

Rasgos de identidad peruana en el sistema limeño de festivales de música independiente

Camilo Riveros Vásquez, “Kamilo”

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 129-150

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Rasgos de identidad peruana en el sistema limeño de festivales de música independiente

El presente artículo trata acerca de las funciones sociales de los festivales limeños de música independiente. Propongo entenderlos como un sistema complejo de organizaciones de producción artística que generan eventos rituales liminales donde se descubren, negocian, afirman y reinventan insumos culturales asociados a la identidad peruana cosmopolita que participan de disputas en la esfera pública. El texto hace una cronología y trayectoria histórica de los festivales y la fusión en el rock, para situar los casos de los festivales que lideraban el mercado de la música independiente antes de la pandemia, organizados por Selvámonos, Inmortal, Descabellado y la Municipalidad de San Isidro. Asimismo, muestro sus formas de articulación y organización. Posteriormente me detengo brevemente a analizar un ornamento guitarrístico de La Mente, Barrio Calavera y Olaya Sound System, protagonistas de festivales, que incorporan rasgos de la guitarra de la chicha, relocalizando la posición de prestigio de los elementos musicales de peruanidad en la opinión pública. En paralelo, observo cómo las dinámicas de autogestión de festivales independientes inciden en la gestión de festivales públicos. Así concluiré cómo los festivales participan de la reproducción de la sociedad gracias a su capacidad para definir cuáles son los insumos culturales disponibles y los circuitos musicales sostenibles.

Palabras clave: festivales, identidades, rock fusión, música alternativa, autogestión.

Features of Peruvian identity in the independent music festival system of Lima

This article reflects about the social functions of Lima's independent music festivals. I propose to understand them as a complex system of artistic production organizations that generate liminal ritual events where cultural inputs associated with the cosmopolitan Peruvian identity that participate in tense disputes in the construction of the public scene are discovered, negotiated, affirmed and reinvented. I will trace the historical trajectory of the rock festivals and the presence of "rock fusion", to identify the festivals that led the independent music market before the pandemic, organized by Selvámonos, Inmortal, Descabellado and the Municipality of San Isidro. I will show their ways of articulation and organization. Then I will stop to analyze a guitar ornament of La Mente, Barrio Calavera and Olaya Sound System, protagonists of festivals, which incorporate features of chicha, relocating the prestigious position of Peruvian musical elements in public opinion. In parallel, I will observe how the Do It Yourself/Together dynamics of independent festivals affect the management of public festivals. Thus, I will show how festivals participate in the reproduction of society by their ability to define which are the available cultural inputs and the sustainable musical circuits.

Keywords: festivals, identities, fusion rock, alternative music, do it yourself.

Introducción¹

En el Perú, la música independiente se caracteriza por el progresivo protagonismo de bandas de fusión en la escena de rock limeña y el aporte de la autogestión musical a la gestión pública. En este texto analizaré ambos aspectos desde los festivales del rock peruano hechos en Lima, los cuales expresan las funciones sociales de los festivales al incidir en las condiciones sociales de producción y los insumos culturales disponibles para la constitución de identidades. Para conseguir este objetivo utilizaré entrevistas a cultores en un contexto de investigación autoetnográfica, dado que soy parte de estas culturas, me dedico a la investigación aplicada en gestión y he participado de los festivales analizados, validando mis impresiones. Es importante destacar que el artículo busca dar testimonio de procesos antes que sustentar hipótesis y que el marco teórico surge más bien de lo que emerge en la observación.

Esta investigación tiene dos referentes importantes en el estudio de la subalternidad de las culturas populares de raíz indígena y el concepto de liminalidad. Respecto del primero, Chalena Vásquez investigó el carnaval ayacuchano identificando cómo se expresaba éste en tanto inversión del orden establecido.² En un marco en que lo cotidiano es la represión de las culturas autóctonas, el carnaval se afirma como un momento extraordinario durante el cual es socialmente permitido practicar las culturas de las poblaciones andinas subalternas.³ Del mismo modo, en mi tesis acerca de las formas de organización de las escenas musicales alternas,⁴ identifiqué que la suspensión de tabúes cotidianos en la interacción de un concierto generaba estados de liminalidad y *communitas*, propios de todo ritual,⁵ que constituyen tiempos extraordinarios, en el cual aprendemos elementos que son retrabajados por la gente en la vida cotidiana. Considerando posible extrapolar parcialmente esta característica del carnaval tradicional hacia los festivales,⁶ propongo en este artículo que los festivales de música alternativa en el Perú son un espacio de descubrimiento, negociación, afirmación y disputa de identidades que interactúan con la discriminación limeña de elementos culturales de origen provinciano.

1. Se propone acompañar la lectura del artículo por este playlist: <https://bit.ly/2P1Ib3D>

2. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. el contexto de Francois Rabelais* (Barcelona: Barral Editores, 1971), 15.

3. Chalena Vásquez Rodríguez y Abilio Vergara, *Chayraq: Carnaval Ayacuchano* (Huamanga: CEDAP, 1988), 13.

4. Camilo Riveros Vásquez, "Formas de organización de las escenas musicales alternas: El caso de las bandas ska del Bar de Bernabé" (tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012), 356-360.

5. Victor Turner, *Simbolismo y Ritual* (Lima: Departamento de Ciencias Sociales Área de Antropología PUCP, 1973), 53-74.

6. Andy Bennet, Jodie Taylor e Ian Woodward, *The Festivalization of Culture* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014): 1.

Considero que la práctica del rock en Perú, como género transnacional cultivado en países pequeños, supone un diálogo que busca una hipotética equidad con la escena de innovación creativa mundial.⁷ Esto se debe a que la articulación al sistema mundo implica una dimensión cosmopolita en la que se valora el capital cultural de poblaciones subalternas, poniéndolo en el mercado, aspecto que también ocurre en el Perú.⁸ En ese sentido la música fue visibilizada como un aspecto identitario entre las “tendencias de marketing” en la valoración de la creatividad peruana, tendencias que tuvieron a la comida como protagonista desde el 2007. Trece años después del proceso de sorpresa y valoración de las músicas populares por las clases altas, observamos cómo dicho proceso de búsqueda de identidad ha trascendido⁹ hasta ser parte de los imaginarios de diversas expresiones de la clase media. Considero que, al ser experiencias rituales de interacción física y simbólica, los festivales tratados en el presente artículo han aportado a los procesos constitutivos de búsqueda de identidad por medio de la música, en particular gracias a la incorporación al rock de elementos de músicas peruanas como la chicha, también llamada cumbia andina o música tropical andina.

En los últimos años se reconfiguraron los imaginarios del rock peruano. En los festivales se tocan elementos musicales que antes eran mal vistos en el rock y las bandas de fusión tienen ahora un prestigio sin precedentes. Así, donde previamente había censura, violencia y disputa, una “definición tensa”,¹⁰ se aprecia ahora consenso gracias a la música tropical, que llegó a liberar esa tensión y a hacer de la identidad una fiesta. Uno de los rasgos musicales donde se aprecia este cambio es el mordente, un tipo de adorno que es interpretado en la chicha por bandas con base de reggae, ska y músicas peruanas, y se ha vuelto representativo de éstas. En este texto me referiré a este elemento porque representa los cambios que vengo mencionando y es un ejemplo de la resolución de esta tensión por medio de la plataforma cultural que ofrecen los festivales. De este modo, las transformaciones musicales presentes en estos festivales permiten observar las disputas por el significado de la escena pública.¹¹

El Perú cuenta con una matriz cultural de raíces andinas, amazónicas, afrodescendientes, asiáticas y europeas, sobre la cual se ha desarrollado una cultura popular plurivocal en la que la

7. Motti Regev, “International festivals in a small country. Rites of recognition and cosmopolitanism”, en *Festivals and the Cultural Public Sphere* (Nueva York: Routledge Advances in Sociology, 2011), 108.

8. Greg Richards, “The Festivalization of Society or the Socialization of Festivals? The Case of Catalunya”, en *Cultural Tourism: Global and local perspectives*, ed. Greg Richards (Binghampton: Haworth Press, 2011), 229.

9. Fiorella Montero, “La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima”, *Anthropologica*, Vol. 36, Nº 40 (2016): 115.

10. Max Peter Baumann, “Festivals, Musical Actors, and Mental Constructs in the Process of Globalization”, *The World of Music: Readings in Ethnomusicology*, Vol. 52, No. 1/3 (2010): 294-313.

11. Monica Sassatelli, “Urban festivals and the cultural public sphere. Cosmopolitanism between ethics and aesthetics”, en *Festivals and the Cultural Public Sphere* (Nueva York: Routledge, 2011), 12-16.

norma es tanto la diversidad como la discriminación. Se ha generado la identidad mestiza bajo la categoría de “cholo” que a su vez se define en contraposición a lo hegemónico considerado como “pituco”. Este artículo destaca las maneras en que lo cholo participa del rock alternativo, en posición de prestigio mediante la incorporación de elementos de la música desarrollada en torno al eje central de ciudades mestizas, de Lima a Huancayo:¹² la chicha.

La Chicha es la cristalización de una primera generación de hijos de emigrantes andinos, que fusiona la cumbia que se difundió por radio intensamente, expresando la nueva condición de trabajador y/o desocupado y/o informal en la gran ciudad, que se apropia de lo moderno, a través del uso de guitarra, teclado y bajo eléctricos e instrumentos de percusión como el güiro y las timbaletas. Llegando a decirse que “cualquier wayno, con güiro y que se toque en guitarra eléctrica, suena a chicha”. La Chicha se desarrolla en el Perú en los últimos 40 años del siglo XX.¹³

La escena de la música independiente en Lima, puede ser definida como un complejo de circuitos de diversas músicas que no pertenecen a ninguna disquera transnacional y tienen presencia intermitente, esporádica y marginal en medios masivos de comunicación. Si bien estas músicas en otras latitudes cuentan con circuitos marcadamente separados, en el Perú las interacciones entre los agentes de producción distribución y consumo tejen una red, un sistema complejo con nodos y conexiones. Si observamos las formas de organización para la producción y los flujos simbólicos musicales y narrativos, podemos apreciar cómo los límites entre circuitos, concepciones sociales y racionalidades económicas se han ido desdibujando. Las distintas formas de música de fusión son síntesis musicales creadas en función de rasgos de empatía.¹⁴ En este momento las bandas de prestigio del rock peruano que estelanzan los festivales no tocan rock, tocan “fusión” de reggae, ska, dub, dancehall y punk con chicha y cumbia amazónica, norteña o psicodélica, sumando eventuales guiños a la música afroperuana. La nueva fusión del “rock” peruano, por tanto, hace “música”.

Una de las características de esta escena es el practicar estrategias de autogestión basadas en la organización colectiva y el uso estratégico de capital social para el manejo de varios ciclos

12. Fernando Ríos Correa, “La chicha no es limeña. La música chicha como una variante de cumbia de los andes centrales del Perú”, ponencia *Dirección Desconcentrada de Cultura Huancayo* (agosto 2012), 1-2.

13. Chalena Vásquez Rodríguez, “Rasgos de empatía en fenómenos de síntesis musical. La Chicha o Cumbia Peruana y el Rock en Quechua”, en *Actas del VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular* (La Habana: IASPM-AL, 2006), 2.

14. *Ibid.*, 1.

de producción paralelos entre sí.¹⁵ Teniendo esto en consideración, comprendo a los festivales como dinamizadores de las escenas y circuitos que inciden en el trabajo y consumo musical. Los festivales observados en este texto, precisamente, se organizan colectivamente gracias a la cooperación pública, privada y ciudadana, aunque oscilan entre polos de racionalidad económica comercial y alternativa. El concepto de los músicos es que la racionalidad económica alternativa busca la sostenibilidad monetaria, pero no es el principal objetivo de una agrupación musical. La concreción del acto musical, entonces, requiere gestión y procesos de producción artística para que los objetivos no sean comerciales ya que la música integra otras cadenas de producción, aportando valor.¹⁶ Los festivales públicos peruanos se realizan gracias a este “saber hacer” no comercializado de la escena musical independiente.

Trayectorias

Para comprender la trayectoria histórica del rock peruano vamos a definir cinco etapas relevantes de su desarrollo: la primera escena, la escena subterránea ochentera, la escena alternativa de los noventas, la escena del rock peruano de los dosmiles y la música independiente actual. En cada una encontramos músicas asociadas a la identidad peruana y en ellas los festivales son entendidos como una instancia de articulación de las agrupaciones representantes de diversos circuitos, no como una escena aparte.

La *primera escena* del rock peruano (1963-1982) incluye fusión desde que su primera banda, Los Incas Modernos, del puerto del Callao, mezcla carnaval con surf rock; Los Saicos, precursores del garage rock, abren el camino para Jilguero de Huascarán (a quien llaman “el Elvis peruano”); y luego a una tercera generación, Los Yorks, quienes incorporan intencionalmente escalas pentatónicas “porque yo soy serrano, sobrino”.¹⁷ En esta primera escena, la nueva ola se presentaba junto al rock en una dualidad antecesora entre pop y rock subterráneo.

El proceso de reforma agraria del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de 1968 afirma nuevas identidades en la música, danza, lenguas, imágenes y discursos de identidad peruana del Estado. Antes de ello, la máxima festividad era el tradicional concurso de la Pampa de Amancaes, realizado el mismo día que el Inti Raymi en el Qosqo y la fiesta de San Juan en toda la Amazonía. En ese proceso el Estado organiza los Festivales Inkari en el que se presentan

15. Camilo Riveros, “Formas de organización”.

16. Chalena Vásquez Rodríguez, *Teoría del arte y Economía de la Cultura. Los procesos de producción artística* (Sullana: Caja Sullana y Bicentenario, 2019), 38-42.

17. Carlos Montalvo, conversación personal, 23 de diciembre 2013.

artistas de las músicas y danzas tradicionales —de lo que Chalena Vásquez llamó “el sistema de fiestas del Perú”— compuesto por 6882 festividades,¹⁸ incluyendo a los Danzantes de Tijeras, que serían evocados en el futuro por bandas como Uchpa y La Sarita. Hacia 1978, el curador de arte Jorge Villacorta organizaba el primer festival de arte integral en Barranco, Contacto 78. Para ese momento el rock dejaba ya de ser moda y la exploración giraba hacia la fusión, cuya veta afrocaribeña originó a Black Sugar, precursores del latin funk y a El Polen, precursores de la fusión andina en el rock peruano. Estos últimos organizaron la primera comuna *hippie* en el distrito de Barranco, donde se desarrollaba el festejo por parte de la familia de Don Porfirio Vásquez y el landó por el colectivo liderado por Chabuca Granda.

La transición (1979-1982) es considerada un limbo para el rock peruano, en el cual se da el desarrollo de Frágil, bandas de covers y AMUSI (Asociación de Músicos Independientes). Mientras tanto, el Festival de la Cumbia se realiza tres años seguidos en la Concha Acústica del Campo de Marte. En este tiempo se funda además un referente del rock fusión peruano, Del Pueblo Del Barrio, que será luego incorporado al rock subterráneo.

La escena subterránea (1983-1992) marca el inicio de la escena alternativa del rock peruano y las escenas de música independiente en la actualidad. Festivales de importancia por su poder de convocatoria, organización y agrupaciones participantes fueron El Rock en Río Rímac, Rockacho, Concurso de Rock No Comercial de la Revista Esquina, Ataque Metal, Concierto por La Vida y los inicios del Agustirock. En este contexto surgen, dentro del núcleo de las primeras bandas subterráneas o *subtes*, Narcosis, Autopsia, Guerrilla Urbana (luego Ataque Frontal) Leusemia y Zcuella Cerrada. Esta última incluía elementos del funk y el ska y a su vez compartía espacios con bandas de rock fusión como Soljani, Seres Van y Del Pueblo Del Barrio.

El rock subte y la chicha tuvieron en esta época escasas conexiones. Un rasgo de empatía, sin embargo, fue la precariedad técnica que llevó al desarrollo de una estética de saturación propia.¹⁹ El “sonido de la carretera central” de la chicha contó con Daniel F, líder de Leusemia, entre sus ingenieros de grabación. Este rock subterráneo en ocasiones compartía espacios físicos con la chicha en encuentros universitarios o por medio del alquiler de locales del centro y

18. INEI, Directorio Nacional de Principales Festividades a Nivel Distrital. Subido en septiembre 2013. Disponible en:

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1107/Libro.pdf

19. Entendemos por “estética de saturación” al resultado tímbrico de la saturación de señal producida por la conexión de conectores TRS o TS entre guitarra y consola. Este fenómeno es propio tanto de los subtes como de los chicheros más marginales y se produce porque al no tener amplificadores o pedales emplearon la saturación de señal en la ganancia de la consola de mezcla. De este modo se emulaba el recurso técnico/estético de una distorsión pero sin contar con un amplificador de guitarra eléctrica, un pedal de *fuzztone* u otro tipo de efectos similares. También se empleó para saturación de micrófonos de voz.

periferias de Lima. Los festivales y conciertos estaban separados, pero los subtes rechazaban a los chicheros por ser comerciales. Los espectáculos fueron interrumpidos progresivamente entre 1989 y 1992, cuando el toque de queda y los atentados hicieron imposible que el público asistiera a estos eventos artísticos.

La escena alternativa de los noventas (1992-2000) se inicia con el autogolpe de estado de Alberto Fujimori en 1992. Con la llegada de Fujimori se genera un marco para el consumo de músicas transnacionales y se da una nueva razón de ser a la música crítica, posibilitando la realización de los festivales masivos de esta música. Aparece la telenovela social “Los de Arriba y Los de Abajo”, con el tema fusión de rock, chicha y valse “Triciclo Perú” de Los Mojarras, del colectivo Grupos Rокeros del Agustino Surgiendo Solos, los mismos que organizaban el festival Agustirock. En paralelo, el rock pop explora el sonido afroperuano sumando músicos de la familia Ballumbrosio, en la exitosa banda de ska y post punk de Micky González, Atajo de Negritos. En Ayacucho surge la banda de rock blues en quechua, Uchpa. En 1995 el Agustirock es auspiciado por un nuevo canal de televisión inspirado en MTV: Uranio 15 UHF, cuya existencia venía precedida de la expansión creciente de la televisión por cable en Lima desde 1993. El Agustirock incluye rock subte, grunge, punk, hardcore, post punk, reggae, ska y fusión, lo cual marca un hito fundamental al transmitir rock alternativo desde los cerros de migrantes desplazados por la violencia. En 1997 los músicos de Los Mojarras forman La Sarita, convirtiéndose en una nueva banda de fusión referente. Ese mismo año el Festival de Rock en Punta Rocas termina en saqueos, reprogramándose el concierto de los mexicanos de Maldita Vecindad en la Concha Acústica del Campo de Marte.

En 1998 el Perú sufrió las consecuencias sociales del fenómeno climático de la corriente del Pacífico, conocida como El Niño. La ONG “Mataperro Calle y Cultura” y el Programa de Jóvenes de la Municipalidad de Miraflores, organizaron el festival benéfico Niño Malo en el Estadio Niño Héroe Manuel Bonilla, con una asistencia aproximada de diez mil personas.²⁰ Diversas ONGs organizaron festivales aprovechando la convocatoria y discursos de la escena aún llamada subte, como fueron el 50D98 y el Cambio No Cumbia, ambos en la Concha Acústica del Campo de Marte, con ferias dedicadas a los Derechos Humanos.

En ese momento fuera del rock fusión, la cumbia aún no había sido incorporada al rock y el ska punk tenía una posición de actos de apertura de festivales, con bandas como Carnaval Patético, El Guetto y La Pura Purita. Los discursos eran de disconformidad personal y crítica

20. Sandro Venturo, organizador del Niño Malo. Comunicación personal por Facebook messenger, 7 de junio de 2020.

social, en oposición a la difusión fujimorista de la tecnocumbia.²¹ En 1999 se realizaron los festivales internacionales Antimiseria con Todos Tus Muertos y el aniversario de la revista Inrockuptibles con A.N.I.M.A.L y la F.F.F., ambos en el Estadio Niño Héroe Manuel Bonilla de Miraflores. El alcalde de ese distrito, Alberto Andrade, fue elegido alcalde de Lima Metropolitana, fundando el festival dedicado al aniversario de la ciudad, enfocado —en un inicio— en la música afro-criolla.

La escena del rock peruano de los dosmiles (2001-2007) se inició cuando la presidencia de Valentín Paniagua cambió los medios públicos. Programas como Condorock al Aire y Zona 103 en Radio Nacional junto a Distorsión y TV Rock en TV Perú, proponían al país escuchar rock peruano y configuraban el prestigio que determina las contrataciones de festivales actuales. En paralelo surgieron Radio Insomnio en Radio América en FM y TV Insomnio en Frecuencia Latina en señal abierta. El proceso de masificación de la escena subterránea implicó tanto la comunicación masiva de música alternativa, como la proliferación de nuevas agrupaciones, puntos de distribución, medios de comunicación, apropiación de espacios públicos, y la organización de conciertos y festivales. Esta demanda permitió el desarrollo de la oferta, con puestos de distribución física de discos, casetes, indumentaria, fanzines y merchandising, en espacios como Galerías Brasil, la Calle Quilca, el campo ferial Polvos Rosados y los puestos de casetes piratas de los mercados de barrio. Esta cadena de valor se concretaba en los conciertos y festivales de fines de semana. Para inicios de los dosmiles; los términos, valores y procesos asociados a la música alternativa cambiaron. Si bien se mantenía parte del proceso de subproducción,²² ante la convocatoria masiva y la visibilidad mediática a esta “escena” ya no era posible llamarla “subterránea”.

Los productores de radio y televisión organizaron sus festivales. El Festival Nacional Sale a la Calle, realizado por los programas de Radio y TV Nacional, en la puerta de la radio estatal, convocó doce mil personas. También la producción de Radio y TV Insomnio lanzó El Desgraciadazo. Estos fueron los principales festivales en su momento. Entre el 2003 y el 2006 los festivales proliferaron principalmente en el centro comercial de Lima Norte: Los Olivos. Esta época formó las identidades juveniles de una nueva generación que se llamaba a sí misma “chikipunk”, con referentes como 6 voltios y Diazepunk.²³ Entre las productoras de festivales de

21. Raúl R. Romero, *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural del Perú* (Lima: IDE-PUCP, 2017), 204.

22. Shane Greene, *Punk y Revolución. 7 interpretaciones de la realidad subterránea* (Lima: Pesopluma, 2017), 24-48.

23. Gerardo Silva Valencia, *Por ella, Por La Escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki)punks en Lima* (Lima: Secretaría Nacional de Juventudes, 2018), 78.

la época destaca Unión Récorde, y su multitudinario Rock en el Parque (REEP) festival privado inspirado en el festival Rock Al Parque de Bogotá. Si bien realizó ediciones en espacios públicos, al igual que otros festivales de fines de semana, usó recintos dedicados a cumbias, chicha y al huayno moderno con arpa. Se realizaron catorce Rock en el Parque y seis Unión Fest, con un promedio de seis mil asistentes. Este festival fue referente de los dosmiles, cuando los festivales eran de periodicidad semanal. Además MTV contó en esos años con una señal regional que posicionó a bandas como Líbido y Campo de Almas, quienes se sumaban a las radiables bandas Amén y Mar de Copas. Varios procesos coincidieron para el fin de esta etapa en la que los festivales fueron protagonistas de la escena musical del rock peruano: los enfrentamientos contra los *emos*, el marco legal para estimular conciertos internacionales, el cambio de patrones de consumo con el uso de internet, la saturación de oferta en los festivales, la progresiva cancelación de los programas de música alternativa desde el 2003, el alza de alquileres de los locales y las consecuencias económicas del terremoto del 2007.

La música independiente de la actualidad (2007-2020) toma forma en un momento en donde luego de tener varios festivales cada semana, se pasa a no tener ningún festival y se reubica la oferta a conciertos en Barranco y el Centro Histórico. Bareto, la *jam band* de reggae, ska y jazz, hace homenajes a Chacalón y Juaneco, despertando el interés de las clases altas. En paralelo surge una potente movida de cumbia digital con referentes como Dengue Dengue Dengue y Deltatrón. Se fundan nuevas bandas que ya no se llaman “rock fusión”, La Mente se autodenomina “electropical”, y Barrio Calavera “skachichanroll”.

A finales de los dosmiles las personas dedicadas a la música en mi generación, crecidas como público de los festivales de los noventa, organizamos nuestros propios conciertos, asumiendo la inversión. Esto ocurre en paralelo a los megaconciertos internacionales y el fenómeno de búsqueda de identidades nacionales mediante el cultivo de fusión de músicas tropicales. Se deja de hablar de “Una” escena y se desdibujan los límites. Barrio Calavera organiza La Barrancumbia llevando por primera vez a Los Mirlos al distrito bohemio hegemónico por excelencia. Al mismo tiempo Bareto, incorpora como cantante a Wilindoro Cacique, sobreviviente de Juaneco y Su Combo. La Sarita incorpora a Marino Marcacuzco en el arpa andina, Henry Condori en el violín andino y Demer Ramírez en la flauta shipiba. Los nuevos festivales, como el Festival por la Memoria (2008), Amo Amazonía (2009) y el Festival de la Muralla (2010) incluyen orquestas clásicas de la cumbia como Los Mirlos y Los Destellos, junto a La Mente y Barrio Calavera, así como la agrupación arequipeña de cumbia psicodélica Los Chapillacs. La Mente invita a la arpista andina Laurita Pacheco. En el 2008 el actor, músico e investigador afroperuano Rafael Santa Cruz funda el Festival Internacional de Cajón y

Percusión (FICP) que ahora lleva su nombre, llevando el cajón afroperuano a espacios públicos en un festival de varios días que se mantiene actualmente. Este festival se basa en la práctica de festivales académicos respaldados por centros binacionales, como el Festival de Guitarra o el Festival de Charango. En el 2009 esta tendencia de fusión es capitalizada, dando pie a la fundación del Festival de Música y Artes de Oxapampa: Selvámonos, quienes se posicionan al ofrecer un festival internacional fuera de Lima. Tanto Selvámonos como el FICP son asociaciones culturales franco-peruanas, con auspicio público y privado.

Entre el 2011 y 2015 la alcaldesa de Lima Susana Villarán implementó la Gerencia de Cultura, liderada por Pedro Pablo Alaiza. Organizaron los festivales Lima Vive Rock y los del Programa Cultura Viva. Lima Vive Rock convocó treinta mil asistentes y sentó un nuevo estándar técnico al darle al acto nacional las mismas condiciones que al extranjero, gracias a que toda la comunidad de técnicos veníamos participando de los megaconciertos internacionales. El programa de festivales de Cultura Viva presentó a bandas de fusión como Barrio Calavera, Olaya Sound System y La Nueva Invasión ante audiencias populares, mediante presentaciones semanales en los Parques Zonales. Las marcas de ropa de artistas independientes dialogaron directamente con las bandas de fusión. La Mente y Olaya Sound System fueron auspiciados por Faite, mientras Barrio Calavera lo fue por Familia Gutiérrez y La Nueva Invasión por Amapolay. Mientras el público usa ropa con diseño vectorial inspirado en imágenes de la historia y cotidianidad peruana, bandas como Barrio Calavera, Bareto y más adelante Olaya Sound System, pasan a usar indumentaria especial para escenario donde destacan “camisas de cumbia”. El espacio público se usa para festivales en la Plaza San Martín y en la Plaza de Armas, con bandas de fusión como La Mente y La Nueva Invasión, alternando con bandas de la escena alternativa como La Raza y con artistas tradicionales como Los Cholos y Chalena Vásquez. Se posiciona el proyecto de fusión Kuntur de Lucho Quequezana. Aparecen los festivales como El Acustirock que usa recintos de megaconciertos internacionales y el Inmortal Fest, quienes retoman locales de la periferia.

Al fin de la gestión de Villarán toman liderazgo el Ministerio de Cultura (MINCU) y la Municipalidad de San Isidro. El 2015 el MINCU capacita a gestores de Trujillo, Cusco, Arequipa y Lima en Colombia gracias a la Organización de Estados Americanos (OEA). En 2015 y 2016 Perú participa de los Mercados de Industrias Culturales del Sur y aparecen los primeros fondos concursables para las artes en nuestra historia. Así surgen el Tambo Fest y Sonora Agencia en Arequipa, el Apu Fest en Qosqo, la agencia de management Zumo Colaboratorio en Trujillo y el fortalecimiento a la empresa de investigación aplicada Cohete Lab, quienes coproductimos el Festival Cultura Libre en los años 2016, 2017 y 2018.

En el 2017 el Perú se ve afectado por una variación del fenómeno del Niño, llamada El Niño Costero. A raíz de ello se da el Festival Una Sola Fuerza, reabriendo la Concha Acústica del Campo de Marte. Este presentó a las principales bandas de pop, fusión y rock subte, así como las bandas representadas por los organizadores de los principales festivales. El festival Una Sola Fuerza buscó y logró ser el Niño Malo de su generación, consiguiendo la misma cantidad aproximada de asistentes y de donaciones, además de transmitirse a nivel nacional por TV Perú, oficializando este panorama musical.

Estudios de Caso: los festivales Inmortal, Selvámonos, Descabellado y Cultura Libre

He elegido los siguientes festivales porque lideran la música independiente, determinan las condiciones de contratación en sus circuitos musicales y se encuentran interconectados, a pesar de (re)presentar organizaciones, músicas y experiencias diferentes. Como señalé al inicio, estos festivales contribuyen a la reproducción de la sociedad gracias a su capacidad para definir cuáles son los insumos culturales disponibles y los circuitos musicales sostenibles.

Inmortal Producciones trabaja con una estrategia en la que, al integrar circuitos diferentes, se suman audiencias, asegurando convocatoria y sostenibilidad. Inmortal presenta juntas a las bandas estelares del rock peruano de los dosmiles, como Amen, Mar de Copas y Líbido, el pop de los noventas como Río y Raúl Romero, fusión de metal y punk como Difonía y Cuchillazo, fusión tropical como Barrio Calavera, La Mente y Olaya Sound System y más recientemente cumbia propiamente dicha. Además de Los Mirlos o Los Destellos, suma cumbia norteña con Aguamarina, sanjuanera con Corazón Serrano e incluso salsa con Zaperoko y Daniela Darcourt, lo cual genera una fuerte polémica en sus redes sociales. Este “arroz con mango a granel que repite bandas, nunca cambia de diseño gráfico y donde te pueden robar” (para resumir las expresiones de sus detractores en redes sociales) contrata a un equipo de ensueño de técnicos de sonido, luces y escenario, que sumado a los técnicos de las bandas, configura una comunidad de profesionales que son la mano de obra fundamental de todos los festivales en el Perú. Además, Inmortal es la agencia de *management* de las agrupaciones Río (pop de los ochentas) Laguna Pai (reggae) Difonía (metal punk) Zen (rock alternativo) La Nueva Invasión (sonido popular, de la escena del Agustino) Tourista (Indie pop fusión, compositor hijo de El Polen) y Barrio Calavera (skachichanroll). Actualmente es el máximo agente de contratación y servicios, manejando tres festivales (Alternativo, Vivo X el Rock y Día del Rock Peruano) y ofreciendo su equipo técnico a otros festivales, como el Chim Pum Callao.

Cuando los festivales protagonizados por el chikipunk en la periferia de Lima habían cesado, Selvámonos propuso un festival de formato europeo en el territorio entre Andes y Amazonía llamado la “ceja de selva” en el Perú. En el punto medio entre Andes y Amazonía, en la colonia austro-alemana en territorio yanasha, la Asociación Cultural Selvámonos logra fundar el Festival de Música y Artes de Oxapampa. Una experiencia escapista que propone al festival como un *road trip* sensorial, con una narrativa frontal acerca del cuidado del medio ambiente. Se sustenta en un sistema de voluntariado y la contratación a bajo costo, en el que practicantes franceses, peruanos, voluntarios de Lima y Oxapampa, conviven en la organización junto a especialistas de Lima en técnica, prensa y gestión cultural. Selvámonos incluye artistas de convocatoria comprobada, como Quequezana o We The Lion, junto a los artistas de fusión en despegue como La Mente y Olaya Sound System, agrupaciones de ska como Vieja Skina, Danny Zka o La Maldita Costumbre; agrupaciones de rock como Cuchillazo, y de funk como Achkirik y Cristina Valentina, agrupaciones con alto contenido étnico como Novalima e Invasión Asháninka, así como bandas nuevas convocantes y artistas internacionales que aseguraban alta convocatoria o costos mínimos con alto desempeño. El discurso de cuidado al medio ambiente contrastaba con las prácticas de licencia hedonista, por lo que la comunidad evangélica de Oxapampa se enfrentó al festival, tensión social que fue superada —según el análisis interno de impacto de la asociación cultural— gracias al sesenta y tres por ciento de los habitantes que afirma recibir un beneficio de Selvámonos en sus economías familiares. Me constan dos de los principales aportes de Selvámonos: durante el Niño Costero del 2017, Oxapampa no contó con la afluencia turística de Semana Santa; los dos millones de soles que el promedio de cinco mil personas gastan en Oxapampa aportaron al sostenimiento de la localidad.²⁴ Ese mismo año una artesana Asháninka, que cruzó de Ucayali a Oxapampa para ir a Selvámonos, me demostró con su presencia que Selvámonos se ha integrado al Sistema de Fiestas Populares del Perú. Sumado a la composición demográfica de su audiencia de aproximadamente diez por ciento local, treinta por ciento extranjero, treinta por ciento nacional y veinte por ciento limeño, puedo afirmar que Selvámonos participó del posicionamiento a nivel nacional y extranjero (al ser también *booker*) de las agrupaciones limeñas de fusión peruana. Y también de haber generado su propio grupo con adultos mayores: Cumbia All Stars.

El festival Descabellado surge como una reacción de músicos que se proponen llevar la autogestión de conciertos a la escala de festivales a partir de la organización colectiva. Así, al

24. Julio César Castillo Fernández, Presidente de la Cámara de Comercio de Oxapampa. Comunicación personal, 30 de junio de 2017.

núcleo fundado por Cuchillazo (*crossover*) SUDA (skapunk) El Hombre Misterioso (art rock) y Sabor y Control (salsa dura) donde se forma La Mente (electropical) suma a Cimarrones (rock afroperuano) Olaya Sound System (música del mar) M.A.S.A.C.R.E (metal) La Prensa (rock) Los Filipz (reggae) King Cholo Sound System (dub) y Charlie Parra (metal progresivo, celebridad de YouTube) junto a las gestoras de Reproductora, Zumo Colaboratorio (de Trujillo) y Rombos Music (de Trujillo) distribuyendo funciones de producción entre los integrantes y las gestoras. El Festival Descabellado articuló al público de las bandas y a una comunidad de exalumnos del colegio alternativo Los Reyes Rojos. Nació como un concierto temático, festival nominal, en el bar La Noche de Barranco, y creció a ser como un Rock en el Parque, estelarizado por bandas de fusión. En el 2016 sumaron a *media partners*, como el diario La República, para editar la revista Descabellado y regalar alrededor de cuatro mil entradas en quioscos de periódicos, generando doce mil asistentes. En el 2017 hicieron otra edición, con altas pérdidas. Perdieron la marca, que fue registrada por el Grupo La República, y el colectivo se disolvió. Sus bandas pasaron a ser gestionadas por Selvámonos, Inmortal Producciones, Cohete Lab y *managers* independientes.

El Festival Cultura Libre (FCL) es iniciativa de la gestora, rapera y curadora de arte Talía Vega, quien logró que el municipio de San Isidro ofreciera un festival internacional gratuito en espacio público. En el 2015 este festival de música de carácter experimental, diverso e inclusivo, es estelarizado por dos máximos referentes: Dengue Dengue Dengue (global bass, radicados en Berlín) y Sabor y Control (salsa dura, ya retirados de Descabellado). Lamentablemente Talía se enfrentaba a los hábitos e inoperancia estructural local, por lo que terminaron teniendo un accidente y sufriendo el robo de la *laptop* de camerino, lo que impidió la presentación de DJ Spinn (Chicago, leyenda del *footwork*). Este hecho hizo que la municipalidad contratara a organizaciones privadas, eligiendo a Cohete Lab. El objetivo del FCL fue el ejercicio de la ciudadanía mediante la práctica artística en espacio público. La equidad se llevó a la práctica con carteles de diversidad musical, con bandas como 3AM (drone) Kinder (post rock) Cecimonster Vs Donka (post hardcore) Ale Hop (noise) Rapper School (hip hop) y un componente de fusión más tradicional, llegando a incluir al Hatajo de la Familia Ballumbrosio entre la entrañable Juana Molina (argentina) y la leyenda del dubstep Mala (británico) quien grabó un disco con elementos peruanos. Se incorporó una zona electrónica de DJs y una sesión de la Red Bull Music Academy con Jah Shaka (jamaicano-británico) Se contó con una marcada participación de mujeres en la gestión y el escenario, llegando a la mitad del cartel en el 2018. Además logramos instalar rampas para discapacitados en el parque. El FCL logró generar ser un espacio seguro en varias dimensiones. No solamente para el pogo de mujeres, si no también minimizando cualquier tipo

de robo. Me gustaría pensar que el programar a la Familia Ballumbrosio con dignidad como acto estelar ante el centro financiero donde funcionan empresas denunciadas por discriminación racial, es al menos una declaración de principios. Lideré un equipo técnico que muestra cómo los *roadies* son el vaso comunicante interno de los festivales: *stage manager* Alejandro Juárez (Lima Vive Rock y megaconciertos internacionales), sonidista de sala Raúl Max (de Olaya Sound System, ahora en Inmortal), monitorista Luigi Enciso (sonidista de Selvámonos). Pero el comentario más constante fue que asistentes y agrupaciones, nacionales y extranjeras, se acercaron a decirnos en cada edición, que habíamos logrado las mismas condiciones de producción que un festival europeo.

A continuación ofrezco una tabla con las principales características de los festivales, que ilustran sobre prácticas que complementan las dinámicas hasta aquí señaladas.²⁵

Rasgos de empatía en casos seleccionados

Anteriormente definimos rasgos de empatía como procesos de síntesis y mezcla de elementos musicales distintos, los cuales posibilitan la llamada “fusión”. Chalena Vásquez describe los rasgos de empatía en torno a la chicha del siguiente modo:

Entre los fenómenos musicales que se han desarrollado en el Perú como procesos de síntesis, mezcla o fusión de elementos de distintos lenguajes musicales, se puede apreciar la Chicha (que deviene luego en tecnocumbia) mezcla del wayno andino con la cumbia afrocolombiana.

En el proceso de fusión de ambos géneros, se trabaja sobre rasgos de empatía, es decir elementos comunes que permiten establecer un puente de identificación entre ambos géneros. Un rasgo común, que permite la empatía facilitando la síntesis, se encuentra en los patrones rítmicos utilizados, tanto en el wayno como en la cumbia.

La base rítmica de una corchea y dos semicorcheas, o las cuatro semicorcheas que acompañan en cada pulso, tanto en la cumbia (o porro) como en el wayno, se vuelven las células rítmicas primarias o paradigmáticas, que sustentan el nuevo género “chicha” o “cumbia peruana”. En ésta, a su vez, se utilizan melodías de giros pentatónicos (la mayoría de waynos son pentatónicos o tienen fuerte arraigo en este tipo de escala) logran desarrollar un fuerte contenido de nueva identidad andina urbana, gestada por los migrantes andinos en la gran ciudad capital.²⁶

25. Puede verse la programación de los festivales aquí: <https://bit.ly/3g74GQG>

26. Chalena Vásquez Rodríguez, “Rasgos de empatía.”, 2.

Tabla 1. Características principales de los festivales de rock en la escena alternativa limeña

	Organizaciones	Inmortal	Selvámonos	Descabellado	Cohete Lab
Características					
Festivales		Día del Rock Peruano, Vivo X El Rock y Alternativo Music Festival	Festival Selvámonos, ElectroSelvámonos, Primera Parada	Festival Descabellado	Festival Cultura Libre de la Municipalidad de San Isidro
Organizado por		Empresa Sociedad Anónima Cerrada	Asociación Cultural franco peruana	Colectivo de músicos junto a gestoras culturales.	Municipalidad Distrital contratando investigación aplicada en gestión cultural
Objetivos y racionalidades económicas		Promover el rock peruano. Generar la sostenibilidad de la empresa y sus artistas representados. Racionalidad comercial monopólica.	Descentralizar la oferta cultural y promover el cuidado de la naturaleza. Racionalidad comercial con discurso no comercial.	Visibilidad de las bandas del colectivo. Generar un festival propio. Racionalidad no comercial pero discurso comercial. Sostenible con alianzas mediáticas.	Fomento de ciudadanía mediante la práctica artística en espacio público. Racionalidad no comercial.
Espacios		Estadios y parques alquilados.	Fondos campestres alquilados.	Campos deportivos alquilados.	Parques públicos Centro financiero.
Rangos de asistentes		15000 - 30000 (Suele estar <i>sold out</i>)	5000- 9000 (ascendente)	2000 - 7000 (irregular)	3000 - 6000 (ascendente)
Equipo de trabajo		Equipo de producción con sueldo mensual fijo más equipo técnico de especialistas contratados. Ante condiciones laborales hay intentos de asociatividad.	Especialistas contratados, especialistas voluntarias, practicantes universitarios, servicio civil francés voluntarios de Oxapampa y Lima.	Músicos de las agrupaciones se reparten funciones y coordinan con gestoras especializadas. Reproductor, Zumo Colaboratorio y Rombos Music.	Curadora gestora municipal, equipo de producción gestor privado Cohete Lab, especialistas técnicos contratados y apoyo de voluntarios.
Entrada		Alrededor de S/.30 \$10 USD	Alrededor de S/.50 a S/.70 \$15 a \$20 USD	S/20 \$7 USD y entrada gratis con revista Descabellado.	Entrada liberada. Evento público municipal propio.
Músicas		Pop rock, indie pop, crossover metal punk, punk melódico, fusión, salsa sensual, cumbias andina y norteña.	Pop rock, indie pop, rock, fusión, reggae, ska, cumbia amazónica, salsa dura, dub, global bass y funk.	Fusión, reggae, metal, ska punk, indie pop, dub, surf rock, rock subte y rock afroperuano.	Música experimental, global bass, indie rock, indie pop, post hardcore, shoegaze, fusión, fusión afroperuana, fusión andina.

Al elegir los casos musicales y validar mi trabajo etnográfico con cultores, me encontré con que, según Rodrigo Castillo, baterista de OSS y expercusionista de BC, el rasgo rítmico de cuatro corcheas sobre el pulso, al darse en contratiempo, permitía el vínculo entre los núcleos rítmicos de la música tropical (chicha, cumbias) y la música jamaíquina *creole* caribeña (el ska, el reggae, dancehall). Cada agrupación interpreta y vincula esos ritmos haciendo una interpretación propia, pero estos rasgos de empatía entre las tres agrupaciones se observaban con claridad en la guitarra. Al observar la presencia de agrupaciones, examinar su repertorio y oír atentamente su trabajo instrumental, encontré que estos elementos guitarrísticos son identificados por la opinión pública como “peruanos”, lo cual revelaba ciertos rasgos de identidad en la escena. De este modo, revisé la discografía de tres de las agrupaciones que lideraban el mercado de festivales y destacué tres ejemplos que sonaban marcadamente peruanos,¹ por su uso de elementos de músicas populares del Perú: Radio Funeral de La Mente, Cariñito de Barrio Calavera y Jacarandá de Olaya Sound System.

El elemento en común de estos conjuntos resultó ser un ornamento: el mordente. El mordente es utilizado hasta hoy como un adorno relacionado con el carácter andino de la música peruana, consistente en una melodía descendente que es completada por el propio mordente (ver Ejemplo 1). En efecto, la discografía de la chicha, muestra su presencia en obras que se han integrado al repertorio de varias bandas presentes en festivales, como Cariñito y Soy Provinciano, ambos bajo producción musical del guitarrista y compositor José Luis Carballo, músico de sesión de sellos de chicha como Horóscopo, Infopesa e IEMPSA y fundador de La Nueva Crema.² La presencia de este adorno demuestra un elemento musical que vincula las escenas de chicha, cumbia y huayno a la escena musical de rock peruano, cuyo principal elemento de sostenibilidad y desarrollo escénico han sido los festivales realizados en las últimas dos décadas. A continuación resumimos los principales rasgos identitarios donde se aprecia este elemento. Apreciamos elementos constitutivos de la identidad de cada músico, que le

-
1. La consideración de elementos musicales como “peruanos” se fundamenta en la presencia de éstos en los géneros musicales de poblaciones costeñas, andinas y amazónicas, con orígenes en el mestizaje indígena, afrodescendiente e hispánico como el huayno, el festejo y el valse, así como en géneros transnacionales cuya práctica se ha relocalizado e “indigenizado”, como las diversas formas de cumbia, y en particular la chicha. Los elementos relocalizados son líneas melódicas, patrones rítmicos, formas de acompañamiento en el bajo, ornamentos en las cuerdas y estilos vocales.
 2. En <https://youtu.be/Iu29pCaVtGg> se puede escuchar “Cariñito” por Los hijos del sol. La frase descendente con mordente aparece entre segundos 0:18 y 0:38.

vincula a contextos territoriales, narrativos y culturales, los que ejemplifican la diversidad de posiciones desde donde se reinterpretan estos insumos culturales.

Ejemplo 1. Mordente en “Cariñito”

Los Hijos del Sol

Cariñito

Autor y compositor: Ángel Anibal Rosado García

Guitarrista, arreglista y productor musical: Jorge Luis Carvalho

Transc. Julio Augusto Casas Silva

♩ = 96 0.19 - 0.22

a.

b.

Conclusiones

La presencia de agrupaciones de fusión con elementos de chicha en festivales de la música independiente, la participación de bandas históricas de cumbia y la incorporación de repertorio y elementos musicales nos permiten concluir que los circuitos de música alternativa consumen elementos musicales identificados como parte de la cultura popular peruana en la ciudad de Lima. Estos circuitos no tenían la misma presencia o valoración dos décadas atrás. Aunque esto no significa que no existan aún elementos de racismo o clasismo en los festivales, sí es cierto que los festivales públicos y su diversidad han aumentado en la capital peruana.

Este ha sido un proceso en el que los festivales han tenido una función protagónica. Luego del proceso de “descubrimiento” de las músicas tropicales por parte de las clases hegemónicas y su posterior abandono en pos del *global bass* o el reggae pop, se reubican oferta y demanda. Selvámonos, paradigmático ejemplo de cosmopolitismo, introdujo con una falacia de autoridad xenoflica a la ONG francesa, enseñando el aprecio a la cultura de los otros. Ocurrió que esos otros eran nuestras poblaciones subalternas. El proceso de gestión cultural en la gestión pública, visibilizó a las agrupaciones de fusión presentándolas ante una amplia base de público. Los eventos

Tabla 2. Elementos identitarios de los creadores e intérpretes de las obras

Obra Elementos identitarios	“ Radio Funeral” La Mente	“ Cholita” Barrio Calavera	“ Jacarandá” Olaya Sound System	“ Cariño” y “ Soy Provinciano”
Contexto de crianza del entrevistado	Nicolás Duarte, compositor y cantante. Dos papás: periodista fujimorista y guitarrista criollo de origen Huancayo.	Joe Hoyos, compositor y cantante. Padre ingeniero de cultivos alternativos al narcotráfico, que toca boleros y música criolla en casa.	Lorenzo Zolezzi, guitarrista, arreglista y cantante. Padre ítalo- arriqueño, gestor público del gobierno revolucionario de las F.F.A.A.	José Luis Carballo: compositor, guitarrista y arreglista. Padre de Sullana, Piura cultor de música criolla.
Formación	Arte para Crecer y Los Reyes Rojos. Publicista.	Autodidacta, acompañando al padre. Abogado especialista en propiedad intelectual.	Arte para Crecer y Los Reyes Rojos, Comunicador para el desarrollo.	Autodidacta de rock y sesionero de música tropical. Graduado del conservatorio.
Declaraciones acerca de la inspiración de la composición	La música que escuchaba donde su padraastro, “ y la música que escuchaban las empleadas en las azoteas” en el barrio de su padre biológico, Nicolás Duarte.	“ Estaba leyendo un poema de Benedetti y de ahí surgió la canción” . “ Es como un huayno rápido con guitarra cumbia” , Joe Hoyos.	“ Las flores de los árboles de Barranco de madrugada” , Matteo Bonora. “ Una melodía andina, junto a una llevada reggae sobre una base tropical” , Lorenzo Zolezzi.	Provinciano es de Juan Rebaza, dedicada al migrante. Carballo hizo que Chacalón la grabara, al tratarse de la temática social vigente luego de la Reforma Agraria.
Respuestas destacadas acerca de los arreglos de guitarra a partir de los ejemplos observados	“ Yo sólo sé tocar dos cosas, lo que me enseñó el Tapla, que es huancayo y lo que aprendí viendo a Cachorro de Narcosis” , Nicolás Duarte.	“ Yo busco que mi guitarra suene como un saxo andino, que te haga bailar... uso muchos ligaduras de tónica con tercera” , Pablo “ Skacore” .	“ Desarrollo de bicordios, pentatónicas y ligados de las notas ... La necesidad de conectar con la raíz” , Lorenzo Zolezzi.	Énfasis de detalles técnicos para destacar la pericia instrumental y uso de fuzzone para generar un sonido nuevo para la época.
Ocupación de involucrados	Compositor mantiene de la música y la publicidad. Guitarrista de la ejecución y de ser sonidista.	Compositor se mantiene de la música y venta de ropa escolar. Guitarrista es productor audiovisual.	Se mantiene exclusivamente de la música.	Se mantiene exclusivamente de la música.

de Inmortal, el principal contratante de la música independiente, encuentran su sostenibilidad en una oferta que vincula características de los festivales de los dosmiles con el amplio espectro de la música tropical peruana; el punto medio es la fusión. A nivel productivo estos festivales, además de implicar la formación de públicos, han implicado la optimización de las condiciones de producción para la realización de festivales. Así, las gestoras culturales en la administración pública del Festival Cultura Libre o el Una Sola Fuerza, han permitido que especialistas en organización y técnica provean servicios al Estado para poder hacer festivales, desde una perspectiva política que propone afirmar la dignidad de nuestras propuestas artísticas locales. Por ello, los festivales públicos en el Perú son parte de la escena musical independiente, siendo una inusual posibilidad que quienes son subalternos en el polo comercial de los festivales estén en posición de prestigio y poder.

Efectivamente, la condición liminal de los carnavales se puede extrapolar a los festivales, en tanto permiten la negociación. La observación en Perú del caso del sistema limeño de festivales nos permite hablar acerca de cómo las prácticas de gestión, es decir los procesos de producción artística, inciden en cuáles son los insumos culturales disponibles para la construcción de identidades y la definición de música peruana en los ámbitos públicos, privados y ciudadanos. Paradójicamente se consume chicha en el rock, ejecutada no por bandas de chicha sino por bandas de fusión con base reggae.

Paralelamente a estos procesos identitarios, ante la carencia de condiciones favorables preexistentes para la producción artística, los mismos agentes culturales que producen festivales hemos tenido que gestionar nuestras condiciones, con aliados y participación dentro del Estado. Los agentes de la música independiente compartimos soluciones y problemas, bajo lógicas donde las mismas personas realizamos distintas funciones en diversos contextos. Así también se comparten recursos escasos y se superponen intereses, desarrollando dinámicas de coexistencia. Por ello propongo entender estos festivales como un sistema complejo interdependiente que existe en la tensión entre mercado, sociedad y estado, entre el cultivo del arte y la mercantilización capitalista de la circulación de música, pero en el cual se comparten recursos y circulan elementos musicales afines. Ocurre que la sostenibilidad de estos festivales, así como de las mismas agrupaciones, está en la negociación de las contrataciones, la presencia en los carteles y las condiciones de trabajo que aquí se presentan.

La observación de estos procesos nos demuestra que la gestión cultural, pública o privada, incide en la construcción de la sociedad mediante la dinamización de cadenas productivas que aportan a la construcción de identidades de mestizaje peruano y de visiones dignas de las poblaciones subalternas. Éstas a su vez, desarrollan diversas propuestas, negociaciones, tensiones y disputas, en ámbitos de la escena pública acerca de definiciones fundamentales: qué músicas respalda el financiamiento estatal, cuál es el uso de espacios públicos, cuáles son las narrativas acerca de la peruanidad, la presencia de música peruana en los medios, la influencia de Lima en el resto del Perú, la definición de cuáles son las agrupaciones referentes del rock peruano y cuán peruano es nuestro rock. Todo ello se debate y reconstruye en estos procesos de festivales, abriendo diversos ejes de investigación.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. el contexto de Francois Rabelais*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- Baumann, Max Peter. "Festivals, Musical Actors, and Mental Constructs in the Process of Globalization", *The World of Music: Readings in Ethnomusicology*, Vol. 52, No. 1/3 (2010).
- Bazo, Fabiola. *Desborde subterráneo*. Lima: MAC, 2017.
- Bennet, Andy, Jodie Taylor e Ian Woodward. *The Festivalization of Culture*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Cornejo Guinassi, Pedro. *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Lima: Contracultura, 2018.
- Earls, John. *Introducción a la Teoría de Sistemas Complejos*. Lima: IDE-PUCP, 2007.
- Giorgi, Liana, Mónica Sassatelli y Gerard Delanty. *Festivals and the Cultural Public Sphere*. Nueva York: Routledge, 2011.
- Greene, Shane. *Pank y Revolución. 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Pesopluma, 2017.
- Montero, Fiorella. "La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima", *Anthropologica*, Vol. 36, N° 40 (2016).
- Plesch, Melanie. "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 1, N° 1 (1996).
- Silva Valencia, Gerardo. *Por ella, Por La Escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki)punks en Lima*. Lima: Secretaría Nacional de Juventudes, 2018.
- Regev, Motti. "International festivals in a small country: Rites of recognition and cosmopolitanism". En *Festivals and the Cultural Public Sphere*, ed. Giorgi, Liana, Mónica Sassatelli y Gerard Delanty. Nueva York: Routledge, 2011.

- Riveros Vásquez, Camilo. “Formas de organización de las escenas musicales alternas: El caso de las bandas ska del Bar de Bernabé”. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- Ríos Correa, Fernando. “La chicha no es limeña. La música chicha como una variante de cumbia de los andes centrales del Perú”. Ponencia DDC, Huancayo, 2012.
- Romero, Raúl R. *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural del Perú*. Lima: IDE-PUCP, 2017.
- Richards, Greg. “The Festivalization of Society or the Socialization of Festivals? The Case of Catalunya”. En *Cultural Tourism: Global and local perspectives*, ed. Greg Richards. Binghamton: Haworth Press, 2011.
- Vásquez Rodríguez, Chalena. “Rasgos de empatía en fenómenos de síntesis musical. - La Chicha o Cumbia Peruana y el Rock en Quechua”. En *Actas del VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular* (La Habana: IASPM-AL, 2006)
- . *Teoría del arte y Economía de la Cultura. Los procesos de producción artística*. Sullana: Caja Sullana y Bicentenario, 2019.
- Vásquez Rodríguez, Chalena y Abilio Vergara. *Chayraq: Carnaval Ayacuchano*. Huamanga: CEDAP, 1988.
- Torres Rotondo, Carlos. *Demoler: un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1957 -1975*. Lima: Revuelta Editores, 2009.
- Torres Rotondo, Carlos. *Se acabó el show: 1985, el estallido del rock subterráneo*. Lima: Mutante, 2012.
- Turner, Victor. *Simbolismo y Ritual*. Lima: Departamento de Ciencias Sociales Área de Antropología PUCP, 1973.
- Velarte, Ernesto. “(Re) Producción de imaginarios de lugar a través de festivales musicales. El caso de Oxapampa y la música country”. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.
- Zang, Xiaoming. “The meaning of festivals: reconfiguring the semiotic approach”. En *The Routledge Handbook of Festivals*, ed. Judith Mair. Nueva York: Routledge, 2019.