita del rock nacional como también desde las interpretaciones de los jóvenes que conforman el público oyente. Sin embargo, cambios en los conciertos a partir de la década del 10 han demostrado que la división entre música comercial y no comercial puede seguir presente en los discursos de los actores, mas no en sus prácticas.

Esta dualidad no es un caso propio del Perú, sino que está presente en la historia universal del rock. La autenticidad del rock y su íntima relación con la rebeldía juvenil es el motor que lo impulsa a estar en constante renovación. Su búsqueda por escapar de las estructuras que lo condicionan es lo que lleva, tanto al público como a los artistas, a la división entre lo que es auténtico y lo que ha caído presa de la moda y los intereses de la industria.

En ese sentido, la división entre el rock comercial y el no comercial plantea una relación con límites flexibles que son redefinidos en cada momento según el contexto. Sin embargo, el discurso común entre los jóvenes (chiki) punks es que existe música comercial y música no comercial. Esto no significa que no puedan escuchar música comercial, pues en la práctica es común que los jóvenes (chiki) punks gusten de otras músicas consideradas comerciales, sino que estas músicas no corresponden a una cultura juvenil que los identifique necesariamente.

Una de las diferencias entre el rock comercial y el rock no comercial se puede ver a través de sus medios de difusión. Por su propia definición, el rock comercial es el rock de los medios de comunicación tradicionales y está estructurado por los intereses comerciales de los mismos. De ahí que quienes busquen una verdadera expresión de exploración artística desconfíen del rock comercial pues puede estar condicionado por los filtros de los medios de difusión tradicional. En cambio, el rock no comercial suele verse excluido de los medios tradicionales de difusión porque no encaja en los formatos por sus pretensiones artísticas.

Es por eso que el rock no comercial es muchas veces de difícil acceso para quienes no están insertos en sus redes de difusión. En cambio el rock comercial, como el resto de músicas pop(ulares), goza de difusión en la televisión, la radio y otros espacios de comunicación masiva. Por eso esta música suele llegar a los oídos de los jóvenes en la infancia, tanto por los medios tradicionales de comunicación, como también por las redes familiares.

A ellos (mis padres) les gusta el rock, hasta donde sé, los comerciales: Amén, Mar de Copas, Libido. Era full comercial. Yo después poco a poco me abrí a lo no comercial.

Jaime, 18 años.

Sin embargo, este rock inicial no tiene valor desde los esquemas de prestigio juvenil porque es el rock del montón. Quienes lo escuchan están condicionados por las grandes estructuras sociales propias de la industria musical. Se podría pensar que ellos no eligieron esa música sino que las estructuras los llevaron a ella. No solo es una música estéticamente vulgar sino éticamente inferior. La desconfianza está en que no es una música que busca la exploración artística del autor, la autenticidad del rock, sino que es un producto fabricado para su venta.

Por eso la importancia de descubrir la escena de conciertos (chiki) punk. Por-

que ahí es donde uno encuentra su identidad de élite que lo distingue al común de la gente. Y se trata de la escena de conciertos porque no basta con la música (chiki) punk, que de por sí ya es bastante rebelde comparada con la música tradicional por la agresividad de su sonido y la crudeza de sus letras. Son las prácticas juveniles de tipo espectacular las que distinguen al género.

Las prácticas distintas entre el rock comercial y el rock no comercial se deben a que ambas tienen públicos distintos. En nuestro caso, el (chiki) punk es una música juvenil y su práctica por excelencia es el pogo. En cambio, los conciertos de rock comercial son para adultos -o jóvenes cuya subordinación no se desarrolla en rebeldía- y un pogo es algo totalmente inaudito en sus shows, tanto por el ritmo de la música como por las costumbres de su público. César Ramos, hoy organizador de conciertos, recuerda así lo que pensaba sobre el rock comercial cuando comenzó a ir a sus primeros festivales a inicios del 2000:

Esa onda (Libido, Amen, Mar de Copas) nunca me gustó. Sentía que su concierto iba a ser aburrido. No había pogo, entonces qué iba a hacer. ¿Ponerme a mirar? Para las personas que van a estos conciertos el pogo es la adrenalina. Es como ir a una discoteca y no bailar. Además que el público de Mar de Copas, Libido y Amen era más adulto. No le gusta que los estén empujando.

César Ramos, organizador del Vivo X El Rock.

Lo curioso es que la idea de que todo tiempo pasado siempre fue mejor también está presente entre los informantes que entrevisté. Tal vez con más énfasis en estos momentos de cross over que vivimos gracias al auge de Vivo X El Rock, pero la idea de que antes la escena era más punk o más rock está presente en los discursos de la mayoría de los participantes. Sin embargo, cuándo fue este momento de gloria de la escena dependerá de la posición en la historia del rock nacional en la que se ubique el actor, es decir, en qué momento ingresó a la escena.

Lo que se pudo encontrar es cierto sectarismo estilístico que se ve puesto en riesgo cuando el vaivén del tiempo hace que llegue un nuevo estilo a la escena de conciertos. Los cross overs siempre serán vistos como contaminantes y marcarán un punto de quiebre en la historia de la escena que servirá para poder alardear que "antes era mejor". El (chiki) punk fue visto como la interpretación infantil y menos comprometida socialmente del rock subterráneo. Cuando el (chiki) punk se volvió el sonido más popular del rock nacional no comercial se creó un nuevo grupo de autoproclamados guardianes de la subcultura que encontraron en el auge de la música emo su máximo enemigo.

Hoy en día parece que el Internet y el gran acceso a la información han roto con varias de las divisiones clásicas en el rock nacional permitiendo un nuevo tipo de festivales en el que conviven sin problemas estas dos escenas antagónicas, la comercial y la no comercial.

Siempre he pensado que la gente under no les desagrada las bandas como Mar de Copas. Es un porcentaje muy pequeño los que detestan estas bandas. ¿Cuándo se demuestra esto? Cuando en el Vivo X El Rock 1 subió Río a tocar y movió más que todas las bandas under. Toditos se sabían las letras, cantando las baladas de Río y minutos antes yo los había visto pogueando con Leuzemia. Era el público under combinado con el público del Acustirock.

César Ramos, organizador del Vivo X El Rock.

Si bien está claro que estamos viviendo un momento en la historia del rock nacional en la que el rock comercial está compartiendo espacios con el rock auténtico, lo cierto es que para los (chiki) punks el rock comercial sigue siendo una música ética y estéticamente inferior. ¿Por qué entonces, a pesar de que las divisiones cada vez se hacen más difusas, el (chiki) punk sigue siendo un espacio en el que miles de jóvenes siguen descubriendo su identidad de élite? Eso quedará más claro cuando entendamos bien lo que es la escena.

6.2. La escena

En el 2001 la banda nacional Asmereir publica su obra maestra Tan Solo Por La Pasión. Aquel álbum incluye sus más grande éxitos y sirve hasta hoy de influencia para varias generaciones que siguen encontrando en su fusión de reggae, punk, hardcore y ska, como también sus líricas cotidianas, el soundtrack de sus vidas. Aquel disco incluye el tema "Por Qué No Reventar", cuya letra expresa claramente lo que significa la escena:

*19 años en Lima pero tan solo cuatro en la escena
por mi edad tardé en conocer mi verdadero lugar en la ciudad
y ahora todo lo que puedo por ella, por la escena
y esas noches en los locales de Barranco y ver a los tombos botar a los hippies
y que me quiten otra botella más de licor
tanto tiempo tocando, por qué no reventar y tocar en el parque.*

La escena es el mundo juvenil de los conciertos del rock underground o alternativo. De ahí la revelación de quien descubre este submundo luego de haber vivido tanto tiem-

po en esta ciudad. Pero una vez que el joven que se siente alienado por su sociedad y encuentra esta subcultura es cuando descubre "su verdadero lugar en la ciudad". Como cualquier comunidad emocional, el sentido de identidad y colectividad crea lazos de lealtad que se expresan en que "ahora hago todo lo que puedo por ella, por la escena", donde también se juega con la feminidad de la escena, como musa y amante. La escena es una cultura juvenil de la noche, en la que los jóvenes buscan sensaciones intensas y el alcohol está íntimamente ligado, por eso dice "esas noches en los locales de Barranco", donde también se realizaban los conciertos en espacios como El Más Allá o El Florentino. También está clara la relación con una estructura mayor de la sociedad adulta que es injusta y represiva, de ahí que "los tombo botando a los hippies y que me quiten otra botella más de licor".

Escena entonces es la forma en que los actores definen su colectividad musical. La escena es el conjunto de actores que hacen posible que exista un circuito musical sostenible. Se refiere al público y la responsabilidad que recae sobre ellos de que la misma exista. Sin la asistencia de los jóvenes a los conciertos, simplemente no existiría la escena. Pero también a las bandas y a todos los otros actores que participan de la escena. En ese sentido, el concepto es muy parecido a la teoría sobre escenas de Will Straw. Entonces, existen múltiples escenas a nivel nacional como global, incluso escenas virtuales que no se concretan en actos físicos como un concierto, lo que tiene sentido con las definiciones teóricas sobre las escenas como culturas juveniles. Los jóvenes entienden la idea de multiplicidad de escenas, como otra definición de subcultura e incluso para escenas no musicales (skaters, otakus, gamers, etc.), pero cuando se habla de "La escena", se refiere a un conjunto de subgéneros musicales que pueden ser englobados, pero no excluyentes, bajo la categoría de (chiki) punk.

De todas maneras, no existe una única interpretación sobre qué es la escena y qué no es. Lo que sí está claro es que la escena solo existe cuando se hace práctica a través de los conciertos. No sería escena la que no puede cristalizarse en presentaciones en vivo y justamente la escena corre peligro de desaparecer cuando la asistencia a los conciertos disminuye. Entonces, la escena podría entenderse como la escena de conciertos de (chiki) punk.

¿Por qué llamarle (chiki) punk y no simplemente punk?

Punk es un término demasiado anclado en el siglo pasado. Su asociación a la identidad de clase social, especialmente obrera, como a su carácter de "resistencia" en el

sentido de la escuela de Birmingham, no se adapta al fenómeno vivido en el siglo XXI. Ni siquiera se puede seguir pensando desde los esquemas del rock subterráneo, cuando el punk se reinterpreta por primera vez en el Perú, puesto que aquel movimiento estaba necesariamente enmarcado en el contexto nacional de mediados y finales de la década del ochenta.

En cambio, el (chiki) punk se explica en el contexto del siglo XXI y la realidad social posterior a la "pacificación" y la política neoliberal del gobierno de Alberto Fujimori. La "resistencia" entonces tendrá otro carácter. Se trata de una rebeldía explicada desde una subordinación generacional y no necesariamente de clase social.

Los (chiki) punks inventan nuevas prácticas que permiten el surgimiento de los festivales masivos que no pudieron desarrollarse durante los 80 y 90. Además su uso del Internet permite nuevas formas de articulación a través de las komunas y grupos ligados al rock. Su inmenso acceso a información les ayuda a desarrollar una identidad muy individualizada y flexible. Además que este acceso a información, local y global, abre nuevos espacios de libertad que rompen con los viejos tabús de los punks.

¿Por qué entre paréntesis?

Los actores siguen viéndose como punk o simplemente como rock. Su ruptura con los esquemas de las generaciones anteriores no es consciente ni intencional. En cambio, ellos se sienten herederos –bastardos, según los punks antiguos- del rock subterráneo de los 80. El término es de carácter analítico porque lo centra en el siglo XXI y en este particular momento de la historia del rock nacional. Lo cual nos regresa al debate de que la profunda reflexividad individualista de los jóvenes rockeros hace difícil enmarcarlos bajo un solo concepto.

Podría llamarsele punk porque su ritmo mantiene una clara raíz punk como también por su necesaria relación con el pogo. También es punk porque plantea una crítica a la sociedad, una rebeldía juvenil y cierta resistencia. Para muchos de los jóvenes, esta música es su primer encuentro con un discurso contrario al sistema hegemónico. Sin embargo, es necesario poner (chiki) en paréntesis, pues esta definición analítica los enmarca en una nueva narrativa arraigada en el XXI y el contexto nacional actual. Por su carga peyorativa, el prefijo debe ser incluido entre paréntesis.

6. 3. Música

Ritmo

Desde la llegada del rock al Perú en la década del 50 está claro que el baile está íntimamente asociado al género. Sin embargo, no es cualquier baile. Es un baile juvenil y salvaje con un tiempo suficientemente desenfrenado como para causar revueltas y disturbios en la década del 50, tanto en los cines y teatros de Estados Unidos y Europa como también en ciudades del hemisferio sur como Lima.

La relación del rock y el baile se vuelve particularmente espectacular cuando se trata del punk porque es con el punk que empieza el baile pogo. Los orígenes del pogo son difíciles de rastrear. Se dice que iniciaron con Sid Vicious de The Sex Pistols. En el Perú tal vez se podrían remontar a las primeras presentaciones de Leusemia en 1984. Sea cual sea su origen, este baile de empujones es de especial interés cuando se trata de comunidades emocionales y el éxtasis vivido durante los conciertos.

Explicar la importancia del pogo podría llevarnos a unificar la neurociencia con la corriente más simbólica de las ciencias sociales. Desde lo recogido en las entrevistas queda claro que el pogo es un acto central del ritual del concierto. Sin pogo no hay concierto. Mejor dicho, sin pogo no hay concierto de punk. Y es que el pogo es el acto fundamental que divide el rock del pop.

Ya había alucinado Libido, La Liga del Sueño, las bandas clásicas pero no me llamaba la atención. No era rápido. Me parecían lentas.

Rodrigo, 27 años.

Otros, ante la pregunta de por qué han venido a este concierto, responden “por el pogo, obvio”, como si fuera una pregunta absurda la que les acababan de formular. Se trata de una constante búsqueda por emociones intensas lo que atraen a los jóvenes a poguear en estos conciertos.

La adrenalina de la gente. Es una adrenalina total.

Jaime, 21 años.

El pogo no sería posible si no fuera por el ritmo de la batería. El compás del bombo y la tarola da una base repetitiva y acelerada que invita a correr y empujarse. Este ritmo es reservado para el momento de catarsis de la canción, que suelen ser los coros. Previo

al coro, se acostumbra generar cierta tensión en la canción, un espacio de tranquilidad que anticipa el desfogue.

Ejemplos de esto pueden ser canciones como “Tebas” de Diazepunk, “Simplemente punk” de Dalevuelta, “Todos calatos” de Terreviento o “Lejos” de 6 Voltios, por nombrar algunos. De ahí que el género sea clasificado como punk melódico, por su combinación de melodías pop con ritmos punk. Este juego entre un ritmo y otro es lo que hace esta música tan emocionante para los jóvenes que asisten a los conciertos.

Letras

(Las letras) del pop siempre tratan del amor y desamor. El punk trata del ámbito social o antisocial

Diego, miembro de la komuna de Diazepunk.

La música rock o punk se diferencia del pop porque nos da un verdadero retrato de lo que es la realidad. La música pop es la idealización del amor romántico y orbita alrededor de los temas de amor. Pareciera que la música pop solo se refiere a la relación entre dos seres que se aman. En cambio, la música rock habla de una relación social más amplia. El rock habla de la sociedad.

Los distintos géneros que se pueden englobar en la categoría del pop van más allá de un sonido o una narrativa. Al decir pop se refieren al conjunto de ritmos apropiados por el mainstream, es decir, por la sociedad en general. Estos varían según las modas y tendencias del momento, pero a modo general podrían considerarse el reggaetón, la cumbia, la electrónica y la música romántica.

Todos estos géneros parecen tener en común, según los jóvenes (chiki) punks, que recurren a una sola temática: el amor. Según se cree, estos son los discursos propios de la industria de la música y la sociedad mainstream. Alguien que solo se dedica a escuchar canciones de amor termina distrayéndose de otros temas importantes en la sociedad, temas económicos, políticos y sociales. En este sentido, la crítica a la música pop es semejante a la que postula Theodor Adorno desde la Escuela de Frankfurt sobre la industria cultura.

Entonces, si Chuck D de Public Enemy dijo que el hip hop es el CNN de los negros norteamericanos, el (chiki) punk vendría a ser el espacio de comunicación a través del



cual los jóvenes subordinados descubren las injusticias de la sociedad. Esto puede ser visto desde un plano muy macro, es decir, criticar los grandes temas nacionales y globales, como al gobierno y la sociedad de consumo, pero también puede ser desde un plano más micro, es decir, desde la cotidianidad de los jóvenes, como es su centro de estudio, su barrio o su vida familiar.

Un ejemplo de la crítica social a nivel macro es este tema del 2001 de Diazepunk titulado "Abre los ojos":

*Otra vez sentado frente al televisor,
es esa tu idea de lograr un futuro mejor
ves los problemas, ves que se pudre este lugar
intentas cambiar al mundo con sentarte y observar
abre los ojos, tantas mentiras tienen que acabar,
es necesario cambiar.*

Como se puede ver en este fragmento, se denuncia que "se pudre este lugar" y se crítica la inacción de quien está "sentado frente al televisor". Es una llamada a la acción muy poderosa, que compromete al oyente y lo invita a tomar un rol protagónico en el cambio por una sociedad más justa.

Pero las estructuras sociales también se hacen presentes en las canciones (chiki) punk a un nivel micro social. Desde la cotidianidad y con una temática típicamente adolescente, el máximo éxito de 6 Voltios, su tema de 1999 "Wirito", se convirtió en un himno generacional con esta letra:

*Ese wirito que te robaste, te lo fumaste y te estoneaste,
y cuando estabas volando por los aires
tu viejo te ampayó con las manos en la masa
solo atinó a decirte una cosa
trataré de ayudar, te mandaré al Centro Victoria a reformarte
trataré de no matarte, chibolo conchatumare ya me llegaste
ese whiskycito que te tomaste en el recreo te lo ampayó el pelao
y te mandaron a la dirección, te suspendieron dos días
y tu viejo solo atinó a decirte
trataré de ayudarte, te mandaré al Centro Victoria a reformarte
trataré de no matarte, chibolo conchatumare ya me llegaste.*

Acá se puede ver claramente los conflictos con las instituciones adultas como el colegio y la familia, así como también una búsqueda por experimentar con el alcohol y la

marihuana, haciendo de estas unas prácticas juveniles rebeldes, que suelen hacerse con el grupo de pares. Desde lo micro social también se puede hablar del amor y el desamor. Los entrevistados no suelen referirse a este aspecto de las letras. Lo que les llama la atención o tratan de mencionar en su explicación de lo que es la escena resulta siendo el lado más social de las letras. La parte romántica es la que le recuerda al (chiki) punk su lado fresa o adolescente, de menor prestigio. De hecho, el otro máximo hit de 6 Voltios es su tema del 2002 "Lejos". Pero lo que la hace una canción punk a pesar de ser una letra de desamor es el hecho de que dice una lisura -la lisura va en el coro y es gritada al cantar- algo que hubiera sido imposible para alguien que solo escucha rock angloparlante o de castellano neutro.

Decir groserías en las letras solo se puede permitir quien sabe que jamás saldrá en la radio o algún otro medio de difusión tradicional. Las letras crudas y groseras se remontan al rock subterráneo, pero lo que hizo que el punk melódico de cambio de siglo fuera bautizado como "chikipunk" fueron las letras cotidianas y poco serias. Me gustaba que era un cague de risa. Era lo que me parecía un cague de risa en un primer momento. Que cante sobre su perro ("Lukas" de 6 Voltios) o tener una canción que diga "me llega al pincho" ("Lejos" de 6 Voltios). Los vecinos le decían a mi vieja "Rodrigo escucha esa canción todos los días a un volumen altazo".

Rodrigo, 27 años

Si bien el estilo de lenguaje callejero y grosero se remonta al rock subterráneo, Asmereir y las letras de su cantante Mark Reategui marcaron un nuevo modo más ligero aún. Las pretensiones y pomposidades fueron dejadas de lado para dejar salir el lenguaje juvenil de la época. Asmereir parecía no escribir letras sino simplemente hablarte de la misma manera que lo hacen tus amigos. Ese estilo sirvió de influencia para bandas como 6 Voltios o Diazepunk que llevaron aquella ligereza a niveles que justificaron la despectiva etiqueta de "chikipunk". Un ejemplo es el tema del 2002 "Solo quiero verte otra vez" de Diazepunk.

*La conocí hace un par de semanas
cuando ella salió a comprar
conocía a mis amigos
fuimos a comer al Alf
A ella le gustaron mis Vans
yo no la dejaba de mirar
Yo la llame la otra tarde
fui a su casa a ver TV
salimos por unas cervezas
ninguno quería volver*

Esta letra habla de salir de compras, comer en la sanguchería Alf, usar zapatillas de skate marca Vans, ver televisión y tomar cerveza. Es la antítesis de lo que hubiera querido expresar las letras del rock subterráneo durante la década de los 80. La superficialidad parece corresponder más a alguna película adolescente americana que a la cruda realidad de la juventud de los 80.

La verdad no sé quién acuñó el término "chikipunk" pero de repente salió y era un término completamente apropiado. 6 Voltios cantaba sobre su perro. Era punk rock con letras infantiles. Había todo ese rollo de "eso no es punk" o "yo soy más punk que tú" o "tú no eres punk porque tu papá te ha comprado todo".

Fidel Gutiérrez, periodista musical.

Lo cierto es que esta nueva generación de (chiki) punk no tenía las mismas pretensiones que sus antecesores comprometidos con los discursos del punk clásico. En cambio, nutridos por la temática adolescente del punk californiano de Green Day y Blink-182, adoptaron nuevas formas de expresión que lograron ser la voz de la juventud limeña del siglo XXI. Además porque la subordinación que dio fruto a la resistencia del rock subterráneo tuvo otra expresión en el (chiki) punk.

La subordinación del (chiki) punk se expresa en su temática miserable. Se trata de la revancha de los perdedores, herencia que se le debe al rock alternativo de los 90 en el que ser freak y raro se convirtió en símbolo de prestigio. Rechazar las jerarquías sociales propias del colegio y la sociedad significa aceptarse desde la diferencia y valorar el ser el bicho raro.

Escuchar a la gente cantar "Otra salida" fue bravazo. Ver a la gente cantando y sintiéndose identificada con esa canción fue bravazo. Esa canción tiene un mensajazo.

Rodrigo, 27 años.

Acá un extracto de la letra de "Otra salida" del disco debut de 6 Voltios, compuesto cuando sus miembros aún eran colegiales.

*Tanta presión y depresión estoy seguro que van a acabar conmigo
El camino es muy largo y muy difícil de seguir
Pero, putamadre, no me queda otra salida
Cada es más día es más duro, cada día es peor y me siento solo
Caminando por mi cuenta sin forma parte de algo
Aquí diré lo que siento, aquí me sentiré mejor y expresar todos mis sentimientos*

Como caldo de cultivo para lo que luego sería conocido como emo, las letras de 6 Voltios expresan la angustia adolescente de quien se siente que no encaja en ningún lugar. De ahí se entiende la emoción al llegar a un concierto y encontrar a cientos de jóvenes que se identifican igual que uno con estas letras sobre rechazados, personas que se sienten alienados y que no encajan en la sociedad.

Esto es lo que crea la sensación de pertenecer a una élite. En este caso, se trata de un grupo de ovejas negras que encuentran un espacio para poder alimentar esa emoción elitista que los distingue de la sociedad injusta y cruel. Así lo describe un miembro de la komuna de Diazepunk:

Nunca rendirte, ante todo. Por más que alguien te joda, el gobierno te joda, tu pareja no te valore, no rendirte. Lucha por tus ideales en los cuales la gente de Diazepunk cuando menciona la canción "Abre los ojos", siempre los puños en alto es que nunca te debes rendir. Siempre para adelante. Como dice la canción, "no debo cambiar, siempre debo ser el mal ejemplo". Eso conserva lo que una persona lleva adentro, la esencia.

Gabriel, 20 años.

Las letras expresan como es la realidad. Lo que ninguna otra música se atreve a decir, porque están condicionados por las estructuras de la industria del entretenimiento, el (chiki) punk sí lo puede decir, justamente porque está fuera de las redes tradicionales. No existe censura en el rock no comercial, por eso nada está maquillado.

Artistas

El trabajo de campo demostró que los jóvenes (chiki) punks no desarrollan mucha lealtad con los artistas. Esto se puede explicar por dos motivos principales. Primero, la relación cercana de la escena local comparada con la distancia de la escena internacional. La escena local sigue siendo una escena periférica en comparación con las grandes escenas del hemisferio norte. Esto hace que los grandes mitos de las estrellas de rock no puedan ser aplicables a los casos locales, más aún en el rock no comercial. La mayoría de los músicos locales ven sus carreras musicales como un trabajo de medio tiempo. Es poco frecuente que sea la única fuente de ingreso de un artista, quienes pueden también estar insertos en el mercado laboral formal como también "recurarse" en otros aspectos de la música, como la grabación de audio, venta de jingles publicitarios u otros lados de la publicidad.

Esto hace que los grandes excesos al estilo The Rolling Stones no puedan ser posibles en el contexto peruano. Los artistas del rock no comercial son gente común y corriente. Sin embargo, debe existir coherencia retórica en cuanto al mensaje que expresa el artista en su música y su vida real. En ese sentido, la escena local tiene casos en los que los artistas sí simbolizan ideales que pueden ser difíciles de alcanzar para los jóvenes que están insertos en las estructuras sociales adultas. Un ejemplo de esto es Mandy, el ex vocalista de Contracorriente y ahora líder de Mutante, quien lleva un estilo de vida entre los excesos de los conciertos de rock del fin de semana y su trabajo de entre semana como profesor de surf en Miraflores.

Durante el auge de festivales del 2000 el carisma de Mandy sobre el escenario como vocalista de Contracorriente lo hizo ser tal vez el mejor frontman de la escena no comercial. Su actitud frenética y sus frases clásicas como "vamo ahí" y "mutantes" desarrollaron una relación con el público que pocos cantantes han logrado. La versión en vivo disponible en YouTube del tema "Fatal" –en la que el título hace explícito que es la versión "con lisuras"- muestra la energía que transmite Mandy en los conciertos. Parece que la vida cargada de excesos y descontrol de Mandy lo llevó a ser expulsado de Contracorriente; aunque también se dice también que pasó un tiempo en la cárcel, lo que motivó su alejamiento de la banda. Actualmente se presenta con su proyecto solista Mutante, con el que canta los temas más icónicos de Contracorriente y sus nuevos temas en solitario.

Durante el Festirock 5 pude tener acceso al backstage y ver los momentos previos a la presentación de Mandy. Llegó con un gran grupo de seguidores, todos vestidos con la marca de ropa que maneja, que inmediatamente resaltaron entre la tranquilidad poco glamorosa que imperaba en el backstage hasta entonces. Fuman marihuana y beben cerveza mientras esperan su momento de subir al escenario. Poco antes, Mandy comienza a hacer barras en las vigas del escenario. Está excitado y bastante ansioso. Los nervios le ganan y se orina en el pasadizo que conduce a la zona detrás del escenario. Se trata de esas personas que resaltan a donde van. Mandy es lo más cercano que tenemos a una estrella de rock en la escena no comercial.

Otro ejemplo en que el artista es la personificación del ideal de libertad y rebeldía es el de Alexis Korfiatis, vocalista y líder de 6 Voltios. Sobre el escenario, Alexis lleva una relación conflictiva con su público. Sus shows se reparten entre los abucheos y los pogos más intensos al momento de tocar sus temas más exitosos. Su actitud siempre desafiante con el público lo lleva a recibir insultos y pifias, especialmente cuando

aparece en escena en estado de ebriedad. Sus excesos llevaron a que la formación original de la banda durante 15 años se desintegre luego de un accidentado concierto en el que, bajo los efectos del alcohol y probablemente la cocaína, Alexis terminó peleándose con unos jóvenes del público, a quienes les arrojó su guitarra. Luego del incidente, los otros miembros de la banda decidieron retirarse.

Si Alexis y Mandy representan el lado más descontrolado y salvaje del rock, también hay otros artistas que simbolizan la libertad pero encaminada de una manera más positiva. Este es el caso de Futuro Incierto, la primera banda straight edge del Perú que mantiene el respeto del público por ser consecuentes con su mensaje, especialmente por su líder Pedro Allemant, un conocido activista por los derechos de los animales y un estricto vegano.

(Futuro Incierto) hablan más de las cosas que en realidad pasan. Por ejemplo, el pata creo que es vegano, defiende los animales y toda esa vaina. Eso también me gusta de la banda.

Gonzalo, 18 años.

Entonces, los artistas son personas privilegiadas a quienes se les admira porque representan los ideales de libertad del rock. Esta libertad puede ir desde el lado de la fiesta más destructiva, como el caso de Mandy y Alexis, o también por el de la consecuencia con sus ideales de justicia, como es el caso de Pedro Allemant. Sin embargo, esta admiración es distinta a la relación artista/fan tradicional del rock del hemisferio norte. El caso peruano se distingue porque los fans tienen mucho acceso a los artistas locales, a diferencia de los casos internacionales.

Toda la onda ska punk pega un montón porque en los 2000 es el boom de Blink-182. La gente no podía ver a Blink pero podía ver a 6 voltios todos los fines de semana.

Victor Vilcapuma, El Grito Tienda.

Quien descubre el mundo de los festivales puede llegar a ver una misma banda todos los fines de semana durante periodos de varios años. Esto permite llegar a una relación de intimidad que no podría darse con una banda internacional. Desde gloriosas presentaciones en escenarios gigantes ante un público entregado hasta conciertos fallidos en los que la respuesta es nula y la vulnerabilidad del artista se hace evidente. Quien asiste con frecuencia a los festivales es testigo de los momentos más altos y bajos de estas bandas.

7. PRÁCTICAS

7.1 Estructura adulto

Definir y explicar las estructuras sociales que condicionan a los (chiki) punks no ha sido el objetivo principal del presente trabajo. A pesar de eso, algunos aspectos han salido en las entrevistas dejando ver las fuerzas del mundo adulto y cómo estas han influido para llevar a los actores a crear el mundo juvenil del (chiki) punk.

En primer lugar está la familia. Los primeros recuerdos sobre música vienen de la familia, de la radio que suena en la sala y la música de los padres es una influencia temprana de la que nadie puede escapar. No todos desarrollan una relación antagónica con la música de los padres, es simplemente una música adulta que se recuerda con nostalgia. Al momento de elegir su propia identidad musical juvenil, fueron pocos los casos en la que los padres se opusieron.

Fue común encontrar que los jóvenes canalizaran mucho del estrés y las responsabilidades familiares a través de la música.

Mis viejos se separaron en el 2000 y (mi mamá) empezó a salir con su nueva pareja en el 2003. Fácil todo influenció bastante en mi vida y el momento de elegir mis huevadas. Era un poco más rebelde.

Rodrigo, 27 años.

En segundo lugar se pudo encontrar una estrecha relación con las responsabilidades académicas, ya sea del colegio como de estudios superiores. Los conciertos son vistos como momentos de catarsis y liberación del estrés acarreado por los estudios y el estricto régimen educativo. De ahí que entre las distintas opciones de ocio juvenil, los conciertos de (chiki) punk sean un espacio donde olvidar las presiones sociales de construir su futuro como adulto.

Putá... la universidad. Es que a veces me amanezco y hago trabajos. Quiero relajarme, estoy demasiado tenso. Ahora estoy jalando a más gente (a los conciertos).

Gonzalo, 18 años.

En tercer lugar encontramos discursos en los que se explica la rebeldía y búsqueda por espacios de libertad como una cuestión propia de la adolescencia. Frente a las explicaciones de clase social propias del punk del siglo XX, las temáticas rebeldes del

(chiki) punk parecen estar más asociadas al proceso de transición a la vida adulta, que tal vez no se desarrolla por igual entre todos los jóvenes, pero que en algunos llega a calar con fuerza. }

Eso es lo que la gente le llamaba, un poco de la rebeldía. El pop te enamora pero el punk te lleva a la rebeldía, esa rebeldía que uno lleva por dentro.

Kris, 20 años.

Lo encontrado en las entrevistas es que los jóvenes (chiki) punks cuestionan las estructuras sociales pero a la vez saben que algún día tendrán que hacerse adultos. El futuro está en conseguir un trabajo que les permita emanciparse de sus padres e ingresar al mundo adulto. En ese sentido, los jóvenes no pueden escapar del todo de las estructuras adultas que condicionan su margen de acción dentro de los límites de lo posible. Los jóvenes (chiki) punks saben que no podrán concretar todos los ideales de libertad del rock, justamente porque son ideales. Pero esos ideales se pueden saborear en los espacios juveniles como el concierto, en los que aquella libertad ideal se llega a cristalizar, aunque sea de forma efímera. En ese sentido, el concierto es el espacio en el que los (chiki) punks pueden experimentar de forma concreta los ideales de libertad del rock.

Merece otra investigación el explicar las condiciones sociales del mundo adulto que estructuran el surgimiento de una cultura juvenil como el (chiki) punk. La investigación se centró en conocer el propio espacio juvenil, el cual busca ser autónomo de lo adulto y se construye un espacio ideal de libertad juvenil.

7.2. Espacio juvenil

Son varios los espacios de ocio a través de los cuales los jóvenes construyen su propio mundo. Puede ser desde la privacidad de sus habitaciones escuchando música o participando de comunidades translocales a través del Internet. También pueden ser en espacios concretos de la ciudad, como parques que son tomados por asalto de forma temporal en los que un pequeño equipo portátil de música y una botella de alcohol les permite construir un espacio de autonomía. Otras veces no se trata de un equipo portátil sino de un enorme escenario con una banda en vivo para congregarse a miles de jóvenes unidos por una misma estética en busca de emociones intensas.

Conciertos

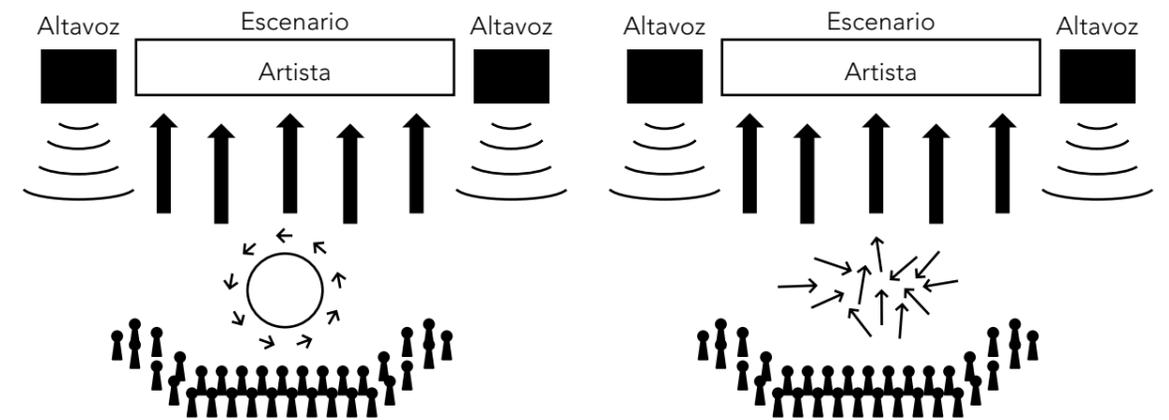
Abordar la identidad juvenil desde las prácticas estéticas hizo de los conciertos el lugar y momento central de la investigación. El concierto es un claro espacio juvenil donde se concreta la tan ansiada libertad. A través de la sobrecarga de estímulos audiovisuales y el contacto corporal, miles de (chiki) punks descubren sensaciones distintas al resto de ofertas de vida nocturna de Lima, especialmente bajo el formato de los festivales.

En el pasado ha sido común que varias bandas compartan escenario en los conciertos, pero las extensas jornadas de más de una decena de bandas durante más de una decena de horas de música ininterrumpida es algo que comienza con los festivales de inicios de siglo y que en esta última década se extiende durante jornadas que inician a las 11 am y terminan a las 4am del día siguiente, como es el caso de Vivo X El Rock. Especialmente luego del formato de los dos escenarios, los festivales ofrecen hasta 10 horas de música en vivo ininterrumpida. Esto puede resultar bastante abrumador para quienes no están insertos en estas prácticas, pero una oferta mucho más atractiva para los jóvenes que pueden disfrutar de más bandas en vivo.

Lo único que se puede hacer en un concierto es escuchar el concierto. El sonido es de un volumen que no permite las conversaciones fluidas. A pesar de eso, muchos se acostumbran a gritar y logran tener conversaciones ligeras. El alcohol también ayuda a que la comunicación se pueda dar a cabo. Los festivales comienzan desde tempranas horas del día. Algunos incluso desde el mediodía. A esta hora no hay mucha asistencia aún porque las bandas tocan según jerarquía en los horarios, siendo los espacios estelares los de la noche.

A diferencia de los conciertos de música comercial, los festivales no dividen al público en zonas ni se venden entradas vip. Existe una única entrada general que actualmente puede costar entre 18 a 35 soles, dependiendo de la organización y el cartel. En la primera mitad de los 2000 las entradas podían estar entre 8 a 12 soles, precio que correspondía con la precariedad de las organizaciones de entonces. Sin embargo, ya con la década del 10, mejores organizaciones empezaron a cobrar entradas más caras por encima de los 18 soles. Vivo X El Rock, al tener artistas internacionales en su cartel, puede estar entre 100 y 200 soles.

La distribución del público en el espacio del concierto se puede ver en las siguientes gráficas:



En ambas gráficas podemos ver que las flechas que apuntan hacia el escenario son el público que se empuja para estar más cerca al artista y cantar. Al medio se encuentra el pogo, en sus dos posibles estilos. Finalmente desde atrás están quienes desean observar sin ser empujados o poguear. Este último espacio suele ser para quienes son menos participativos, mientras que los dos primero son para las personas más comprometidas con la interacción.

Pogos

Existen muchos tipos de pogos en la música rock y cada subgénero musical tiene su propio estilo de pogo que lo distingue de sus semejantes. El pogo en los conciertos de bandas de (chiki) punk, es decir, de punk melódico con influencias ska, reggae y hardcore, se baila en pogos circulares sobre un mismo eje dando vueltas para los casos más tradicionales o simplemente en pogos desordenados donde los cuerpos se dirigen hacia el epicentro o tratando de acercarse al escenario, como se muestra en las gráficas anteriores. Para quien nunca ha pogueado, el baile resulta bastante intimidante. El tipo de contacto entre jóvenes resulta tan intenso que no muchas personas pueden experimentarlo en su día a día, comparable tal vez con los deportes de contacto. Sin embargo, en estas actividades el contacto se da con personas extrañas y que posiblemente no vuelvas a ver al acabar la presentación.

Por eso el pogo resulta interesante. Porque es un nivel de contacto con otras personas que rompe los límites de la privacidad y respeto que dos extraños se pueden tener. Sin embargo, en el pogo no se trata de extraños sino de compañeros. El éxtasis cau-



sado por el ritmo, la letra y la colectividad durante el pogo hace que sea la máxima expresión de la identidad colectiva del (chiki) punk. Incluso se podría decir que no se es un verdadero (chiki) punk hasta que se ha pogueado por primera vez.

El pogo tiene un ritmo que es directamente proporcional con la velocidad marcada por la batería, así como del momento pico de la canción. Parte de la estructura de las canciones de géneros en los que se poguea está en crear una tensión previa al pogo que termine hacer de su estallido una verdadera catarsis. En ese sentido, las canciones más pedidas por el público son también las que desencadenan la mayor respuesta del pogo. Lo que todos desean es poder poguear escuchando su canción favorita.

El primer pogo

No pasa mucho tiempo desde el momento cuando los jóvenes descubren el mundo de los conciertos de (chiki) punk hasta que se animan a meterse a su primer pogo. Lo normal es que las primeras veces sea mucha la impresión y el miedo en participar del baile, especialmente porque quienes lo practican parecen hacerlo con la naturalidad de quien lleva años de experiencia. Sin embargo, parte de la experimentación y la búsqueda de emociones intensas es lo que hace que uno se anime a poguear.

Quienes están por iniciarse en la práctica de los pogos relatan una combinación de miedo y adrenalina muy intensa. Entrar al pogo es como tirarse a la piscina de agua helada, no hay que pensarlo mucho y solo hacerlo. El borde desde donde uno se avienta es la periferia de la circunferencia del pogo. Esta área es de poca seguridad, pues quienes ingresan y salen de su órbita lo harán entre empujones. Como el borde gravitacional, se corre el riesgo de que un paso hacia adelante pueda ser el cual te succione hacia el pogo.

Algunos deciden dar ese primer paso para ingresar al pogo, otros son empujados por otra persona. En ambos casos, una vez adentro se tiene que correr en el sentido del círculo entre personas que toman distintas velocidades. Se reciben golpes en la espalda, torso y brazos. Se trata de empujar pero también es normal pisar los pies de otras personas. Quien pierde el equilibrio es libre de apoyarse o jalar a quien tenga al alcance para así recuperar la posición. Sin embargo, lo más común para quien poguea por primera vez es el tropezarse y caer al piso.

Cuando uno se accidenta parece que el tiempo pasa lento por unos cuantos segundos. El poco tiempo que lleva a una persona en caer al piso es suficiente para que muchas

cosas pasen por su cabeza. Caer casi a oscuras entre una estampida de jóvenes totalmente extasiados por la intensidad de la música es suficiente para pensar en lo peor. Sin embargo, la experiencia que los entrevistados narraron sobre su primer pogo coincide en lo que viene después de la primera caída.

El pogo podría ser una práctica violenta y de alto riesgo si no fuera por el fuerte lazo de hermandad que se vive en una comunidad emocional. La mayoría los entrevistados relataron que la primera vez que poguearon se cayeron. Pero lo importante no fue la caída sino que automáticamente fueron ayudados por alguien del pogo. Con la misma velocidad que se cae al suelo, y miles de cosas pasan por su mente, también es que se le extiende una mano anónima que de un tirón te devuelve al pogo. Quién te ayuda lo hace porque eres uno de ellos. Gracias a ti es que el pogo está sucediendo y por eso se necesita que sigas pogueando. Aquel que te recoge queda marcado en la memoria de quienes poguean como un acto de solidaridad, un gesto de unidad que te enseña que acá estamos todos unidos por una misma emoción.

El pogo no consiste en dañar al semejante. No se trata de individualidades golpeándose en un enfrentamiento. El pogo es una unidad de la que todos son parte y la masa del público es contra quien se descarga las emociones más intensas en una catarsis de golpes.

El primer pogo que recuerdo fue con Diazepunk y arrancaron con "Viernes". De la nada, donde había un culo de gente, se armó un círculo. Puta, huevón, todos empezaron a dar vueltas. Dije "ala mierda, oe ya métete". Me metí y no salí más. Creo que por eso amo tanto las vueltitas. Las experiencias del inicio fueron tan intensas para mí que no las puedo olvidar. Siempre que meto a pogos en círculos trato de llegar a ese clímax que tuve a los comienzos. Entregándolo todo. Esa es la idea de por qué vas.

Rodrigo, 27 años.

Alcohol

En la necesidad por crear un espacio de libertad que busca ser autónomo del mundo adulto, el consumo de alcohol, y en menor medida otras sustancias, resulta central para los jóvenes que buscan sensaciones intensas. Sin embargo, la adrenalina del pogo y la música resulta suficientemente embriagante como para llegar a estados de éxtasis, incluso sin estar bajo los efectos de ninguna sustancia. Si bien la venta de cerveza y las previas afuera del local son prácticas comunes por los jóvenes que van

a conciertos, no es indispensable para llegar a estados alterados de la conciencia. Lo central es la música.

Desde 2do de secundaria iba por mi cuenta todos los fines de semana. Esa era mi onda. Yo era de los patas hinchas que iban desde antes que abrieran la puerta. Si empezaba a las 3, yo iba a las 2 y era el último en irme. Y no era de los que chupaban. Nunca iba a previas afuera. Era más de los que les gustaba la música. Era de los que tomaba gaseosa y fácil un pan para aguantar.

César Ramos, organizador de Vivo X El Rock.

La emoción que se vive en los conciertos y sus prácticas espectaculares hacen que sea difícil diferenciar quiénes están sobrios y quiénes no. Las normas de conducta dentro del concierto son distintas a las que se viven afuera en el mundo adulto. Las muestras de emociones exaltadas no son exclusivas de quienes están bajo la influencia de sustancias.

Espacios públicos

Lima es una ciudad donde el control está presente en gran parte de los espacios públicos y son pocos los lugares en los que uno puede congregarse a beber alcohol sin que llegue la policía o el serenazgo. Sin embargo, cada cultura juvenil ha sabido apropiarse de distintos lugares, aunque sea de forma momentánea, en donde pueden hacer lo que no pueden en sus casas bajo la tutela de sus padres. Cuando se habla de rock en Lima, los dos puntos más emblemáticos siempre han sido las Galerías Brasil de Jesús María y el Jr. Quilca del Centro de Lima. Esto debido a que son los principales centros de distribución de material discográfico y distintos productos relacionados a la música y el arte alternativo.

Galerías Brasil

Las Galerías Brasil han sido un punto de encuentro de muchas komunas de rock. Un miembro de la komuna de Diazepunk recuerda que ahí fue donde comenzaron a reunirse.

Bajábamos no por gusto sino por conocer un poco más de la banda y ahí soltaban anécdotas y conocías gente de distintos distritos y vas enlazándote. Eso se siente un poco bacán. Galeras es conocido porque se vende mercadería punk, gótica, etc. Nos reuníamos fuera de Galerías Brasil para evitar problemas porque cerraban a partir de las 9 o 10. Nosotros nos juntábamos a partir de las 8, éramos

chicos de 18 a 19 años. Chicos de esa época que tenía un poco de rebeldía y querían tomar donde les parezca más plácido. Buscábamos un paradero donde no había cámaras de seguridad. Todo era más libre, ahora ya no se puede.

Luis, 23 años.

Como se puede ver, Galerías Brasil nunca fue un espacio de libertad como para consumir alcohol y hacer reuniones muy grandes. Como todo centro comercial, hay seguridad que limita que se congregue mucha gente dentro de local y las afueras, ya sea la Av. Brasil o Av. Garzón, tampoco cuentan con espacios en donde los jóvenes puedan tomar alcohol durante mucho tiempo sin llamar la atención. Si bien existe consumo de alcohol dentro de Galerías Brasil, este se da entre pocas personas. Una komuna significa reunir más de una decena de jóvenes por varias horas, lo que hace de este un mal lugar para buscar estos espacios de libertad.

Galerías Brasil es un espacio para encontrar otras personas con quienes hablar de música. Hasta antes de la masificación del acceso a Internet, este era el lugar donde los jóvenes podían descubrir nueva música. No solo se trataba de ir a una tienda a comprar discos, sino de pasar varias horas conversando con los vendedores y otros compradores. De tienda en tienda, según el género, uno podía conocer sobre metal, punk, indie, rock en español y otros géneros alternativos. Además de comprar productos relacionados a música, como polos, parches, stickers, pines, gorros o entradas de conciertos, también se podía comprar otros productos juveniles relacionados al skate, moda o parafernalia para drogas.

Hoy en día la venta de discos piratas es casi inexistente. Los medios de Internet como YouTube permiten tener acceso a un inmenso catálogo de música desde una computadora o celular. Por eso, las prácticas de comprar discos en Galerías Brasil han cambiado y ahora se limitan a la venta de discos originales, que son principalmente valorados como objetos y no tanto por su contenido musical.

Quilca

El Jirón Quilca del Centro de Lima es un punto de encuentro para jóvenes y adultos que se reúnen en sus galerías, bares o incluso la misma calle. En su cercanía existen varios locales donde las bandas pueden tocar, como el clásico Salón Imperial de Cailloima (el local de la Asociación Nacional de Fonavistas de los Pueblos del Perú), como otros locales que han ido y venido a lo largo de los años como El Averno, La Oficina, El Nirvana, Etnias y otros más. También están los bares el Queirolo o el bar de Lucho

(también conocido como el bar de Ciro o La Rokola), como la misma calle que los fines de semana llega a recibir varias decenas de jóvenes.

Si bien hoy en día este no es un espacio que esté asociado a los (chiki) punks, a mediados de la primera década del siglo XXI el Salón Imperial se solía alquilar para conciertos de (chiki) punk. Así lo recuerda Rodrigo, quien narra la primera vez que conoció Cailloma, la calle que conecta a Jr. Quilca, en el 2003:

Lo más loco de esa primera vez que fui a Cailloma, no fue tanto la música, porque la música no me llamó tanto la atención. Llegamos a Cailloma y apenas llegabas a la esquina veías a un culo de chibolos abarrotando la vereda, tomando trago, cagándose de risa, era una fiesta y todos hacían lo que querían. Esa imagen fue increíble. Cuando entramos al concierto fue normal. En esa época bajabas a conciertos a las 3 de la tarde, para las 8 no te acordabas ni mierda.

Rodrigo, 27 años.

Esto muestra el impacto que se siente al encontrar un espacio público totalmente liberado en la ciudad. A pesar de ser la calle, se puede encontrar a varias decenas de jóvenes consumiendo alcohol y muchos sin intención de ingresar al concierto. El concierto a veces es solo un pretexto para congregarse, un motivo para apropiarse de una cuadra y donde poder consumir alcohol con el grupo de pares de la misma cultura juvenil.

Parque Washington

El parque Washington se volvió muy popular entre las culturas juveniles a finales de la primera década del siglo XXI. Antes de que se remodelara, en el medio tenía una media luna que servía de punto de encuentro de jóvenes oyentes de punk, principalmente durante el apogeo del emo. Como era de esperarse, al igual que sucedió en otras capitales de Latinoamérica como Ciudad de México y Santiago de Chile, la violencia contra los emos llevó a que otras culturas juveniles rokeras, como los metaleros y los punks, encontrarán en el emo un peligro al prestigio de su propia identidad, terminando en varias peleas.

Luego de su remodelación y cuando la polémica de los emos bajó, se pudo volver a usar el parque para congregarse. Ese fue el lugar donde comenzó la komuna de Tragokorto, según nos cuenta Alex:

La komuna de Tragokorto nació en ese parque. Éramos un grupo de 5 y llegamos a ser 30 punteros con la banderola de Tragokorto, una banderola de 5 metros. La gente de la movida venía, veía y comenzó a bajar con otra gente a chupar. Venía el serenazgo y nos botaba. La gente hacia guerra, "mi parque", pero la gente se iba. En el 2015 ya nos fuimos al Centro Cívico.

Alex, 21 años.

Este espacio también se conecta a otro punto importante de encuentro a inicios de los 2000 por los jóvenes (chiki) punks: el jardín de la cuadra 15 de la avenida Arequipa frente al teatro Free. Este espacio era tomado por las primeras komunas para beber alcohol y reunirse, incluso cuando no había conciertos en el Free. Este espacio duró solo unos pocos años y ya está en desuso.

Parque Centro Cívico

La calle ofrece un margen de libertad que es aprovechado por los jóvenes para encontrar sus puntos de reunión. En la última década, estos espacios han ido cambiando y actualmente el máximo punto de encuentro y recreación para cientos de jóvenes de distintas culturas juveniles es el Parque Juana Alarco de Dammert, mejor conocido como el parque del Centro Cívico o C.C. por sus siglas. Los centros comerciales son conocidos puntos juveniles en distintas partes del mundo, pero en este caso son las afueras del mismo, el parque del costado, donde decenas de jóvenes se reúnen los fines de semana desde tempranas horas de la tarde hasta aproximadamente la medianoche cuando son desplazados por el serenazgo municipal. Pareciera que entre las 5 pm y las 11 pm, la Municipalidad de Lima se hiciera de la vista gorda y liberara el espacio en donde se puede ver varias decenas de jóvenes reunidos por distintos motivos.

El espacio es estratégico para los jóvenes de toda la ciudad. Su ubicación y conexión con el Metropolitano lo convierte en un punto de fácil acceso. También es de mucha utilidad el Plaza Veá del Real Plaza Centro Cívico, pues es el principal proveedor de alcohol, donde los jóvenes compran principalmente ron o vodka para mezclarlo con alguna bebida, que resulta más económico que la cerveza.

En el parque se reúnen distintas culturas juveniles, la mayoría articuladas en torno a un estilo musical. Los que escuchan hip hop se ubican en unas gradas detrás del Museo de Arte Italiano y parecen ser los únicos que poseen un lugar establecido. El resto de culturas juveniles se distribuye por el resto del parque. La mayoría se articulan alrededor de distintos temas del inmenso espectro del rock. Estos grupos se dividen

en komunas como las de Panda, Tragokorto, Diazepunk, Maldita Costumbre y otras, como también grupos de Facebook y WhatsApp relacionados al rock.

Los grupos de bailes folklóricos también suelen usar el espacio para practicar. La otra cultura juvenil minoritaria que también suele estar presente es la de los jóvenes que escuchan música electrónica. Hasta lo que se pudo observar, los únicos grupos importantes no musicales son los artesanos, aunque algunos artesanos sí se articulan en base a culturas musicales como el reggae. Otros jóvenes están ahí por cuestiones menos arraigadas a una cultura musical, sino simplemente por la conveniencia de lugar como punto de encuentro y las distintas actividades comerciales del Centro Cívico.

Desde lo observado en varias de las salidas al parque durante los fines de semana se puede afirmar que no existe rivalidad entre los distintos grupos, o al menos la rivalidad no se expresa territorialmente ni llega a peleas u otro tipo de violencia. Los grupos suelen tener entre 5 o 6 personas hasta 12 o 15. Sin embargo, con el correr del alcohol y las horas, también se da el caso de que distintos grupos puedan fusionarse, formando alianzas y llegando a crear súper grupos en los que pueden coincidir hasta tres o cuatro decenas de personas a la vez. Lo común es que cada grupo tenga su equipo portátil de sonido para amenizar la reunión y las komunas suelen poner banderolas para ser reconocidos.

Pero este espacio del parque es solo un punto de partida, un lugar de encuentro de quienes salen de sus centros de estudios o trabajos. Pasada las 11 pm, antes que la Municipalidad de Lima disperse a los grupos, cada quien se retira a su siguiente parada nocturna. Según comentan los entrevistados, este es el nuevo espacio de congregación para los grupos juveniles, especialmente los relacionados a la música rock. Otros grupos juveniles como los kpop, cosplayers, gamers y distintas culturas geek no suelen frecuentar este espacio, tal vez porque el alcohol y la noche no es parte de sus prácticas.

Komunas

Komuna podría entenderse como comunidad y no como un club de fans porque, si bien pueden tener una o varias bandas como eje temático, no quiere asociarse a la idea de "teenage fangirl". Las komunas surgen ante la necesidad de muchos jóvenes por juntarse con otros que compartan una ética y estética similar. Sus miembros guardan lealtad y complicidad con una o varias bandas a las que la komuna sigue. Esto significa

tener una banderola con la cual reconocerse en los parques o conciertos, asistir a los conciertos cuando se pueda y poder relacionarse con las bandas. Las komunas además pueden conocer a las bandas en reuniones privadas en las que se bebe alcohol y se interactúa con los artistas.

Las komunas surgen con el auge de los festivales de los 2000 y el acceso al Internet en Lima, cuando algunos jóvenes empezaron a informarse a través de distintas páginas web del surgimiento de la escena y empezaron a socializar a través de chats, cadenas de e-mails, MSN groups, etc. Se trató de una nueva generación desprejuiciada de (chiki) punks no tuvo reparos en asociarse y decir que siguen a una o varias bandas en particular.

La primera komuna aparece en el 2001 con una veintena de jóvenes que se hicieron llamar "La gentita del chat" y que luego cambió su nombre a "La komuna". Los discursos y las prácticas que adoptó esta primera komuna continúan hasta la generación actual que podemos ver en los grupos de WhatsApp relacionados al rock, quienes tal vez no se identifican como komunas pero definitivamente continúan el legado inaugurado por "La komuna" pero adaptado a las tecnologías actuales.

De "La gentita del chat" a "La komuna"

"La gentita del chat" fue la primera komuna formada en el 2001 de donde, al día de hoy, Harold Pinedo y Victor Vilcapuma son los únicos miembros que siguen trabajando en la música. Harold actualmente es productor de conciertos y administrador del bar Oficina del Centro de Lima, donde nos reunimos para hablar sobre "La gentita del chat". Harold creció entre polladas y salsa en un barrio algo peligroso del Callao. A los 10 años unos amigos del barrio lo llevaron a su primer concierto: "Iban a ir dos chicos con su tío y él me iba a cuidar. Ni me acuerdo qué grupo era pero me impactó". Luego asistió al Niño Malo del 98 cuando aún estaba en el colegio. Como era un viernes, tuvo que inventar una excusa para que sus padres le dieran permiso. Llevó una muda extra para cambiarse el uniforme de colegio y fue ahí donde fumó marihuana y pogueó por primera vez.

Escuché La Raza, me metí al pogo y mi mochila se abrió y se rompieron mis cuadernos, mi uniforme hecho pedazos. Tenía miedo de llegar a mi casa. Llegué cerca de las 11 y toda mi familia me estaba buscando. Sabía que me iban a sacar la mierda. Me castigaron y dejé de ir a conciertos.

Harold Pinedo.

Pero el éxtasis que sintió aquella vez no lo mantendría alejado de los conciertos por mucho tiempo, especialmente gracias al surgimiento de nuevos espacios virtuales en los que encontró detrás de la pantalla de su computadora a otros jóvenes como él que compartían esa misma pasión.

En el 2001 salieron páginas como Peru.com, Rockperu.org, Nativala, Sonido.org y otras webs que ya no existen. Yo bajaba a los eventos solo y siempre veía a gente como yo, solos. En Rockperu.org había un chat y yo dije por qué no juntar un grupito para estar en mancha. En el chat yo puse "¿quién baja a tal concierto?", me acuerdo que era uno en el Huaralino, y la gente decía "yo bajo el sábado, ¿si nos encontramos?". Quedamos en juntarnos en la puerta para entrar en mancha. Agarré una silla de mi casa, le saqué todo el cuero, corté letras y en una cartulina puse "La gentita del chat". Como era un chat pequeño, entre todos se conocían. Éramos como veinte, gente que iba a los eventos solos. A la siguiente semana hubo un concierto en la UNI y ya no éramos veinte sino como treinta. Éramos patas y si entrábamos, entrábamos todos. Entre todos nos apoyábamos para las entradas.

Harold Pinedo

"La gentita del chat" hablaban de lunes a viernes a través del chat de Rockperu.org donde compartían discos en una época en la que aún era difícil encontrar material de rock peruano de libre descarga.

Luego hubo una reunión en mi casa y quedamos en cambiarnos de nombre porque "La gentita del chat" sonaba muy gay. Entonces se volvió "La komuna". Fue la primera komuna que existió.

Harold Pinedo

Los miembros de "La Komuna" empezaron a organizarse para sacar fondos con los cuales poder pagar las entradas a los conciertos. Todo comenzó cuando Harold contactó al organizador de un concierto en el Huaralino de Los Olivos donde tocaban Inyectores, 6 Voltios, M.A.S.A.C.R.E., Leuzemia y otras bandas más para que le dejara poner un stand de venta de gaseosas.

Vendíamos a china el vaso. Me acuerdo que rayamos. Cuánto habremos sacado que me tuve que ir en taxi con la plata. Eran como 2 o 3 mil soles. Con esa plata nos fuimos de viaje a Chíncha con toda la mancha.

Harold Pinedo

"La Komuna" no solo recaudaba fondos para costear sus entradas a los conciertos y el alcohol. Sus miembros aspiraban a llevar la ética de la música que compartían más allá de la diversión del fin de semana.

Éramos una familia. Año nuevo en Plaza Francia, en diciembre repartíamos juguetes, hacíamos rifas para show infantil. Hacíamos obras sociales, íbamos a hospitales.

Harold Pinedo

Como suele suceder, aquella familia que se formó en "La Komuna" se fue expandiendo hasta romper el núcleo inicial.

Con el tiempo cada uno se abrió por su camino. A Vejota (Victor Vilcapuma) le gustaba 6 Voltios, aunque ahora lo niegue, y formó "la lista 6 Voltios". Claudia formó la komuna de Ni Voz Ni Voto. Neftali y Claudia formaron la komuna de Leusemia. Yo, como era fanático de Ráfo Ráez, formé la komuna de Rafo. De ese grupito salieron todas las komunas. Ahora hay hasta parejas que se conocieron en la komuna y ahora tienen hijos. El único que hasta ahora vive de la música es Vejota, que antes le decíamos Cicuta.

Harold Pinedo

Fueron las prácticas de "La Komuna" las que dieron paso a que más de 15 años después nuevos jóvenes continúen usando redes virtuales como WhatsApp y Facebook para encontrar a otros jóvenes con quienes poder asistir a conciertos y compartir un estilo distinto al que hay en sus círculos de amistades de sus centros de estudios o del barrio.

Internet

Solo en la década del 60 el rock tuvo acogida en los medios tradicionales como la radio y la televisión, cuando era una música infantil. Desde entonces los amantes del género han tenido que buscarse otros medios de difusión alternativos a través de los cuales acceder a nueva música e información. Ya desde los 70 existían redes informales de comercio de material fonográfico, así como de revistas, pero es a partir de la década del 80 y el inmenso mercado a partir de las copias piratas de casetes que la comunicación llega a escala global mediante el modo de producción "hazlo tú mismo".

Las enseñanzas del "hazlo tú mismo" dieron nacimiento al punk en el Perú. Sin embargo el secretismo y sectarismo de las generaciones mayores hacían del intercambio de información algo bastante elitista. "Tú aún no estás preparado para escuchar esto, mejor empieza por acá" podían ser las aleccionadoras palabras de un primo mayor a sus pupilos con las que celosamente guardaba la música más underground y extrema, y por ende, la más valiosa.

Las redes de intercambio de información siempre han existido en esta ciudad para

quien se tome la molestia de explorar en la cultura de la música. Las tiendas de discos como Galerías Brasil, el Hueco y Quilca funcionaban además de espacios de conversación en donde los jóvenes podían pasar hasta varias horas intercambiando ideas con el vendedor y otros compradores sobre arte, política y más.

Pero aquellos espacios físicos de comunicación fueron desplazados por espacios virtuales gracias a los foros y páginas web que surgieron en el siglo XXI. Las generaciones que viven su juventud en un mundo con omnipresencia de Internet tienen una inmensa cantidad de información a disposición de su propia curiosidad. Por eso, los jóvenes (chiki) punks del siglo XXI han cambiado los paradigmas de lo que significa el rock en el Perú.

Esta investigación no pretende enfocarse en el Internet como espacio de acceso a información. Su intención es mostrar cómo el Internet se ha convertido en una herramienta de socialización con el grupo de pares a través de intereses comunes. Esto no estaba planeado en el diseño inicial de la investigación pero resultó siendo un sorprendente descubrimiento.

Las komunas (chiki) punk surgieron utilizando los chats y MSN groups hasta que tuvieron que emigrar al Facebook cuando la red social se convirtió en el principal medio juvenil. Actualmente la nueva red social que es utilizada por muchos jóvenes es WhatsApp, en donde se crean grupos temáticos de rock. Son una actualización de las komunas en el mundo en que la navegación por Internet ya no se hace desde una cabina o una PC sino desde un celular.

La ventaja de los grupos de Whatsapp es que poseen un sistema operativo más ligero y barato para los jóvenes que cada vez migran de la red social Facebook a otros espacios más juveniles, como Instagram y Snapchat. En el caso peruano, WhatsApp es el sistema más común para la comunicación entre amigos.

Lo observado en el campo muestra que los grupos de WhatsApp de temática de rock, aunque pueden llegar a tener varias decenas de miembros, los que realmente participan y asisten a las reuniones son solo una decena aproximadamente. La finalidad principal del grupo es coordinar reuniones y salidas, que suelen ser los fines de semana, y que tienen como punto de encuentro el parque del Centro Cívico. Ahí los jóvenes se reúnen a libar mientras deciden qué harán durante la noche, porque la reunión en el parque es solo una previa para luego continuar en algún concierto, rocola o bar.

Pertenecer a un grupo de WhatsApp no significa mantener una fidelidad estricta y es común que los jóvenes participen en varios grupos de WhatsApp de temática rock. También es común que los grupos de WhatsApp se lleguen a fusionar en otros grupos más grandes durante las reuniones en el parque del Centro Cívico, aunque también hay miembros más celosos que prefieren mantener la autonomía del grupo.

Previo a la investigación, sabía que existían distintos espacios donde los propios jóvenes son los creadores de contenidos, como foros y grupos de Facebook. Los espacios conocidos hasta el momento eran grupos o foros con muchos usuarios y mucha información, lo que impide que se formen una comunidad muy unida. En cambio, los grupos de Whatsapp son más cerrados y las personas construyen lazos de amistad en las reuniones.

Llegué a un grupo de WhatsApp cuando uno de mis informantes coordinó una entrevista conmigo un fin de semana en el parque del Centro Cívico. Según él, nos encontraríamos con otras personas que también eran de ir a conciertos de (chiki) punk. Al llegar, me encontré con un grupo muy unido de gente que se conocían entre ellos, algo parecido a la amistad que se genera entre compañeros de clase. Sin embargo, conforme pasó la noche, descubrí que este era el grupo de WhatsApp llamado Paranoia y que se juntaban los fines de semana para beber alcohol y escuchar música. A partir de este momento, fueron varias las salidas y noches de alcohol que pasé con el grupo Paranoia.

Se podría dividir en dos las dinámicas que surgen en el grupo de WhatsApp Paranoia. La primera sería las interacciones que se generan virtualmente desde el grupo de WhatsApp y la segunda serían las interacciones cara a cara de los fines de semana. Las interacciones desde WhatsApp suelen tratar temas ligeros y cotidianos.

Las bromas y los memes suelen girar en torno a dos grandes temas: la sexualidad y el alcohol. En cuanto a la sexualidad, los hombres son los que toman la iniciativa para iniciar las bromas y compartir imágenes tanto sugestivas como graciosas. Los hombres además acostumbran bromear sobre la sexualidad y las insinuaciones sobre la homosexualidad de los miembros suelen ser comunes. Los hombres hacen evidente su deseo por el sexo y el alcohol, mientras que las mujeres suelen ser más reservadas en cuanto al tema.

Estudiar las relaciones de género entre estos jóvenes podría ser un tema interesante

a tratar. Lo que sí queda claro es que, por más que estemos hablando de una cultura juvenil espectacular y rebelde, las relaciones de género están muy arraigadas. Por ejemplo, las decisiones de qué bebida comprar la toman los hombres y las mujeres pueden incluso no participar de “la chancha”, es decir, la colaboración individual para llegar al dinero necesario para comprar alguna botella de ron o vodka y una bebida gaseosa con cual mezclarla.

7.3. Individualismo

Desde la década del 70, Simon Frith habla del miedo de los jóvenes a que ni siquiera su propia cultura juvenil sea una verdadera muestra de individualidad. Cuando uno busca una identidad que sea distinta a la del montón, eso también significa una constante pugna por individualidad incluso dentro del propio grupo de élite. Sin embargo, los cambios surgidos en el siglo XXI, principalmente explicados por la facilidad de acceso a información del Internet, parecen haber aumentado el individualismo, especialmente entre los jóvenes con una vida altamente reflexiva. Esto requiere un compromiso activo en la creación de una identidad propia. Las críticas a las teorías de subcultura han dejado claro que los jóvenes rockeros buscan una identidad muy individual. Pero incluso dentro de la cultura juvenil como la (chiki) punk, en la que está claro que existen discursos y prácticas compartidas, además de una profunda solidaridad producto del éxtasis vivido durante los conciertos, encontramos jóvenes con una constante reflexión en la construcción de su identidad que busca alejarse de las estructuras que lo puedan condicionar. Nadie quiere ser borrego, ni siquiera un borrego (chiki) punk.

Es que tienes que diferenciarlo también por épocas. El mismo huevón que escuchaba 6 Voltios en el 2003 no es el mismo broder que escucha ahora en el 2016. No solamente por cuestiones de época sino también por cuestiones de los millennials. Un chiquillo de 18 años que ahorita escucha 6 Voltios ha crecido con el Internet, cosa que el chibolo del 2003 que escuchaba 6 Voltios no había crecido con eso, había crecido en los 90. Ahí te das cuenta la diferencia muy marcada. El chibolo de ahora está mucho más abierto a muchos géneros.

Victor Vilcapuma, El Grito Tienda.

Dos ejemplos pueden explicar esto. En el concierto Día el rock peruano comencé con problemas para identificar a jóvenes que entraran en el estereotipo de (chiki) punk. Así que entre muchos fans de rock comercial, quienes tienen un estilo de vestimenta tradicional y conservador, buscaba a jóvenes con estilo espectacular de (chiki) punks: camiseta de alguna banda de (chiki) punk, short o blue jean y zapatillas estilo Converse.

Así encontré a mi informante Gonzalo, un joven de 18 años que salía sudando entre el público luego de haber estado pogueando durante la presentación de Diazepunk. Ante mis ojos, su estilo de vestimenta y sus acciones encajaban perfectamente en la muestra.

Días después coordiné con Gonzalo en encontrarnos en el Mega Plaza de Los Olivos para poder conversar a mayor profundidad. Caminamos por su casa y fuimos a un parque. Ahí hablamos cerca de una hora sobre su vida y su opinión sobre la escena local. Ante la pregunta sobre el estilo de vestimenta de quienes van a conciertos, Gonzalo responde:

Putá, siempre bajan con su polo negrito, sus tabas Converse y su jean. Pero con eso del estilo yo no. Bajo como sea. Ese día tenía mi polo pero ya.

Otro ejemplo fue con Jaime del grupo Paranoia. Dentro del grupo, él es reconocido por saber mucho de música y, sin duda, las entrevistas que tuvimos demostraron una profunda madurez y conocimiento sobre la historia del rock nacional para su corta edad de 18 años.

Un viernes nos juntamos como era costumbre a las 7 pm en el Parque del Centro Cívico. No todos llevaban una vestimenta de estilo espectacular. Alberto llevaba su polera de Slipknot y era el único con una vestimenta distintiva de rock. Ya habíamos comprado un vodka y estábamos tomando en el parque mientras esperábamos a Jaime que llegara de otro compromiso que lo retrasó. De repente Jaime se aparece con una ropa deportiva muy estilizada. Su pelo llevaba gomina y un peinado bastante sofisticado. A los ojos del común de la gente, su estilo parecía al de algún futbolista metrosexual como Paolo Guerrero. Para alguien conocedor de los estilos musicales, estaba vestido con la última moda del hip hop más swag posible.

Nadie le increpó su estilo de vestimenta. Si alguien notó su estilizado atuendo, bastante lejano del despreocupado y casual estilo (chiki) punk, prefirió no hacer ningún comentario al respecto. Jaime es de los líderes del grupo y su prestigio no corre peligro por vestir como lo hizo ese día. Ya bajo los efectos del alcohol, aprovecho para comentar lo que me parecía obvio. Acá un extracto de la entrevista:

G: Veo que ahora tú estás vestido de hip hop.

J: Ajá, por la vestimenta. A mí me gusta el rock. Pero tú no tienes que estar con tu pelo largo y tus púas. De eso no se basa. Los que se visten así es porque les gusta un género, el metal. Cuando yo digo rock es porque me gusta de todo

género, yo escucho y yo escojo. Eso es el rock. El rock no es solo un género. Eso es lo que las personas mayores de edad no entienden, por la historia. Antes los hijos se vestían así porque mostraban rebeldía, salían a los conciertos vestidos así. Ahora ya no es así. Ahora puedes encontrar personas vestidas así (como yo) y están pogueando y escuchan sus bandas favoritas, punk, rock agresivo.

Jaime no solo se siente seguro de que le increpe que no va vestido de rockero, sino que me explica que esos esquemas rígidos son propios de las generaciones anteriores (tal vez se refiere a las del rock subterráneo o de las épocas previas al Internet). Para él, el rock significa la libertad de elegir qué escuchar. Las personas que escuchan salsa, cumbia, reggaetón u otros géneros comerciales son menos libres que los rockeros. Ser un rockero en el siglo XXI significa no estar restringido por las estructuras sociales que te dicen qué hacer y qué no hacer. Rock es libertad individual.

8. CASO: Víctor Vilcapuma

El siguiente caso servirá para entender a través de la historia de Víctor Vilcapuma muchos de los distintos capítulos de la historia del (chiki) punk. Víctor ha sido un actor fundamental en el desarrollo de la escena. Desde que llegó a los festivales, ha sido un gestor activo en el desarrollo de las primeras komunas. Más adelante fundó la página web especializada en la escena no comercial Audiofobia.com. Actualmente es el dueño de El Grito, la tienda especializada en el rock nacional más grande del país, y del sello independiente Cósmica Discos. Aquí un extracto de la entrevista, la cual luego fue enviada al propio Víctor para su revisión y aprobación:

“He vivido toda mi vida en San Miguel. Nací en el 87. La particularidad es que vivo en la frontera de San Miguel y Lima, entre San Marcos y la Católica, lo que llaman Pando. Mi abuelo es marino y todo Pando 1 es de marinos. Daniel F vivía en la Unidad Vecinal 3 y he jugado fútbol con Kimba; él me fracturó la pierna una vez. Ellos eran los tíos. La Unidad Vecinal 3 es de las que aparecen por Odría, de clase obrera. Estaban pensadas para la vida de la recreación de la misma ciudadanía. Cuando yo conocí esos lugares ya habían quebrado los cines pero tenía galerías y un restaurante tipo Tip Top. Me encantaba ir de niño a la Unidad Vecinal 3 porque era como un laberinto. En mi barrio había un club de marinos al lado de la huaca y podía entrar. De niño para mí era como un bosque. Mi barrio era eso o irme por Pando, porque la Católica en esa época no tenía muros. Podía entrar a las canchas.

Soy de una familia proteccionista y católica al mango. Mis papás son profesores. Mi mamá de cívico social e historia. Mi papá es profesor de electrónica y matemáticas. Enseñaban en La Cantuta y en varios colegios estatales del Callao. Mi padre era dirigente del SUTEP y había una tensión con mi abuelo, que era de derecha y mi papá era de izquierda. Al frente mío siempre veía las protestas de la Católica y San Marcos. Había un grifo al frente de San Marcos que siempre lo quemaban. Había el problema del terrorismo. En el 92 pusieron un cochebomba en la casa de un marino que estaba construyendo por mi casa. Justamente por eso mi familia quería que estudie en el Callao, porque allá no se sentía tanto.

No tenía familia y amigos del barrio que escuchaban rock o música alternativa. Mis abuelos escuchaban la clásica, tipo Sonora Matancera. En mi casa siempre había tonos. Vivía en la casa de mi abuelo materno y era un piso por cada hermana. Mi mamá era la mayor pero nunca le construyó el piso, solo teníamos un cuarto. En mi casa había tonos cada mes porque siempre hacían polladas profundas de cualquier cosa. Se llamaba Asociación de Sapos Marinos y traían orquestas de salsa, guarachas, boleros y mi abuelo vendía cerveza. A mi abuelo le gustaban muchos los boleros pero también Frank Sinatra porque estuvo destacado un tiempo en Estados Unidos. Recuerdo a mi abuelo viendo Risas y Salsas y luego poniendo música en la noche. Mis padres no escuchaban mucha música, como eran profesores trabajaban todo el día.

Antes de ser adolescente mi onda era jugar fútbol o Súper Nintendo. Me gustaba caminar por el Callao antiguo, coleccionar álbumes de stickers y ver dibujos como Caballeros del Zodiaco. No tenía dinero para comprarme los juguetes originales y me compraba las versiones chinas de Caballeros del Zodiaco que también venían en caja. Recuerdo ir al mercado central con mi mamá a comprarme stickers y los pegaba en las calles. Mi primaria era eso, ir a hueviar.

En secundaria empiezo a ir a tonos. Era el boom de la Charanga Habanera y los Cuentos de la Cripta. En tercero empiezan los quinceañeros. Como era el único que vivía en Lima, porque todos mis compañeros vivían en el Callao, me tenía que quedar a dormir en la casa de mis amigos. Ahí empezábamos a tomar. También era fumar por primera vez. Esa era la aventura adolescente.

Eso fue hasta que me expulsan del colegio porque tuve una pelea con un profesor, lo que era rarísimo porque yo era bien tranquilo. El profesor tenía problemas con mi papá. Me dijo que no me meta pero el profesor hacía comentarios muy cagones y un

momento tonto de adrenalina dije "es noviembre, a nadie lo botan en noviembre". Lo empuje y se cayó. Fue tanto roche que me expulsaron del colegio. Fue la primera vez que mi papá me pegó. Me había dicho literalmente que no me meta con el profesor. Para no perder el año me tuve que ir al Trilce.

Yo no conozco Lima hasta 4to de secundaria cuando me expulsan de un colegio en el Callao y no podía estudiar en la misma zona. Así que me pusieron en Trilce de Salaverry y me cambió la vida. ¡Ahí conocí Quilca! ¡Conocí Lima! Recuerdo haber ido con mis amigos por Salaverry y era inmenso. Era otro mundo. Tanto así que el primer día me olvidé de preguntarle a mi mamá cómo volver a casa y me perdí. Llegué tardísimo a mi casa y mi mamá estaba preocupada. Gracias a eso fue que conocí Galerías Brasil. Antes ya había ido a conciertos. Mi primera tocada grande pop fue en el 99 con Libido, Chanco en Piedra, Madre Matilda y Campo de Almas en el Niño Héroe Bonilla. El enamorado de mi hermana nos llevó.

Me gustaba grabar la música de la radio. Cuando salió OK radio escuché Savage Garden y Alanis Morissette. En ese momento del 98 también estaba el cable pirateado. La gente iba a ver Nickelodeon pero también estaba MTV. En el 99 me ponen cable en mi casa. Ya me gustaba Libido, Mar de Copas pero es con el cable y el canal Music21 que conozco esa música rara. De niño el cable era una locura. Me gustaba más Music21 que MTV porque ahí pasaban mucho Shakira y documentales de Shakira. Mi problema es que no tenía a nadie en mi barrio con quien hablar de esto. Estaba el fenómeno de Salserín pero luego de eso no había nadie en mi barrio o mi colegio que le gustara ese tipo de música como Libido. Ellos estaban con La Charanga Habanera.

En el 2001 me compran un reproductor de cds. Recuerdo que fui al Hueco por discos y me compré varios de Shakira. Cuando llego a mi casa y lo pongo, no era de Shakira. ¡Me llegó al pincho! Ya fue, nunca iba a regresar a Lima para cambiarlo. La cosa es que el disco era el Dark Side of The Moon de Pink Floyd y me cagó el cerebro. Creo que ahí me cambió la tuerca. No sé si me estafó o me hizo un favor. Poco a poco lo empecé a escuchar y me parecía tan raro. Los gritos en "The great gig in the sky" me parecía muy tétricos para un chiquillo. Preguntaba a todos en mi barrio y mi colegio pero nadie lo conocía.

Como el disco era un Princo sin ningún título no sabía qué grupo era hasta un día que fui a Galerías Brasil. No subía al segundo piso porque era de los metaleros, todos iban de negro. Yo solo jugaba Play Station en el primer piso pero la tienda donde iba a

jugar la cambiaron al segundo piso. Me palteaban un poco los metaleros, la gente de negro, rara. Un día jugando escucho "Money" y digo "esa canción es del disco que tengo" y voy todo palteado y le pregunto al tío de la tienda qué disco era.

La pasé todo mi verano afanado con Pink Floyd hasta que vuelvo a Galerías Brasil a comprar el disco de Pink Floyd pero estaba muy caro. El pata me dice "tengo una banda peruana que toca covers de Pink Floyd". Era para venderme porque era el Yasijah de Leuzemia. Me quería estafar. Me lo quería vender a 15 lucas y me parecía muy caro. Hasta que una vez fui al Mercado Central con mi vieja y me dice que puedo elegir un disco. Entonces veo uno de Leuzemia, el primero, y de nuevo fue otra estafa. ¡Putamadre! No era lo que quería. No sabía qué era punk, simplemente no era lo que quería. Me sentí estafado nuevamente hasta que lo escuché y me rompió el cerebro. Fue algo alucinante escuchar "Lima angustiada, Lima injusta, Lima morirás".

Era un discurso increíble el del disco de Leuzemia del 85. Te cambia el cerebro. Hablar de que Lima morirá, de ratas callejeras, de violencia. Luego conozco a un broder del colegio que le gustaba Dalevuelta y nos empezamos a intercambiar discos. A él no le gustaba mucho Leuzemia. Prefería el punk melódico de 6 Voltios. Ya cuando empiezo a bajar a concierto me doy con ese floro de lo comercial, lo posero y underground. En el colegio me decían posero porque escuchaba Libido. En el Trilce no usas uniforme entonces la gente iba vestida de negro, con dreads, sus polos de bandas, los morrales, las pulseras, las Converse. Tú no puedes escuchar Mar de Copas, Libido o Shakira y a la vez Leuzemia, 6 Voltios y Dalevuelta. Era en clásico discurso cojudo que en esas épocas imperaba y para mí era natural escuchar música en general. Yo escucho de todo.

A mis primeras tocadas bajé solo. Le dije a mi mamá que me iba a un quinceañero. Al llegar me meto a una cabina a esperar porque me daba miedo la gente. Al principio no chupaba en las previas. Yo iba con mi entrada y entraba de frente. Las compraba en Galerías Brasil, en GJ Records. Hasta me hice amigo de las flacas que atendían. Eran chéveres. Iba a hueviar y me quedaba sentado. Eran buenísima onda y escuchaban de todo. Religiosamente todos los viernes compraba un disco a 15 soles con mis propinas.

Yo era retraído pero en las tocadas era donde me podía desarrollar como persona. Los ganadores eran los perdedores en la movida alterna. Si eras más raro, eras más chévere. Felizmente conocí a gente chévere. Mi primer concierto punk fue la despedida de Dalevuelta en el 2001 en Miramar, donde era la Feria del Hogar. Fui por Leuzemia y me llegó al pincho porque no tocaron las canciones que yo conocía pero me llamó

la atención "Al colegio no voy más" y "Pedro Marmaja". No conocía ninguna banda. Veía a la gente con sus dreads y sus barbas. Era mi primera vez y no entendía nada. Me sorprendió tanto que no quería entrar, me daba miedo. Aparte que fui con ropa tipo para quinceañero porque para eso les pedí permiso a mis viejos. Cuando vi el pogo dije "broder, se están matando".

Ir a ese concierto fue descubrir otro mundo y me gustó como mierda. Al día siguiente me fui a una cabina de Internet a buscar dónde habían más tocadas. No había muchas páginas sobre la movida en ese entonces. Tenías que conocer el nombre de las bandas y entrar a sus páginas webs. Hasta entonces, mi referente eran las estrellas de rock a lo MTV pero en las tocadas veías a Daniel F entrando y saliendo por la misma puerta del público. Podías hasta conversar con ellos.

Ya en el 2002 me pegué con el programa de Sergio Galliani, radio Insomnio y Tv Insomnio. Fueron experiencias pajas de cuando eres chibolo. Tenía problemas para adaptarme pero la música me liberaba. Ya en el 2003 salgo del cole y mi amigo con quien siempre bajaba vivía en San Martín de Porres. Entonces necesitaba manyar gente. En esa época había el chat de Rockperu.org y ahí la gente decía para reunirse tal día en el Cine Excelsior del Jirón de la Unión. Se llamaban "La gentita del chat", que era un nombre horrible. Luego aparece Group MSN y ahí decidimos cambiar de nombre.

Sin roche lo digo, estábamos viendo mil nombres y yo dije "si somos una comunidad, por qué no nos decimos komuna porque en verdad no apoyamos a nadie, apoyamos a todos". En paralelo ya existía la lista de Mar de Copas, la komuna de Leuzemia pero no se reunían y había una comunidad de "Las ratas" en Los Olivos. Pero nosotros fuimos los primeros en ser una komuna. Mi concepto era que no éramos un club de fans porque había gente que escuchaba de todo: Rammstein, Leuzemia, 6 Voltios, Pink Floyd. Había gente de Lurín, del Rimac. Eran grupos humanos.

Básicamente nos reuníamos para ir a tocadas. Me acuerdo en el 2003, mi época de vagancia, el lunes íbamos al cine, el martes a comer, el miércoles a chupar, el viernes a una tocada, el sábado a otra tocada y el domingo era la reunión oficial en Plaza Francia. Hemos jateado en Plaza Francia un culo de veces. Éramos como hermanos. Si alguien no tenía plata le prestábamos. Hasta les escribíamos a los organizadores y les decíamos "somos treinta y queremos entrada más barata".

Así fue en el 2003, 2004 pero en el 2005 ya fue solo chupeta. Antes teníamos una idea

cultural, yo quería hacer fanzines, hablábamos de política, nos prestábamos libros. 2004 y 2005 fue el boom de las komunas. Acá frente al Free de Av. Arequipa la gente se reunía. Todos los días bajabas y había alguien. Eran 100 personas tomando trago basura. Había salido del cole y mis viejos no me exigían mucho. Conocí todo Lima gracias a eso. Los points eran el Free, Plaza Francia y Quilca.

Mis primeros conciertos pogueaba desde la primera banda hasta la última. Me gustaba una canción pero pogueaba todas. Escuchaba religiosamente todas las noches Radio Insomnio. Era la oportunidad de escuchar canciones nuevas. Radio Insomnio ponía sus "tres canciones para grabar" sin interrupción. Tanta gente escuchaba Radio Insomnio que luego siguió hasta la madrugada. Galliani se iba a la 1 am y se quedaba otro pata. La gente llamaba. Yo llamaba. Me acuerdo que me quedaba hasta las 4 am y mi vieja me castigó quitándome la radio porque me quedaba dormido en el colegio.

Me afané como mierda. Me compraba casetes, cds, fanzines. Me empecé a afanar con el rock subterráneo, la anarquía, el cambio social. Empiezo a leer un montón. Justamente en 5to de secundaria tenía un tutor que me daba libros cada quince días para que no jale matemática. Era la época de los 4 suyos, mi viejo iba a protestar y mi hermana era periodista de Canal N. Mi papá políticamente ha sido muy activo. Fue dirigente y se quedaba a dormir en los parques porque traía profesores del interior del país. De hecho, mi papá perdió su trabajo gracias a una ley de Fujimori y por protestar en la universidad. Tuvo que ser wachiman de una residencial de mi tía. Los 90 fueron épocas bien jodidas en la economía de la familia. En 2do de secundaria me cambian a un colegio nacional y mi casa se queda a medio construir.

De niño no me enteraba mucho hasta el 2000 que veo a la gente acampando en una protesta y luego ver en Canal N lo de la dictadura. Entonces la música se vuelve una crítica. Desde la crítica simple de "los tombos cojudos haciendo la finta, el Chino huevón es un dictador, qué chucha pasa en el Perú". Era chévere que alguien lo diga. Las letras punk que hablan del sistema corrupto. Gx3 con "Mayoría equivocada" o incluso letras que no entiendo pero que empiezo a leer justamente para entender. Me acuerdo tirarme la pera en 5to de secundaria para ir al Centro Cultural de España a ver cine gratis a las 10 am porque en la Trilce se iba con ropa de calle.

En esa época me empieza a influenciar mucho el rock subterráneo. Por mis amigos escuchaba 6 Voltios y Dalevuelta pero me afana más Narcosis, Autopsia, Leuzemia por el contexto político. Pero luego con el boom del chikipunk me empiezo a pegar

más con Diazepunk y esas bandas. Mi enamorada de ese momento le encantaba el punk melódico. Pero nunca me gustaron las canciones de punk melódico en inglés, solo un poco Blink-182.

En el 2006 empieza la movida emo y no me atraía mucho. Es justo en esa época que conozco a Jano y comienza Audiofobia. Me empezaron a aburrir las tocaditas grandes y comenzamos a bajar a conciertos pequeños en el Bernabé, Oso Bar y Eka Bar. Empiezo a ir a Barranco y Miraflores a tocaditas que no eran punk. Entre el 2007 y 2008 casi no bajo a ningún festival justamente porque dejó de ser mi prioridad. Era la época de Internerd Records y el indie pop que me pegó un montón. En esa época les decían artys y no hípsters.

Es que el discurso político llega un punto en que te parece un panfleto. Escuchar a Daniel F hoy en día me da ganas de que se calle pero de chibolo me transmitía mucho. Es como una droga, quieres buscar otras cosas. Cuando Insumisión saca Pestaña y era tan grotesco que me parece chévere. Era electroestupidez. Los vi en una tocada punky en Cailloma con bandas como Generación Perdida y a mí me pareció la mejor banda. Fue la única banda confrontacional de verdad. Qué huevos para tocar pop acá. Era lo más punk posible. Me di cuenta que ese pop era más guerrillero que tocar punk en ese momento.

Ahora con El Grito todavía me sigo afanando con nueva música. Si me pego tanto con el rock peruano es por las historias que están detrás de las canciones. Son historias que me pueden pasar a mí o a cualquier persona. Son un reflejo de la realidad peruana, con lo bueno y lo malo. Como solo vendo rock peruano, es un trabajo de cuenta gotas. Al final del día llego cansado pero me afana. Siempre me sorprende con nuevas canciones. Mundaka, La Mecánica Popular o incluso el tributo a Voz Propia. Las historias de conciertos son increíbles. Voy mínimo tres veces al mes o sino voy a trabajar. Ya vivo de esto. Me apasiona más que mi carrera, que es el periodismo. Estudio periodismo para complementar la música y no al revés."

9. CONCLUSIONES

Está claro que existe una identidad entre los (chiki) punks porque comparten discursos y prácticas en común. Sin embargo, esta identidad tiene una profunda reflexividad individual que complica la tarea de clasificarlos bajo una sola categoría. Muchos de

ellos se reconocen como rockeros, pero el término resulta demasiado amplio cuando se trata de definir los límites de lo que son y lo que no son.

Definirse como rockeros es reconocerse como una élite capaz de elegir una música ética y estéticamente superior a pesar de que la música comercial sea una constante fuerza que empuja desde las estructuras sociales hegemónicas. Se trata de jóvenes que han resistido a la vorágine del mainstream y en cambio han encontrado su identidad en una música no comercial. Es una música que describe la realidad sin censuras y que resulta en una verdadera expresión de originalidad.

La segunda conclusión es que su identidad es siempre un proceso. Aunque los actores tengan fe en que existe un modelo original de lo que significa ser un verdadero rockero o punk, este discurso está en una constante negociación con las prácticas de estos jóvenes. Este proceso también se da a un nivel subjetivo, no solo desde la identidad colectiva sino desde la propia individualidad del joven. De ahí la dificultad de definir a estos jóvenes que viven en un constante torbellino de afectos y experiencias desde las cuales posicionarse.

Pero esta posición solo puede darse en relación a un otro constitutivo, que además es una posición jerárquica entre polos, un espectro en el cual definimos posiciones flexibles e incluso contradictorias. Por eso en el presente trabajo se ha utilizado de forma indistinta diferentes adjetivos como underground, independiente, no comercial, alternativo o subterráneo para referir algo similar o análogo. Estas categorías solo se entienden en su relación con lo que no son. Se trata de dualidades clásicas entre indie y mainstream, entre no comercial y comercial, entre rock y pop, y así. Sea cual sea la dicotomía en cuestión, los jóvenes asumen un lugar a través de la cual definirse. Se trata entonces de un proceso de relaciones y no de categorías acabadas.

Dicho esto, es necesario definirlos como (chiki) punks porque solo de esta forma se entiende cómo estos jóvenes pudieron construir nuevas mentalidades y nuevas prácticas que hicieron posible el surgimiento de un nuevo concepto de conciertos que no pudo desarrollarse bajo los esquemas de punk del siglo XX. Son un nuevo tipo de punks que pudieron por fin lograr el sueño de hacer de la música no comercial una verdadera escena masiva de proporciones nunca antes imaginadas.

¿Hablamos entonces de una subcultura, una escena o una tribu urbana? Aquella pregunta sería más fácil de responder sobre las culturas juveniles del siglo XX. El rock

subterráneo de los 80 parecía más fácil de explicar desde el paradigma político-económico moderno. Sin embargo, los (chiki) punks del siglo XXI son mejor entendidos desde el paradigma estético. Se trata de múltiples identidades de carácter efímero, inestable y abierto que solo pueden ser comprendidas a través de la pasión compartida en la comunidad emocional.

De ahí la dificultad de encontrar una categoría satisfactoria. Su constante búsqueda por originalidad e individualidad no significa que no compartan un fuerte lazo de comunidad. Pero este se hace observable para el investigador en los momentos cargados de sensibilidad y efervescencia como son los conciertos de rock, momentos de éxtasis en que los jóvenes llegan a epifanías donde comprenden quiénes son y cómo es el mundo en el que están.

Esto nos lleva a una tercera conclusión. El concierto es el momento y el espacio en que los ideales del rock pueden ser vividos de forma concreta. La oportunidad de construirse un espacio autónomo del mundo adulto permite un momento de liminalidad y antiestructura en el cual se suspenden las estructuras sociales y se experimenta la libertad de la que trata el rock. Los márgenes de posibilidades de los jóvenes (chiki) punks son parecidos al de sus pares en la ciudad: quieren estudiar, acabar una carrera y conseguir un trabajo que les permita emanciparse de sus padres. Sin embargo, los conciertos se vuelven espacios y momentos en los que las circunstancias permiten concretar en prácticas aquellos ideales de libertad y saborear, aunque sea de forma efímera, un mundo perfecto hecho a la medida.

Estos espacios de libertad que son los conciertos de rock han existido desde el surgimiento del género en la década del 50. ¿Entonces qué es lo que hace a los (chiki) punks ser un caso particular? Esta cultura juvenil no puede comprenderse si no es desde su contexto inscrito en el siglo XXI. El acceso a información gracias al Internet abrió nuevas posibilidades que permitieron un cambio de paradigmas frente a los discursos y prácticas del rock del siglo XX.

Se trata de jóvenes desprejuiciados –o menos prejuiciados que sus antecesores- que adoptaron como bandera a los hijos bastardos del punk y el metal, el (chiki) punk y el nu metal. Al ser esta una música no comercial y no escuchada en sus barrios y colegios, tuvieron que buscar nuevas redes de socialización en donde encontrar a otros jóvenes que compartan su misma pasión y con quienes poder asistir a los crecientes festivales que empezaban a surgir. Esto solo pudo ser posible gracias a espacios como

los foros, chats y grupos de MSN que en la década siguiente fueron reemplazados por Facebook y WhatsApp.

Como sucede en todos los fenómenos musicales, luego del boom de su surgimiento, la monotonía y saturación llevó a que muchos jóvenes migren a otras micro escenas que se empezaron a desarrollar luego del big bang (chiki) punk. Aquella generación inicial salió en busca de nuevos sonidos y sensaciones entre las nuevas culturas musicales que aparecían en la ciudad. Los que no migraron fueron testigos del ocaso de los festivales que tuvo como chivo expiatorio al nuevo fenómeno juvenil: los emos.

A pesar de que en la historia del rock queda claro cuáles fueron los momentos de gloria y los ocasos, cada joven construye su propia narrativa según el momento en que ingresó a la escena y vivió su propia luna de miel. De ahí que, luego de unos años, todos puedan afirmar que “antes era mejor”. Nuestra labor como investigadores es tener una visión panorámica de la historia. Pero los actores viven desde su propia perspectiva y su propio proceso de enamoramiento y desencanto. A pesar de esto, está claro que para finales de la primera década del 2000, el (chiki) punk estaba por extinguirse. Los festivales saturaron al público con sus ofertas cada vez menos interesantes. No es hasta el momento del cross over en el que bandas como 6 Voltios, Diazepunk, Asme-reir, Terreviento y el resto de viejas glorias volvieron a cobrar relevancia en contraste con las bandas del circuito comercial con las que empezaron a compartir escenario.

Estamos entonces ante un proceso en el que una nueva generación construye sus propias prácticas de conciertos que redibujan las divisiones entre el rock comercial y el no comercial. Se trata de una nueva generación de jóvenes que convive en estos mega festivales con las viejas generaciones de (chiki) punks que regresan a los conciertos animados por esta nueva propuesta de música en vivo que hubiera sido impensable una década atrás.

El fenómeno de Vivo X El Rock y el futuro del Día de rock peruano muestran claramente el encuentro entre la escena comercial y la no comercial frente a un nuevo público. A pesar de esto para muchos jóvenes una es una música superior y la otra inferior; una es de jóvenes y otra de adulto; en una se poguea y en otra solo se observa; una habla de la sociedad y otra sobre el amor. ¿Hasta qué punto se mantendrá esta dinámica entre la música comercial y la no comercial? Eso se verá en los próximos años. Hasta entonces, la presente investigación es una pequeña fotografía sobre los jóvenes que aún se mantienen del lado del rock no comercial.

10. BIBLIOGRAFÍA

BARRETO, Mariela
2011

Consideraciones ético-metodológicas para la investigación en educación inicial. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 2 (9)

BENAVIDES, Martin.
2010

Ser joven excluido es algo relativo: Dimensiones cualitativas y cuantitativas de la heterogeneidad de los jóvenes pobres peruanos. Buenos Aires : Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

BENNETT, Andy
1999

Subcultures or neo-tribes?: rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33 (3), 599-617.

2011

The post-subcultural turn: some reflections 10 years on. *Journal of Youth Studies*. Vol. 14, No. 5, August 2011, 493-506

BENNETT, Andy y Christopher DRIVER
2015

Music Scenes, Space and the Body. *Cultural Sociology*. Vol.9(1) 99-115

BORRAS, Gérard
2015

El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte (1900-1930) En: *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: IDE.

BRUBAKER, Roger
2001

Más allá de "identidad". Universidad de California, Los Angeles; Universidad de Michigan

BUTLER, Judith.
2001

El género en disputa: el feminismo y subversión de la identidad. México, D.F. : Paidós.

CORTAZAR, Juan Carlos
1997

La juventud como fenómeno social. Lima: PUCP. CISEPA, 1997

CORNEJO, Pedro
2002

Alta Tensión. Los Cortocircuitos Del Rock Peruano. 2002. Lima : Emedece Ediciones,

FEIXA, Carles
1998

De jóvenes, bandas y tribus. Barcelona : Ariel,
2015

De la generación@ a la #generación: la juventud en la era digital. Barcelona: Biblioteca de la Infancia y Juventud.

FRITH, Simon.
1980

La sociología del rock. Madrid: Júcar.
1996

Música e identidad, Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires.

GREEN, Shane
2015

Peruanicemos al punk. En: *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: IDE.

GUBER, Rosana
2004

El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos Aires: Paidós.

HALL, Stuart
1975
Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain. Hutchinson: University of Birmingham

1996
Introducción: ¿quién necesita "identidad"? En Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires : Amorrortu,

1997
El trabajo de la representación. En: Stuart Hall (ed), Representation: Cultural Representation and Signifying Practices. Londres : Sage Publications,. (Traducido por Elías Sevilla Casas)

HEBDIGE, Dick
2004
Subcultura: el significado del estilo. Barcelona : Paidós

HERNANDEZ, Raul
1999
Metodología de investigación. México: McGraw Hill.

MACASSI, Sandro
2001
Culturas juveniles, medios y ciudadanía. Asociación de Comunicadores Sociales Ca-landria, Lima.

MAFFESOLI, Michel.
1990
El tiempo de las tribus : el declive del individualismo en las sociedades de masas. Barcelona : Icaria.

1996
De la orgía: una aproximación sociológica. Barcelona: Ariel

MARTÍ, Josep
2004
Transculturación, globalización y músicas de hoy trans. Revista Transcultural de Música. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología,

MALBON, Ben
1999
Clubbing: dancing, ecstasy and vitality. London: Routledge.

MILES, Steven
2000
Youth lifestyles in a changing world. Buckingham: Open University Press.

MUGGLETON, David
2000
Inside subculture: the posmodern meaning of style. Oxford: Berg.

REÁTEGUI, Oscar
2010
La historia del rock subterráneo 1985 – 1992. Lima: 11y6 Discos.

REDHEAD, Steve
1990
The end-of-the-century party: youth and pop towards 2000. Manchester: Manchester University Press.

ROMERO, Raúl
2012
Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú. En: No hay país más diverso. Compendio de Antropología peruana II. Lima: IEP

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

SAUTU, Ruth
2005
Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología. Buenos Aires: CLACSO

SOTANO BEAT

2012

Días Felices: rock and roll, twist, surf, a-gogó, enfermedad, cumbia-beat, psicodelia y otros sonidos juveniles entre 1957 y 1983. Lima: Editorial C.

STRAW, Will

1991

Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. Cultural studies. 5 (3), 368-388

TORRES, Carlos

2012

Se acabó el show: 1985, el estallido del rock subterráneo. Lima: Contenidos Mutantes.

2009

Demoler: Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1957-1975. Lima: Revuelta Editores

YRIVARREN, Sarah

2012

Tribus urbanas en Lima, jóvenes y adolescentes en busca de un espacio en la ciudad. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú

La presente etnografía es un estudio de caso sobre los nuevos punks de Lima, quienes fueron bautizados despectivamente como “chikipunks” por romper con los paradigmas que instauró el rock subterráneo en el duro contexto nacional de los 80. Desde una profunda reflexividad y un inmenso acceso a información gracias al Internet, esta nueva generación desarrolló nuevas rebeldías frente a la hegemonía que nos ayudan a repensar en categorías como subcultura, tribu urbana y escena. Usando una metodología cuantitativa y de enfoque microsocioal, esta investigación nos muestra a través de los conciertos los cambios y permanencias del género que sigue vigente entre miles de jóvenes que encuentran en esta música la construcción de su ética y su estética.
