



José Ignacio López Ramírez Gastón

(Barcelona, 1968)



Doctor y Magíster en Música por la University of California San Diego y Licenciado por el Departamento de Estudios Comparados de la Ohio State University. Actualmente es Coordinador del Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Música e Investigador del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Como investigador musical y artista sonoro, su línea de trabajo está enfocada en los procesos de recepción y percepción de los fenómenos musicales transnacionales y la construcción de identidades musicales desde los imaginarios de localidad y globalidad.

El ritual de lo habitual: apuntes introductorios sobre un rock nacional peruano¹

The Ritual of the Habitual: Introductory Notes on a Peruvian National Rock Music



José Ignacio López Ramírez Gastón

Universidad Nacional de Música

jlopezr@unm.edu.pe



Resumen

La participación del rock en el desarrollo de comunidades musicales en el Perú es un tema no explorado dentro del ámbito académico. En la construcción de los modelos nacionales y regionales de una musicalidad propia, las músicas populares urbanas de origen extranjero no han sido consideradas; tampoco lo han sido como elementos en la formación de una identidad regida por los parámetros del discurso del Estado-nación. En este trabajo, exploramos las confrontaciones y dicotomías que mantienen el tema del rock como ajeno y a las comunidades musicales del rock nacional, como lejanas.

Palabras clave

Rock; música popular; música peruana; rock nacional; translocalidad; nacionalismo

Abstract

The involvement of rock music in the development of music communities in Peru is an unexplored theme in the academic world. In the construction of national and regional models of a distinctive musicality, popular urban music of foreign origin has not been considered; nor has it been considered as an element in the formation of an identity governed by the discursive parameters of the nation-state. In this work, we explore the confrontations and dichotomies that are maintained as foreign in the subject of rock and in the communities of national and global rock music.

Keywords

Rock; popular music, Peruvian music; national rock, translocality; nationalism

Recibido: 12/05/20

Aceptado: 06/06/20

¹ El título de este texto refiere no solo a la producción del grupo Jane's Addiction de 1990, sino también a la conferencia "El Ritual de lo Habitual: percepciones del rock peruano como escenificación de lo cotidiano" (López, 2016).

Introducción

*If I ask you difficult questions
If I make improper suggestions
Would you find that a risk to your health
Would you put me up on the bookshelf
With the books and the plants?
Adam Ant*

*Me encanta el huayno ctmr. Es original y no
una triste y mediocre copia.
Oscar Perez²*

El 15 de marzo de 2020 el Gobierno peruano declaró el estado de emergencia y el aislamiento social obligatorio como resultado de la pandemia de carácter global producida por el coronavirus SARS-CoV-2. Si alguien dudaba de la extensión de los procesos dinámicos de globalización, la rápida propagación del virus demostró el nivel de conexión e intercambio existente entre todas las geografías pobladas del planeta. Mas allá de los posicionamientos que buscan recalcar las divergencias entre los diferentes espacios geográficos y culturales, o mantener un distanciamiento (conceptual) que salvaguarde *nuestras* culturas del peligro de la homogenización, algo nos está quedando más claro que nunca: el ciudadano no representa las fronteras previstas por su Estado-nación.

La comprensión de esta fluidez natural entre fronteras construidas o imaginadas ha recalcado, nuevamente, la necesidad de enfrentarse a los fenómenos culturales y, entre ellos, a la música, desde perspectivas que articulen las experiencias colectivas más allá de las unidades políticas que las albergan. En este sentido, la exploración académica de las prácticas musicales y sus productos tiende a alejarse, cada vez más, de una noción encapsulada de espacios y comunidades musicales rígidos e invariables, y se enfrenta a la pluralidad y ambigüedad generada por fenómenos de interdependencia e interconectividad, en los que *las músicas* son vistas como el resultado de procesos dinámicos de intercambio cultural. Después de todo, “almost every form of art music or popular music that we cultivate or study today is in some way related to the patterns of intercultural reciprocity that were set in place during this age of incipient globalization” (Irving, 2010). O, como diría Josh Kun, “music is always from somewhere else and is always en route to somewhere else” (Kun, 2005, p. 20).

2 Una conversación de Facebook viralizada en el 2020, en la que alguien bajo el nombre de Carlos Guerrero, exmiembro de la banda de rock setentera We All Together, discute con un cibernauta de nombre Oscar Perez, ha puesto en evidencia la disputa que presenta al rock nacional como un elemento de base para la discriminación de clase, y una polarización frecuente que presenta al rock como un ejemplo de *foraneidad musical*. Más allá de las disputas sobre la veracidad de las denuncias, el evento y su repercusión evidencian la existencia de conflictos y negociaciones de clase presentes en torno a los discursos del rock nacional.

Entre las expresiones musicales del mundo contemporáneo, podemos encontrar tanto la presencia de discursos globales como la aceptación de nuevas formas de articular identidad y sentido de pertenencia dentro de una condición de multiculturalidad en la que la diversidad no es un factor de exclusión sino un campo para la creación de nuevas subjetividades y transversalidades unificadoras. Dicho esto, la percepción de los movimientos musicales globales se ha encontrado enfrentada, también, por posicionamientos políticos tradicionalistas que ven en la presencia de *migraciones* musicales o en los discursos de hibridación musical fuerzas neocoloniales que desvirtúan los saberes musicales de las comunidades culturales preexistentes y un peligro en la construcción de una memoria cultural que valora lo *arcaico* y lo *residual* sobre lo *emergente*.³

Bajo esta perspectiva proteccionista, podemos fácilmente identificar a uno de nuestros más claros *usual suspects* en los viajes musicales del s. XX al Perú: el rock anglosajón. Si bien la simple existencia de comunidades musicales derivadas del vasto y flexible término *rock* debería ser suficiente para declarar la necesidad de explorar y validar sus desarrollos como parte del engranaje y tejido social de un grupo humano, ya sea este definido sobre la base de una nación, región o espacio geográfico, o una comunidad translocal, global o virtual, la aparente simplicidad de este argumento es confrontada por una serie de paradigmas nacionalistas y localistas, de representación y valoración musical existentes en el espacio local peruano, aunque derivados, también, de discursos *extranjeros*. No obstante, la “cultural imperialism hypothesis is clearly a poor guide to understanding the global circulation of music today” (Stokes, 2004), las asimetrías culturales y procesos de dependencia cultural impuestos y controlados por una industria musical global no dejan de representar la capacidad *invasiva* del proyecto unificador occidental en los espacios declarados como periféricos. En este sentido, el rock peruano se posiciona al medio de una contienda que nos permite abordar temas de legitimidad, apropiación, hibridación, representación, aculturación, inclusión y translocalidad, frente a una modernidad global que cruza nuestras fronteras a una velocidad mayor a la que tomamos en definir las.

En este texto nos enfrentaremos a algunas de las problemáticas planteadas durante el desarrollo de las percepciones sobre el rock en el país, entre ellas (1) la posibilidad de declarar la peruanidad para el rock hecho en el Perú, (2) las imaginaciones nacionales alrededor de los momentos de tensión en el desarrollo del rock inicial en el Perú y (3) la experiencia del que escribe, desde el mundo académico nacional, sobre la inclusión del rock en los temas de estudio de la música popular peruana⁴. Al final, presentaremos a modo de conclusión y *evaluación de impacto* algunos temas por confrontar, y que consideramos esenciales para el desarrollo de un estudio del rock nacional que nos permita explorar y evaluar los motivos e intenciones que han acompañado a nuestros múltiples actores en una historia inicial del rock peruano y frente a múltiples naciones imaginadas.

3 Sobre el tema de salvaguarda patrimonial e imaginación nacional, puede verse Williams (1980) y García (2013).

4 En este sentido, este texto forma parte de exploraciones generadas por el proyecto de investigación Geografías Sonoras de la Lima del S XXI (PUCP) y es parte de un esfuerzo mayor por mapear culturas musicales urbanas nacionales.

1. El Perú no es un país rockero: sobre lejanías y exotismos

*... ese día aflorará, poderoso y arrollador, un gran arte nacional
de tema, ambiente y espíritu indígena, en música, en poesía,
en pintura, en literatura, un gran arte que, por su propio genio nacional
tendrá el más puro y definitivo valor universal*
José María Arguedas⁵

El Perú es un espacio geográfico cuya fragmentación cultural nunca ha sido superada. La percepción de un centralismo que gira en torno a una *ciudad de los reyes* postvirreinal contrasta con una imaginación geográfica postcolonial que asocia a la población indígena peruana con los Andes (Radcliffe, 1996, p. 27). Ante una serie de emergencias históricas y conflictos identitarios nunca resueltos, las posibilidades de discutir la problemática presencia del rock pasarían, imperceptible e involuntariamente, a ser consideradas como tangenciales o irrelevantes frente a las necesidades de la nación por declarar y mantener un rumbo. Por otro lado, una Lima —y, por extensión simbólica, la costa peruana— como *ladera del Ande* o, en su representación negativa más extrema, como el Anti-Perú (Valcárcel, 1945, p. 69), difícilmente podría constituirse como un espacio para la construcción de una musicalidad nacional, y más bien ha tendido a ser representada como “el muro posterior de contención” (Robles, 2016) que busca en el exterior, y le da la espalda al *Perú profundo*, a sus referentes culturales. Estos modelos de representación interna de la dicotomía centro-periferia sirvieron para hacer visibles las comunidades musicales de sectores marginados por el discurso nacional precedente, pero también sirvieron para impedir el estudio de las culturas de música popular que pudieran representar a las élites limeñas. Podemos ver un claro ejemplo de este problema en la selección de objetos de estudio dentro de la música popular, como ocurre en el caso de la música criolla. Como menciona Rohner en una entrevista: “Un grupo de élite había construido una idea de ‘lo criollo’. Y, entonces, si se iba a estudiar la cultura popular, estudiar lo criollo parecía un contrasentido porque estaba asociado a esas élites”⁶. Un caso similar es el de el jazz en el Perú, que no contaría con textos académicos hasta el 2013, y sobre el que su influencia en la “revigorización de algunos estilos de la música popular tradicional, especialmente de la costa urbana del Perú” (López, 2013) pasaría, en gran parte, desapercibida.

El rock inicial del Perú no fue un fenómeno netamente limeño, como lo atestigua la presencia de bandas rockeras a lo largo del país durante los sesenta: Los Datsun’s (Huancayo), Los Texao (Arequipa), Los Sideral’s (Ayacucho), Los Espectros (Cusco), Los Teddy’s (Iquitos). Sin embargo, por las razones mencionadas, ha estado siempre fuera del radar del análisis académico y del estudio musicológico, y ligado simbólicamente a los espacios urbanos de una costa *ajena* al país o, en todo caso, de discursos de élites

⁵ Arguedas, 1986, p. 58.

⁶ <https://elbrujo delas calles.lamula.pe/2017/05/21/fred-rohner-no-es-felipe-pinglo-quien-comienza-a-cantarle-a-la-modernidad/elbrujo delas calles/>. En esta entrevista, Rohner también declara la importancia de la aparición del libro de José Antonio Lloréns, *Criollos y andinos en Lima* (1983), en establecer la posibilidad de estudiar los fenómenos culturales de la música popular costeña.

conectadas con la capital como fuente de influjo de géneros musicales importados. Entre estas bandas iniciales, Los Sideral's, por dar un ejemplo alejado de la capital, intentarían romper la barrera divisoria de algunos de los discursos nacionales, desde fuera de la capital, y participar del modelo de representación andino e incaista⁷, con versiones como *Virgenes del Sol o Amor indio* en 1968⁸, y con una versión de *El cóndor pasa* y el tema *Cuando el indio llora* en 1969⁹. Esta asociación con el discurso andino les ha valido en Discogs, uno de los mayores catálogos de internet de producciones musicales, la clasificación de música quechua.¹⁰ Esta intención inclusiva y homogenizadora en algunos de los discursos del rock peruano de la década de los sesenta marcaría una ruta que, si bien no define la existencia de un conflicto social o confrontación cultural explícita, pone en evidencia las tensiones entre múltiples discursos sociales y musicales, y presenta al rock como una herramienta de negociación no solo sonora sino discursiva. Un análisis profundo sobre los procesos y contradicciones de las estrategias de autoidentificación y autoexotización como recursos para la formulación identitaria y como herramientas mediático-comerciales funcionales en el caso del rock peruano se encuentra aún pendiente. La posibilidad de identificar elementos nacionalistas y populistas en algunos proyectos musicales del rock ha facilitado su inserción en los discursos del país y declarado su valor no solo desde el punto de vista de la defensa nacionalista, sino también como puentes vinculantes entre mundos culturales percibidos como distantes o antagónicos. Un modelo de pensamiento postcolonial que intenta enfatizar *the rest* por encima de *the west*¹¹ a través de estrategias indirectas de subversión es común a un rock nacional que aún no logra sentirse en casa. Frente a los modelos de nación que se identifican con el "desire to capture a vanished cultural 'essence'" (Clifford, 1986, pp. 113, 124; Marcus y Fischer, 1986, pp. 24, 167), el rock nacional no termina de reconocerse como *distinto* y mantiene una incómoda posición mediadora entre los discursos de la modernidad y las tradiciones románticas imaginadas que el proyecto nacional enfatiza.

Mas allá de la existencia de grupos de rock a lo largo y ancho de la nación desde los sesenta, y de estos y otros intentos por *peruanizar* el rock, la idea del rock como un fenómeno foráneo difícilmente adaptable o popularizable en el país se ha mantenido. Uno de los temas recurrentes en las conversaciones de la última década sobre el rock en el Perú gira alrededor de la frase "el Perú no es un país rockero". La frase ha sido repetida en innumerables ocasiones, normalmente por productores y músicos del ambiente del rock, con relación a la dificultad por generar un público masivo para las expresiones sonoras del rock nacional¹². Este discurso desesperanzado y autocrítico no es exclusivo del ambiente

7 Ya en 1963 el grupo chalaco Los Incas Modernos tomó una ruta similar con su versión rock del tema "Carnavalito", aunque la inclusión de este tema y el cambio de nombre de los The Jay Hawks para la edición del disco es un asunto que merece mayor exploración.

8 Los Sideral's - *Los Sideral's*. Odeon del Perú LD - 1685. 1968. LP. Títulos A1 y A4.

9 Los Sideral's - *Ritmos Espaciales*. Odeon Del Perú - ELD-1809. 1969. LP. Títulos A1 y A3.

10 <https://www.discogs.com/Los-Siderals-Los-Siderals/master/1102169>.

11 Sobre el controversial tema de la valoración de Occidente por sobre el resto del planeta puede consultarse Ferguson (2011).

12 Un par de ejemplos: <https://peru.com/entretenimiento/musica/alberto-menacho-peru-no-pais-rockero-video-noticia-247511> (2014), <http://elidiomadelosdioses.com/mauricio-hooker-el-peru-no-es-un-pais-rockero-por-esencia/> (2018).

nacional, y lo vemos presente en otros países de Latinoamérica como posicionamiento defensivo del rock como representante de la modernidad y la globalización, frente al desarrollo de una crítica postcolonial y postoccidental en la que “[l]os pensadores latinoamericanos usan esta supuesta posición subalterna, tanto para criticar el discurso de la modernidad occidental, como también para clarificar su identidad desde la perspectiva de la liberación” (Knauß, 2012, p. 219). En este sentido, liberarse de los discursos de occidente podría contar entre sus requisitos con el liberarse del rock. La frase se ha repetido en otros entornos latinoamericanos como México y Colombia¹³, lo que demuestra la continuidad de una comunión latinoamericana imaginada¹⁴ en la que conocimiento “situado” (Rojas, 2010) es automáticamente replicado por los rockeros latinoamericanos; declarando así una situacionalidad translocal derivada de la percepción de una historia paralela entre los países liberados del Imperio español¹⁵.

El proyecto *Radiografía social de los gustos musicales en el Perú*, elaborado por el IOP PUCP en el 2007¹⁶ identificó, mediante una encuesta a nivel nacional urbano-rural, al rock en español como un “género musical favorito” en 18.4 % y al rock en inglés en 14.4 % de la población entrevistada. Esta encuesta, que contó con la colaboración del proyecto de investigación Geografías Sonoras de la Lima del siglo XXI¹⁷ y con la participación del investigador Fred Rohner, nos presenta una comunidad musical que consideramos estadísticamente importante, aunque para Rohner no “haya una música que cunda en todas las capas sociales, en todo nivel, por más de cincuenta años. Ni el rock. El rock hasta hoy es un fenómeno minoritario”¹⁸. Las diferentes lecturas posibles con respecto a la información estadística obtenida demuestran el carácter subjetivo que acompaña nuestras percepciones sobre la música popular nacional. Las polarizaciones o desacuerdos sobre la relevancia del rock demuestran sesgos cognitivos, preferencias y entrenamientos ideológicos que toman prevalencia por sobre las estadísticas descriptivas o inferenciales.

Los discursos musicales contemporáneos presentan una ambivalencia discursiva que intenta determinar el valor de una cultura musical con relación a su masividad y, al mismo tiempo, valorar la expresión cultural de grupos minoritarios o subalternos. Una visión del rock que lo posiciona como un componente del imperialismo cultural del Occidente imaginado dificulta la declaración del rock peruano como una fuerza marginal, subalterna o, de acuerdo con algunos parámetros peruanos en las ciencias sociales, menos aún, como música popular. En todo caso, consideramos que, si bien las estadísticas pueden demostrar la existencia de un porcentaje no desdeñable de la población interesada en el rock, la

13 Un ejemplo colombiano contemporáneo es <http://blogs.eltiempo.com/eskarlata/2020/07/16/voces-y-guerreros-del-rock-nacional/> (2020).

14 Si bien el término latinoamericano es históricamente de mayor uso, en realidad refleja un concepto hispanoamericano de unidad basada en el idioma y de la cual países como Brasil son, en algunos casos, excluidos.

15 Una excepción notable a esta regla es el caso de Argentina, considerado como un país de fuerte tradición rockera, hasta el punto de compararse con el fútbol como pasión nacional: <https://www.shock.co/musica/futbol-o-rock-quien-es-el-rey-en-argentina-ie2561>.

16 <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>

17 Proyecto dirigido por el autor del presente artículo

18 <https://elbrujodelascalles.lamula.pe/2017/05/21/fred-rohner-no-es-felipe-pinglo-quien-comienza-a-cantarle-a-la-modernidad/elbrujodelascalles/>.

valoración de las comunidades musicales no puede depender de cuotas cuantitativas. Toda cultura musical existente en el país forma parte del tejido cultural de los espacios geográficos formados por las múltiples comunidades identificadas con la nación peruana.

La idea de Perú como un país no rockero no solo pone de manifiesto las problemáticas de un nacionalismo musical exclusivista o los fracasos económicos de una pequeña industria discográfica y de espectáculos, sino que sirve como declaración de distancia y *dimisión* representativa ante las configuraciones de identidad musical que han logrado, en las últimas décadas, negociar su inclusión simbólica dentro del panorama de las músicas del Perú, lo que incluye, entre otros, la música latinoamericana; la música criolla; la música chicha y la cumbia; la música afroperuana; y los diferentes discursos musicales de fusión o hibridación que incluyan temas nacionalistas, como en el caso específico del jazz en su relación con la música criolla y la música afroperuana, o la música académica occidental de elementos incaístas o autoctonistas. El rock ha declarado una condición de marginalización debido a su falta de participación en los procesos de legitimización regional construidos sobre los intercambios entre los diferentes proyectos de nación en Hispanoamérica y que, juntos, declaraban a México como su frontera norte.

2. El rey ha muerto, que viva el rey: cosmopolitanismos y localismos en acción

*Rechazábamos que, por provenir de Norteamérica,
al rock lo consideraran "alienante",
sin profundizar en que estaba generando
una contracultura y un movimiento músico-social.*

Pico Ego-Aguirre

La muerte de Gerardo Manuel Rojas el 4 de julio de 2020, quizá uno de los mayores propulsores del rock nacional, ha puesto el tema del rock nuevamente en discusión. Por un lado, se presentó en la plataforma www.change.org una petición ante el Ministerio de Cultura del Perú para declarar el 18 de agosto, fecha de nacimiento de Gerardo Manuel, como Día del Rock Peruano¹⁹. Por otro lado, si bien esta petición fue propagada en las redes sociales y se produjeron respuestas de apoyo, algunas pocas voces discrepantes dentro del ambiente del rock presentaban a Gerardo Manuel como una figura extranjerizante que apoyaba el *otro* rock y no el desarrollo de las culturas musicales locales.

Dentro del ambiente del rock nacional, hay cierta necesidad popular por justificar el aparente apoyo al rock norteamericano por el uso del inglés; ello se ve reflejado en un artículo de El Comercio titulado "Gerardo Manuel: ¿Por qué el fallecido artista optó por cantar en inglés?"²⁰. El texto nos abre una puerta a la percepción popular del rock en el país y sus obligaciones nacionalistas. Navegando cuidadosamente en la frontera entre el nacionalismo y el antiamericanismo, el texto acentúa un comentario atribuido a

19 <https://www.change.org/p/aaneyra-cultura-gob-pe-18-de-agosto-dia-del-rock-peruano>.

20 Juan Diego Rodríguez Bazalar. "Gerardo Manuel: ¿Por qué el fallecido artista optó por cantar en inglés?". *El Comercio*. 4 de julio del 2020.

Gerardo Manuel con relación al disco *Machu Picchu 2000*, publicado en 1971²¹, y a la, ahora, controversial idea de tener títulos en castellano, como "Hey, españoles. ¿No escuchan el lamento de los incas?", cantados en inglés:

Durante la composición del material, el dúo Simon & Garfunkel lanzó su versión de "El cóndor pasa", y según recordaba Gerardo Manuel, afirmaron que era una obra original. "Dijeron que era, primero, un tema norteamericano, que era de ellos, luego que era de un compositor boliviano, y se terminó aclarando el asunto cuando se supo que era de Daniel Alomía Robles –contó-. Entonces, como una especie de revancha que nos quisimos tomar, les hicimos una sopa de su propio chocolate e hicimos este long play que se vendió mucho en Alemania y EE.UU.

La idea del uso del inglés como eje de una *revancha* nacionalista contra el *plagio* norteamericano del patrimonio musical nacional no concuerda con el historial de Gerardo Manuel, quien dos años antes había formado el grupo The (St. Thomas) Pepper Smelter y publicado el disco *Soul & Pepper* cantado en inglés²². Sin embargo, la atención al tema del idioma en el artículo evidencia el tema de fondo: "El gesto da cuenta de que Gerardo Manuel Rojas Rodó [...] tenía las cosas claras"²³. La claridad de propósito a la que el texto refiere no va ligada al discurso de Gerardo Manuel, sino a la necesidad de proclamar y exportar los discursos nacionales de pertenencia, lo que legitimaría al rock como producto propio y no ajeno, como modelo de defensa nacional frente a un enemigo imaginado. Más allá de la reinterpretación presentada por el artículo, el disco *Machu Picchu 2000* representa, en realidad, la confluencia de múltiples discursos: el valor de una industria musical globalizada, la modernización, el incaísmo, el antihispanismo, la exotización de los productos nacionales, la valoración de culturas musicales globales como el rock psicodélico y un cosmopolitanismo participativo transfronterizo.

La relación ambivalente del Perú con la cultura *norteamericana* ha originado una posición también ambivalente con respecto a las culturas musicales que puedan caer bajo sospecha de *infiltración cultural extranjera*. La delicada y delgada línea que aleja el proceso de apropiación de formas musicales globales de una considerada *legítima* expresión local como acción global enfrenta al rock peruano, y a otros géneros universalizados o universalizables, con una serie de disyuntivas de difícil resolución. Anteriormente, hemos tratado el tema de la llegada de *músicas foráneas* con relación al jazz en el Perú (López, 2015), al heavy metal nacional (López y Risica, 2018) y a la aceptación de la música electrónica en el país (López, 2019). A pesar de las diferencias coyunturales, históricas y musicales entre géneros como el jazz, la música electrónica, el metal y el rock, en el caso peruano, estos y otros géneros musicales y las comunidades locales que los representan comparten procesos conflictivos de inserción cultural. Uno de los enfoques centrales de nuestro trabajo gira en torno a la aceptación y exploración de modelos de subalternidad

21 Gerardo Manuel & Humo – *Machu Picchu 2000*. Polydor – 2403 003. 1971.

22 The (St. Thomas) Pepper Smelter – *Soul & Pepper*, Virrey – DVS 689. 1969.

23 Juan Diego Rodríguez Bazalar. "Gerardo Manuel: ¿Por qué el fallecido artista optó por cantar en inglés?". *El Comercio*. 4 de julio del 2020.

desplazados por los paradigmas que informan las construcciones identitarias populares nacionales.

La frase “el rock es cultura”, popularizada en nuestro país por Gerardo Manuel, refleja condicionamientos y posicionamientos latinoamericanos y peruanos específicos. La frase ha sido utilizada, por décadas, para enfrentar las críticas a los aspectos socialmente disruptivos y contraculturales del rock. Por un lado, la percepción conservadora peruana identificaba al rock con el exceso y una desobediencia juvenil impostada, que no encontraba equivalentes a las revoluciones producidas por las subculturas juveniles norteamericanas e inglesas²⁴. Por otro lado, y ante un orgulloso Michel Chevalier²⁵, tanto el proyecto político francés, que intentaba separarnos de una *américa anglosajona* declarando la *raza latina*, como la necesidad de una respuesta *latina* al expansionismo norteamericano del s. XIX (Gobat, 2013) marcaron un discurso antinorteamericano que proyectaría en sus versiones más contemporáneas una visión ambivalente sobre la música popular anglosajona. La frase representaba una extensión de la leyenda “el disco es cultura”, presente en muchas publicaciones discográficas del país, tanto de productos musicales nacionales como extranjeros, lo que implicaba una necesidad de extender el concepto frente a una posible exclusión del rock de la lista de productos musicales de valor cultural.

3. [Re]construyendo historias: alienados norteamericanistas, neovelasquistas y otros seres mitológicos

*¿Cómo era aquí? ¡Aquí mandaba el embajador americano!
Cuando yo era presidente, el embajador tenía que pedir audiencia
y yo lo manejaba a seis pasos. Yo los fregué.
Yo boté a la misión militar americana.
Juan Velasco Alvarado²⁶*

*No des vueltas buscando culpable.
Culpable soy yo.
José Luis Rodríguez*

Uno de los temas más controversiales con relación a la posible interferencia de los discursos políticos nacionalistas y la presencia de un antiamericanismo funcional gira en torno a la participación de la dictadura de Juan Velasco Alvarado durante la primera etapa del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (1968-1975). Si bien en su momento el discurso hegemónico sobre la participación de Velasco en el (sub)desarrollo del rock enfatizaba el carácter antiamericano de la revolución, escritores y críticos del rock más contemporáneos han minimizado radicalmente esta posición y tienden a subestimar el rol de los discursos de las diferentes izquierdas peruanas en el proceso; en algunos casos,

24 Sobre el tema específico de las subculturas juveniles inglesas de la postguerra véase Hall y Jefferson (1993).

25 Sobre el discurso de Chevalier con relación a los Estados Unidos consúltese Chevalier (1839).

26 César Hildebrandt. “¡Increíble! ¡Velasco se nos confiesa!”. *Caretas*, 3 de febrero de 1977.

llegan a declarar comentarios que consideran a Velasco como un posible factor en el fracaso del rock nacional durante los sesenta como parte de una ficción colectiva:

Eso es un mito, pero hay que decir que mucha gente que vivió en esa época lo cree. Para ellos es su realidad. No olvides que existe lo que se llama la auto mitificación, cuando uno se elabora su propio pasado. Ahí estamos en un campo más complejo. La mayor parte de la gente con la que yo he conversado que vivió en esa época te dice que sí pues, que con mayor o menor énfasis, la dictadura militar mató al rock.²⁷

En la construcción de un discurso de representación social, la confrontación de los procesos de interpretación del lenguaje de los *otros* puede enfrentarnos a lecturas que aparentan una *unintelligible inauthenticity* (Thomas, 1991), sobre todo cuando uno intenta relacionarlos con el discurso propio o los propios sesgos discursivos, tanto personales como del entorno social inmediato o el discurso intelectual oficial. La idea de que los informantes y participantes de un proceso social puedan ser declarados no como fabricantes interpretativos de sus propias realidades, sino como incapacitados para darnos información pertinente o *real* sobre sus experiencias personales va un poco más allá de la autocrítica común presente en el investigador etnográfico, quien más bien ve en sus propias carencias la dificultad para comprender la experiencia de una infranqueable otredad. Un elemento esencial para el desarrollo de un análisis histórico-social implica una exploración de los conceptos e ideas que informan tanto la construcción de identidad por los actores de un fenómeno social como los conceptos e ideas impuestos por los investigadores y comentaristas sobre el pasado para facilitar una interpretación contemporánea que las inunde de significado (Carretero, 2013). El uso de un criterio selectivo de la información, que subestima las fuentes primarias frente a los discursos de defensa política, y trasfiere la idea de *culpa histórica* a los músicos de la época, ha sido compartido por múltiples comentaristas del rock nacional:

Es muy simplista atribuir la debacle de la primera generación de bandas del rock peruano a la dictadura de Juan Velasco Alvarado. Por lo general utilizan dicho argumento los miembros de los propios grupos de esa época para justificar su súbito desinterés y falta de visión frente a una escena que, gracias a su comportamiento poco decidido, sucumbió ante el primer embate serio que sufrió (Gutiérrez, 2010).²⁸

Incluso investigadores de la música popular como Rohner han compartido una opinión personal sobre el tema y fuera del marco académico: "Quizá la adjudicación de este freno en la cultura rockera a Velasco [...] sea parte de la satanización que durante los últimos treinta o cuarenta años se ha hecho de su gobierno"²⁹.

Algunas de las nociones centrales de los nuevos discursos interpretativos sobre la relación entre la dictadura de Velasco y el desarrollo del rock cumplen la función de eliminar la

27 Oscar García. "Entrevista a Pedro Cornejo". *El Comercio*, 25 de julio del 2018. <https://elcomercio.pe/somos/historias/pedro-cornejo-disparate-absoluto-decir-saicos-inventaron-punk-noticia-539170-noticia/>.

28 <http://rockperuanorollos.blogspot.com/2010/08/por-que-se-fue-por-que-murio.html>.

29 <http://columnabeat.blogspot.com/2017/12/velasco-y-el-rock-en-historia-secreta.html>.

presencia del Gobierno en los procesos de subvaloración del rock, ya sea responsabilizando a los músicos de la época por un señalado debacle roquero o declarando el periodo como uno de los de mayor efervescencia y desarrollo para el rock en el país. Estos posicionamientos antagónicos tienen en común la necesidad de liberar a Velasco de aquella satanización mencionada por Rohner.

Por su parte, Carlos Torres, autor del libro *Demoler* (2009), ha sido uno de los pocos autores en presentar una visión un poco más neutral y menos politizada del fenómeno. Aun así, considero que este posicionamiento debe ser identificado y analizado en función al discurso popular contemporáneo dentro de los ambientes del análisis del rock, y con una visión histórico-crítica más que conciliadora: "Ahora, Velasco no prohibió el rock ni las matinales. Pero sí los músicos se sintieron arrinconados frente a un aire nacionalista que estaba en la época, porque había nuevos sectores sociales que aparecieron en la escena pública"³⁰.

El último capítulo de esta aparente disputa polarizada entre simpatizantes y antagonistas de Velasco, en relación con el rock, acaba de ser presentada a través de la publicación de dos textos sobre el tema en el libro *Mitologías velasquistas Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)* (Sanchez, 2020). A pesar de presentarse como una respuesta investigativa que intenta develar la falsedad o veracidad de los mitos existentes sobre el tema, estos dos textos replican y legitiman, más bien, los discursos que han poblado la controversia en los últimos años. Si bien no se puede culpar a los autores por la respuesta mediática de sus productos, el título del artículo en *La República*, a raíz de estas publicaciones, evidenciaría el sesgo: El mito del dictador que odiaba el rock.³¹ En un proceso de *reemplazo mitológico*, el interés por comprender el desarrollo del rock nacional se ve eclipsado por el protagonismo individual de Velasco y la producción de nuevos contramitos que buscan alejarnos de la imagen de *genio malvado* del dictador, pero que, en este esfuerzo, dejan al rock como un tema secundario en la conversación.

Más allá del caso específico del rock, una comprensión de los procesos de gobierno del momento es necesaria para poder acercarse al ambiente al que las músicas consideradas como foráneas se enfrentaban. Estos procesos incluyen (1) el discurso de la reforma educativa, (2) los mecanismos de control y transferencia de información política por medio de los medios de difusión masiva y (3) la conformación y objetivos presentados por el Instituto Nacional de Cultura instaurado por el gobierno en 1972.

El *Informe general de la reforma de la educación peruana*, publicado por el Gobierno en 1970, declaraba en su punto 1.3 lo siguiente:

30 <https://peru21.pe/cultura/carlos-torres-velasco-prohibio-rock-musicos-sintieron-arrinconados-417801-noticia/>.

31 <https://larepublica.pe/domingo/2020/09/06/el-mito-del-dictador-que-odiaba-el-rock/>

Frente a la multiplicidad de formas culturales populares, regionales y de grupos sociales, se ha afirmado en los medios urbanos peruanos una sub-cultura de élite, divorciada de aquellas y de procedencia foránea [...] desarraigada de la sociedad global [...] un mero apéndice o reflejo de tradiciones o normas de cultura originadas en las sucesivas metrópolis dominadoras exteriores (España, Inglaterra, indirectamente Europa en general y, más recientemente, los Estados Unidos de Norteamérica)³².

La distinción entre cultura popular y subcultura por parte del Gobierno de turno es, en este caso, importante. La aparente asignación del término *subcultura* a las élites, en contraste con la multiplicidad de formas culturales que declara, se aleja del concepto tradicional de subcultura como declaración de *desviación* o *diferencia* de una cultura mayor de la cual se ha derivado o dentro de la cual se encuentra incluida, absorbida o, en último caso, adjunta. El texto declara, más bien, a esta subcultura como divorciada, desarraigada y foránea. La distinción presentada se aleja de una lectura clásica desde la sociología marxista de autores como Hall, que encontrarían ejes de resistencia social en las subculturas (Hall, 1976)³³. Consideramos que, el proceso de encapsulamiento y confinamiento producido por la demarcación de estas culturas de élite, en las que se incluyen, entre otros y en diferentes niveles, tanto la música criolla como el rock, impedía ver con claridad la flexibilidad y movilidad de los procesos de las artes musicales consideradas de origen extranjero y aisladas por un divorcio que declaraba diferencias irreconciliables. Además, el listado de las metrópolis dominadoras exteriores no es ni irrelevante ni anecdótico. Para el caso aquí enfrentado, basta la mención de Inglaterra y los Estados Unidos para acercarnos a una visión local general de las culturas anglosajonas.

Es también importante aclarar que el discurso presentado por este informe no fue ni exclusivo del Gobierno entrante ni innovador en su momento. De hecho, el Perú presentaba ya un largo historial antiamericano, reforzado por los discursos antimperialistas de Mariátegui y Haya de la Torre durante los años veinte y presente en los discursos de Arguedas contra los *países monstruos*, especialmente los Estados Unidos. El Gobierno de Velasco se puede diferenciar por "... un grado especial de conflicto por las nacionalizaciones de empresas norteamericanas (IPC, Grace, Marcona, etc.) y [...] el viraje hacia la Unión Soviética en materia militar" (Arequipeño y Jiménez, 1994, p. 106). Al momento del golpe de Estado de Velasco, el Perú formaba parte de una guerra fría latinoamericana (Brand, 2012) en la que si "Peru were to achieve greater prosperity, it would have to loosen the ties that bound it to the United States" (Brand, 2010, p. 475). En este sentido, pensar en el rock desarrollado en el Perú, durante este periodo, como una entidad aislada y culturalmente impenetrable, incapaz de ser afectada por los discursos oficiales y las políticas de Gobierno, nos impide enfrentarnos a las ambigüedades de una relación con múltiples capas de análisis y comprensión, e importante en el desarrollo de las culturas musicales en el Perú.

32 Reforma de la educación peruana: informe general. Ministerio de educación, Comisión de reforma de la educación, 1970, p. 16.

33 Los discursos del Centre for Contemporary Cultural Studies que dirigiera Hall entre 1964 y 1979 en la Universidad de Birmingham y, por lo tanto, paralelos al Gobierno de Velasco pondrían en valor el desarrollo de subculturas, hoy parte del discurso común de los estudios culturales.

Dejando de lado la posible percepción del rock por el Gobierno como parte de un set de subculturas rechazables, dañinas o irrelevantes, ya sea que el Gobierno tuviera o no el rock en la mira, existe otro aspecto importante que acompañó la llegada del rock y cuya importancia tampoco ha sido analizada en profundidad: la posición contracultural. El fenómeno contracultural, a diferencia del concepto de subcultura, implica una declaración expresa de disociación del *statu quo*. En este sentido, y dentro de la variedad del rock peruano, podemos encontrar tanto variantes subculturales (distintivas) como contraculturales (disociantes). Consideramos que una pequeña confusión terminológica sobre los discursos culturales del rock, tanto fuera como dentro del país, ha alimentado la necesidad de declarar un enfoque defensivo del posicionamiento del Gobierno que contraste con la presentación de este, como eje protagónico de un veto con nombre propio. Los discursos de la revolución contracultural presentes en el rock inglés y americano son recibidos y replicados por los rockeros peruanos desde una perspectiva conceptual universalista, en la que ideas románticas y ambiguas como libertad, revolución, rebeldía; y vagas nociones políticas contra la tiranía, la autoridad, el Gobierno, la guerra (y por consecuencia los militares), la tradición, las jerarquías sociales, etc., son enarboladas como parte de un discurso global. Es decir, también es parcialmente cierto que, como diría un gringo, “Velasco just happened to be there”.

Un ejemplo claro de esta situación es la aparición en 1974, en plena dictadura, del disco *¿Quién es el Mayor?* de Gerardo Manuel & C. V. P.³⁴. Atento a los discursos antisistema del rock internacional, el disco comienza con dos versiones de carácter político-contestatorio traducidas al castellano: *Pirámide*, basada en *Pyramid* de The Alan Bown, y *Disculpe señor*, basada en *Pardon Me Sir* de Joe Cocker. Frases como “Gente que vivía libre y sin temor de expresar su pensamiento” en *Pirámide* podrían fácilmente estar relacionadas con el discurso de libre expresión fomentado por la contracultura norteamericana de los sesenta y los discursos de rebelión juvenil presentes en el rock inglés de la época y, por esto, representar el modelo de protesta global contra al autoritarismo. Sin embargo, la expropiación por parte del Gobierno, pocos meses después de salido el disco, de los grandes diarios de circulación nacional y la aparición, el mismo año, del Estatuto de Prensa, que en su artículo 24 declaraba que debían “tener cabida, en actitud pluralista y dialogante, los enfoques ideológicos que encuadran dentro de los parámetros de la Revolución Peruana” (Merino, 1977, p. 95) nos enfrentan a un autoritarismo por parte del Gobierno que pudo haber sido fácilmente interpretado por los rockeros nacionales como contrario a los discursos del Free Speech Movement (1964-1965), que tenía como componente central la destrucción del engranaje de un sistema político-social considerado como venenoso.

El caso de la interpretación libre de la letra de *Pardon Me Sir* nos presenta ante un problema un poco más complejo. Al transformar la letra original, el grupo incorpora en su versión una serie de temas no presentes directamente en la canción original, lo que orienta a la versión castellanizada en una posición contestataria más dura y directa que la versión sarcástica y humorística de Joe Cocker. En su versión, Gerardo Manuel no guarda la

34 Gerardo Manuel & C.V.P. – *¿Quién es el Mayor?* Polydor– 2403007, 1974.

esperanza de Joe Cocker y declara que las posibilidades de comunicación son difíciles y que la protesta puede llegar a realizarse por *las malas* si la respuesta no es favorable:

Joe Cocker

Pardon me, friend
If what I'm saying
don't seem right
But that's the only chance I get now, all day and night - hey

Pardon me, Sir
If what I'm saying brings you down
But that's the only way to show you that I'm a clown - uh uh, hey

I'm quite sure you understand - my baby

Pardon me, friend
If what I'm saying don't ring true
But that's the only way I know now
to get through to you - ooh

Gerardo Manuel & C. V. P.

Disculpe, señor,
antes de escuchar lo que diré,
pero es la única manera,
de protestar.

No está bien, señor,
que se nos quite el derecho a surgir.
Pues si más sabes es más alto tu valor.

No hay manera de entendernos

Está en un error
si piensa que nos vamos a someter.
Y si no entiende por las buenas,
ya verán.

Ya sea que Gerardo Manuel y otros rockeros de la época percibieran o no una amenaza a sus libertades en el Gobierno Revolucionario de la Fuerzas Armadas, es natural ver al rock en una posición de confrontación discursiva frente a ciertos parámetros del Gobierno y una posible actitud de simpatía con otros. El discurso nacionalista del arte del disco mediante la representación de Machu Picchu refleja tanto una visión turístico-comercial como una declaración identitaria. En todo caso, este disco no se encontró solo en su protesta antigobierno. En 1972, PAX presentó *May God and your will land you and your soul miles away from evil*, sobre el que hemos comentado con anterioridad, junto con Risica, lo siguiente:

[Este] disco cuya carátula representaba un mensaje velado contra la dictadura militar de Juan Velasco Alvarado. Aunque es posible especular sobre lo que uno pudo haber hecho ante circunstancias o gobiernos diferentes, Miguel Flores (autor de la carátula) considera que hubiera realizado el mismo trabajo contra cualquier gobierno, y que la carátula no estaba orientada ni principal y ni exclusivamente al gobierno en turno, sino contra cualquier sistema de gobierno presente (López y Risica, 2018, p. 21).

Poca o ninguna atención se ha prestado a los procesos de cambio conceptual que han acompañado el desarrollo de los diversos entornos políticos nacionales, a la forma en la cual estos procesos reconfiguraron los modelos de ejecución para la música considerada como extranjera y a los mecanismos de apropiación permitidos dentro de los discursos nacionales en sus diferentes etapas. En muchos casos, el tema del rock nacional, durante este periodo, se ha centrado en la búsqueda del *decreto perdido* que habría prohibido el rock —una especie de página 11 inversa, cuya no existencia simplificaría el rol de las confrontaciones ideológicas y cerraría el caso—.

Las específicas relaciones y tensiones, simpatías y desamores, que sirven de referente para la construcción del modelo *Velasco vs Rock*, carecen por el momento de los procedimientos de análisis histórico-conceptual necesarios para sugerir mayores conclusiones y determinar *pruebas* en favor de los diferentes posicionamientos posibles. En este sentido, la polarización culpa-inocencia y la necesidad de separar a Velasco de su carácter simbólico como “líder de la revolución” desvían la atención del tema principal: las negociaciones y tensiones en el desarrollo del rock nacional durante el periodo. Ante esta preocupación por la declaración de culpables, el análisis crítico ha sido dejado de lado por una polarización defensiva en la que un nuevo discurso hegemónico intenta desplazar al anterior bajo premisas similares de negación o desplazamiento de significados. Velasco representa la maduración de procesos históricos divergentes y no confrontados con relación al tema planteado de la presencia y el desarrollo del rock en el Perú durante ese periodo. La confrontación entre imaginados *criptovelasquistas comunistas* y *criptoamericanistas alienados* revela importantes procesos sociales no resueltos en los que la configuración del rock pasa a un segundo plano sobre otros temas de carácter sociológico igualmente importantes.

4. Tan cerca y tan lejos: percepciones peruano-limeñas sobre el rock

En nuestras primeras experiencias con jóvenes estudiantes³⁵, pudimos percibir una visión del rock carente de connotaciones contextuales o histórico-sociales. El interés por el rock se centraba en los aspectos logístico-prácticos de la sonoridad y la ejecución musical. Una dificultad para comprender los fenómenos musicales de forma integral era acompañada por posicionamientos ideológicos y emocionales que, si bien pueden ser comunes a la juventud o a una población estudiantil centrada en la ejecución musical y no acostumbrada a las disputas analíticas del mundo académico, reflejaba una serie de sesgos culturales y paradigmas nacionalistas cuya importancia no debe ser desestimada, y cuya presencia ha poblado nuestros espacios de trabajo académico. En todo caso, estas primeras observaciones permitieron distinguir contrastes discursivos y modelos de valoración, en referencia al rock, presentes en las nuevas generaciones de músicos populares que buscaban la profesionalización. La transversalidad y permanencia de estos modelos, recurrentes en otras instancias y espacios del discurso musical nacional, debe ser explorada con mucho mayor detalle.

Las variantes del discurso nacional enfrentadas, sobre la presencia del rock, reflejaban procesos de negociación ambivalentes, en los cuales las visiones del rock como ejercicio de contraculturalidad y rebeldía social eran compartidas con una vaga visión de la cultura norteamericana como el agente central de un imperialismo cultural alienante. Esta ambivalencia se ve perfectamente representada en el comentario de un alumno durante su control de lectura: "Tu curso parece historia de los Estados Unidos y no historia del rock". Si bien el tema es complejo y otros elementos juegan un rol importante en este tipo de declaraciones, consideramos que el comentario era representativo de un entorno en el que el folclor norteamericano, como eje del desarrollo del rock, había pasado desapercibido o había pasado a ser velado por una necesidad de congruencia con los discursos de nación prevalentes en el Perú desde principios del s. XX. A esto hay que añadir el hecho de que el ambiente del estudio musical en el Perú no contempla el estudio de los fenómenos internacionales ni las investigaciones no localizadas en el país como una posibilidad. Para el investigador musical peruano no solo es difícil estudiar fenómenos musicales extranjeros, sino que es prohibitivo.

La organización de un ciclo de conferencias en el 2015 sobre temas relacionados con el rock bajo el título "Ciclo de música popular"³⁶ evidenció, además, una serie de procesos selectivos y de valoración con relación al rock. Si bien las conferencias fueron exitosas y la respuesta demostró la existencia de espacios de interés sobre el tema en el ambiente universitario, algunos comentarios fueron reveladores; podemos extraer tres declaraciones generales de las respuestas, al ciclo, de algunos estudiantes de ciencias sociales en las redes sociales, algunas de las cuales se desarrollan en este texto: (1) el estudio de

35 Tras casi dos décadas de residencia en los Estados Unidos, una de las primeras labores académicas del autor de este artículo, a su regreso al Perú, fue la de profesor del curso de Historia del Rock en la Escuela de Música, Facultad de Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2012-2013).

36 Estudios Generales Letras. Pontificia Universidad Católica del Perú. (2015)

la música popular extranjera es un tema aún controversial en el ambiente académico nacional; (2) el rock no es percibido como un fenómeno de la música popular, pues este término se reserva para músicas de connotación social masiva y de sectores específicos de la población considerados populares y exclusivamente dentro del ambiente nacional; (3) las variantes del rock no son vistas como parte de la música nacional o, por lo menos, su incorporación no ha sido negociada en los discursos sobre la música peruana. Uno de los comentarios más destacados en las redes sociales por parte de un investigador musical, y que ayuda a comprender las problemáticas planteadas, declaraba: "Tu conferencia es muy interesante... si estuviéramos en 1990 y en Miami".

Estos dos ejemplos en el ambiente académico peruano reflejan una serie de estructuras de respuesta social fácilmente identificables dentro del ámbito de la cultura musical nacional, aunque no necesariamente discutidas con la profundidad necesaria, y hasta el momento no vinculadas de forma directa con el tema del rock en el Perú. La percepción de comentarios aislados como opiniones subjetivas, inciertas y puramente anecdóticas ha dificultado la identificación de discursos populares institucionalizados y presentes, también, dentro de los discursos argumentativos académicos en el país. En este sentido, los tácitos acuerdos sociales presentes en los discursos antiamericanistas o antihispanistas nacionales no pueden ser dejados de lado al enfrentarnos a la presencia del rock en el Perú. Si hemos declarado con anterioridad la inevitabilidad de los procesos de globalización, también debemos declarar la existencia de fronteras conceptuales que cumplen un papel determinante en la definición de los discursos de aceptación o integración a los que el rock nacional ha tenido que enfrentarse.

El Perú, como idea, es un espacio conceptual complejo y a veces indescifrable que rebalsa toda conversación habitual sobre la construcción de un Estado-nación, la percepción de ciudadanía o la necesidad de declarar unidad. Mientras intentamos formular aún el sueño *westfaliano* de una integridad nacional física, la naturaleza múltiple de nuestras *naciones* y la ambigüedad de sus fronteras culturales interrumpen continuamente este esfuerzo político, trastornando la seguridad de un ciudadano peruano en crisis continua de identidad. Más allá de si esta ambigüedad y pluralidad de los modelos de configuración identitaria nacional son parte o no de un proceso viable y con futuro, lo que es delicado de discutir es el rol que estas *dificultades* han tenido en la construcción de conceptos de cultura musical que puedan ser declarados como nacionales o propios. Una serie de dicotomías que presentan el desarrollo colonial como una disputa entre opuestos eternos (colonizador/colonizado) ha invisibilizado la complejidad de los procesos de hibridación cultural en los que múltiples actores han renegociado continuamente sus identidades y construido modelos musicales hechos por *nosotros*, pero, muchas veces, sin posibilidad de ser declarados como *nuestros*. En este sentido, una crítica de los discursos nacionales que han informado el desarrollo de modelos exclusivistas para la declaración de acciones musicales como propias es esencial para poder enfrentarnos al desarrollo musical nacional global, es decir, un espacio donde lo nuestro y lo ajeno se alimentan continuamente.

Conclusiones: cuestiones/controversias/disputas no resueltas sobre el rock nacional

Hemos buscado explorar en este artículo una serie de disyuntivas esenciales para la comprensión del desarrollo del rock en el Perú y sus respectivas ambivalencias, a través de nuestra experiencia participativa y la confrontación de tres temas recurrentes. Cada uno de los temas aquí discutidos requiere de una investigación profunda y detallada que va más allá de los objetivos de este texto, en el que hemos considerado importante presentar un contraste analítico frente a una estructura circular de observación del rock nacional, cuyos sesgos culturales direccionan respuestas potenciales aceptadas y amplificadas de forma automática por los entornos tanto populares como académicos. Este acuerdo implícito de opiniones socialmente concertadas elude los mecanismos requeridos para evidenciar y comprobar las declaraciones y conclusiones exhibidas, y es filtrado por las tradiciones retóricas locales y un sesgo confirmatorio selectivo que tiende a polarizar tanto a las comunidades representadas como a quienes las analizan, en un ritual ya habitual en la construcción de significados en la nación.

Dada la necesidad de enfrentar las peculiaridades de este contexto, presentamos aquí, a modo de decálogo, una serie de declaraciones/propuestas/recomendaciones esenciales que deben ser abordadas, y que no han sido planteadas oficialmente ni resueltas aún, ni en el ámbito popular ni el ámbito académico, con respecto a la presencia del rock en el Perú. Hemos intentado mostrar, a lo largo del texto y con relación a ángulos de acercamiento específicos, las experiencias producidas por el contraste cultural entre múltiples sociedades y momentos, normalmente agrupados y segmentados bajo las dicotomías clásicas de nacional-extranjero o propio-ajeno. Nuestros modelos de análisis musical mantienen, muchas veces, una visión monolítica y rígida de entidades culturales y grupos humanos que son imposibles de simplificar bajo los formatos que han sido propuestos por nuestros investigadores y otros autores interesados en el tema. Ni la música de la América precolombina ni la desarrollada durante el periodo colonial inicial deben ser entendidas como entes inmutables de representación para una nación nueva, como el Perú, que busca en el pasado múltiples, y muchas veces inconexos, referentes para la unidad del proyecto nacional. En la búsqueda de sonoridades nativas que fortalezcan la unidad nacional, perdemos de vista el carácter orgánico de los procesos musicales presentes dentro de las fronteras políticas del país. La permeabilidad y fluidez de los fenómenos culturales ha permitido la llegada y asimilación del rock, lo que ha generado comunidades musicales que formulan su identidad sobre la base de la reconstrucción transformativa de los símbolos de un rock mundial que se adapta continuamente a los nuevos entornos que lo acogen.

El rock, como cualquier otra manifestación musical, difícilmente se circunscribe al área geográfica de las naciones que lo originaron, y no guarda pertenencia geográfica o cultural, fuera de la ejercida por los individuos y comunidades que formulan y articulan visiones de representatividad e identidad, alrededor de las diferentes manifestaciones del rock, y que lo declaran como referente. En este sentido, las problemáticas aquí presentadas revelan los enfrentamientos ideológicos entre diversos modelos paradigmáticos de orientación nacionalista, que presentan al rock con pocas opciones de negociación. El rock

peruano fluctúa libremente entre la posición de visitante instigador de reyertas elitistas antipatrióticas y la oportunidad de negociar su nacionalización mediante su adaptación a los patrones culturales aprobados.

Consideramos que las siguientes afirmaciones generales, relacionadas con el contenido del texto, y que esperamos sean discutidas con mayor profundidad en el futuro cercano, marcan algunos de los puntos centrales de tensión que de forma recurrente permean el desarrollo de las culturas del rock en las múltiples naciones peruanas:

1. La dicotomía colonial/colonizado, en sus múltiples variantes, representa un obstáculo para el desarrollo de las culturas derivadas del rock en el país.

Así pues, el ciudadano postcolonial se encuentra atrapado en un proyecto nacional que aún se encuentra en el proceso de formular espacios para el rock y otras corrientes musicales *inmigrantes*. Aquellos discursos nacionales que perciben el rock como producto de un imperialismo cultural fomentan una respuesta nacional que fluctúa entre la sospecha y el rechazo. Esto se ha visto evidenciado no solo en las disputas y controversias aquí presentadas, sino en las dificultades en el proceso de implementación de mecanismos culturales que incluyan al rock dentro de las políticas culturales de la nación. En tal sentido, la declaración de una *disonancia* obligatoria que nos diferencie de fenómenos musicales vistos como foráneos perpetúa el prejuicio y dificulta la integración de elementos musicales del rock al entorno de la nación, entendida esta en su condición múltiple.

2. Todo el rock generado en el país puede ser considerado como música nacional, más allá de sus características estilísticas.

En general, la posibilidad de percibir el rock hecho en el Perú como peruano ha dependido de una noción difusa de nacionalismo y populismo, en el que la idea de élite antes presentada intenta ser suavizada por una identificación con lo *popular*, tanto por un sentir tranquilizador de pertenencia como por una noción mercadotécnica. Los elementos identitarios presentes en la condición de ciudadanía y participación cultural representan respuestas nacionales y contextuales a las sonoridades del rock global. La comprensión de que un estilo musical puede ser apropiado y representar a las culturas del país sin que sea necesario recurrir a la impostación de elementos de autoexotización o declaraciones nacionalistas para convertirlo en local o oriundo es esencial para el desarrollo de corrientes musicales que se desarrollen con una libertad irrestricta y sin obligaciones político-sociales. La importancia del contexto en el desarrollo de respuestas musicales nacionales que, a simple vista, parecieran representar simplemente un proceso mimético es normalmente dejada de lado por una lectura exclusivamente morfológica y descriptiva.



3. Deben diferenciarse las actividades musicales de un rock nacionalista de las de un rock de carácter nacional.

Ya sea que este represente o no los modelos estilísticos, conceptuales o ideológicos declarados como nacionales, la noción de un rock nacional no debe ser confundida con la de un rock nacionalista o populista. Este *carácter nacional* no debe ser ni reglamentado ni restringido. Su condición de pertenencia debe ser regida por su participación dentro del discurso ciudadano, inmigrante o diaspórico de los diferentes posibles *mapas* de la peruanidad participativa.

4. Una percepción que presente al rock en confrontación con los estilos musicales que *representan* a la nación evita el desarrollo de un rock de carácter nacional, regional, o local.

Como hemos mencionado en el texto, la declaración de culturas musicales como el rock como lejanas a nuestra identidad dificulta su inserción en las actividades artísticas y culturales de la nación. La presentación de fenómenos musicales globales como alienantes y las prácticas de endogamia cultural fomentan el deterioro de las culturas que intentan defender, al intentar aislarlas de posibles elementos extraños que desvirtúen su condición de representatividad formal. Dado el carácter orgánico y fluido de los fenómenos musicales, estos se encuentran en constante transformación y cruzan continuamente las fronteras que los declaran *nuestros* o *ajenos*.

5. La distancia histórica presente en muchos de nuestros análisis sobre música popular peruana dificulta sentir al rock como un fenómeno musical local.

Es posible que el rock como fenómeno musical de la segunda mitad del s. xx no cuente con la distancia histórica, a veces requerida por los investigadores, para enfrentarlo. Las prácticas reconstructivas que intentan comprender desde el presente lo que aparenta *ya no ser* facilitan una sensación de inamovilidad en los fenómenos que tranquiliza la necesidad del investigador por un objeto fijo por observar. Nuestra mirada hacia el pasado musical del país no solo cumple los roles antes mencionados de unificación nacional, sino que también nos da cierta libertad expresiva en la que la subjetividad interpretativa permite un análisis crítico desapegado y liberado de las tensiones del momento. Los conflictos discutidos a lo largo del texto generan un entorno de tensión discursiva en la que los posicionamientos ideológicos se convierten en factores determinantes para la selección de nuestros casos de estudio. La falta de textos académicos de base sobre el desarrollo del rock en el Perú es parcial evidencia de este fenómeno.

6. Existe un modelo de intelectualidad nativista nacional que en su declaración dicotómica nosotros-ellos formula nuestras identidades en contraste con una noción de diversidad cultural inclusiva o bajo un sistema de inclusión selectiva.

Las construcciones, y condiciones, de pertenencia al Estado-nación se encuentran vinculadas a nociones nativistas que modifican el carácter de nación, lo que genera un espacio en el que convergen nacionalismo, populismo y consideraciones étnicas en la identificación, y por contraste exclusión, de los eventos, artefactos y acciones de relevancia cultural. La existencia de un rock nacional acentúa una condición postcolonial en la que los discursos presentados confrontan la necesidad de valorar los discursos de comunidades comprendidas bajo términos como nativo, oriundo o autóctono. Ante un discurso nativista, el rock podría no ser considerado como *natural* y, por extensión, tampoco como *patrio*.

7. Nuestro historial político debe ser considerado como relevante en los procesos de desarrollo del rock en el Perú.

Es necesaria una evaluación profunda de los aportes y obstáculos, ofrecidos tanto por los discursos políticos como por las entidades de Gobierno, para el desarrollo de culturas musicales que, como el rock, puedan ser consideradas como extranjeras o extranjerizantes. Si bien los poderes políticos no son el único elemento posible en la conformación de una comunidad musical, estas desempeñan un papel esencial en los desarrollos culturales del país. Esta relación debe ser evaluada no solo desde la perspectiva de una posible censura, discriminación o indiferencia gubernamental hacia las culturas del rock, sino desde los paradigmas antisociales o contraculturales de nuestras variantes del rock. Es decir, no solo deben tomarse en cuenta las políticas de Gobierno con relación al rock, sino las visiones del rock nacional sobre las estructuras y mecanismos de los diversos Gobiernos a los que se ha enfrentado.

8. El rock no necesita cumplir con una cuota estadística para ampliar nuestras investigaciones académicas.

Si bien las estadísticas parecen demostrar la presencia de interés por el rock, las declaraciones de música nacional sobre la base de conceptos estadísticos no representan la multiplicidad de las culturas musicales del país. Toda comunidad, por más ínfima que sea, merece ser considerada e incluida como parte de nuestras culturas nacionales. En todo caso, también es cierto que el interés por parte de los investigadores sobre el tema del rock depende de las actividades e intereses de los investigadores mismos. En tal sentido, la nueva generación de investigadores nacionales parece estar desarrollando un interés mayor por el rock, aunque esto está aún por ser evaluado en los años venideros. La inclusión del rock como tema en nuestros espacios académicos de enseñanza es determinante en la configuración de los futuros temas de estudio e investigación. Sería importante determinar la relevancia de la adición de los estudios del rock y otras culturas de la música popular a la educación nacional.



9. El rock un *agent provocateur*, útil como herramienta de exposición de modelos de exclusión musical.

Las disputas y controversias generadas por el rock en el Perú patentizan la presencia de modelos de exclusión y tensiones culturales no resueltos. Los problemas representados en el desarrollo del rock de nuestro país visibilizan una serie de percepciones de nación que han servido, a su vez, para articular modelos de identidad que carecen de compartimientos para la adición del rock a sus modelos discursivos. En este sentido, el rock instiga a la perpetración del *delito* de exclusión, poniendo en evidencia nuestros miedos y sospechas ante la otredad, y los encapsulamientos culturales que podrían dificultar la participación de la cultura de los *otros* en procesos sincréticos y de intercambio social y cultural. La identificación y análisis de estos modelos de exclusión es un vasto campo de exploración y aprendizaje sobre nuestras culturas musicales.

10. El tradicionalismo nacional es contrario a la contraculturalidad del rock anglosajón. Uno de los temas principales presentados en la conferencia El Ritual de lo Habitual, de la cual este texto toma su nombre (López, 2015), giraba en torno al carácter conservador del rock nacional. El rock como representante de culturas juveniles contestatarias y rebeldes ha quedado dentro del panorama del discurso de los músicos nacionales como un elemento simbólico-romántico y no como una actividad de resistencia social directa. Se identifique o no el rockero peruano con las nociones de contraculturalidad presentes en el rock inglés o norteamericano, estas no son *actuadas* por las contrapartes nacionales, y las actividades extremas (políticas o no) presentadas por los ídolos simbólicos de los movimientos rockeros no encuentran equivalentes en el rock peruano. Ni el comportamiento extremo de las estrellas de un rock comercial, hedonista y liberal, ni las actitudes de un rock político confrontacional o anárquico son replicadas o reconfiguradas en el entorno nacional. En tal sentido, los conflictos mencionados en este trabajo exhiben quiebres discursivos identitarios importantes en los entornos sociales urbanos del país. Podemos identificar en las comunidades rockeras nacionales, la búsqueda de nuevos referentes expresivos que a pesar de proyectar una declaración de *diferencia* manifiestan comportamientos contextualmente únicos y, en ese sentido, nacionales. Los paradigmas y actitudes sociales defendidos por un rock autodefinido como fuerza subterránea y subcultural son afectados por modelos de acción social moderada en un ritual de continuidad histórica local que aún encubre bajo una noción de autenticidad cotidiana los paradigmas de lo habitual.

Referencias

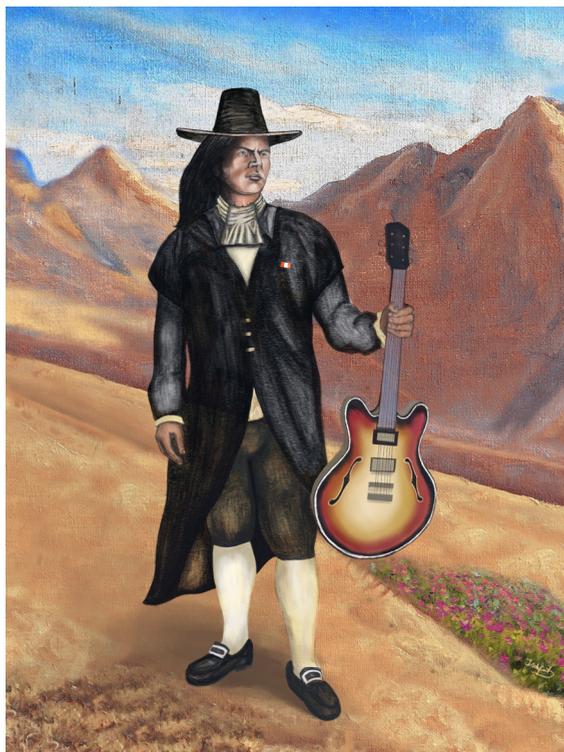
- Arequipaño, A. y Jiménez, J. F. (1994). Las relaciones del Perú y los Estados Unidos: ¿hacia un nuevo enfoque? *Pensamiento Constitucional*. 1(1), 93-124.
- Arguedas, J. M. (1986). *Nosotros los maestros*. Lima: Editorial Horizonte.
- Baker, A. y Cupery, D. (2013). Anti-Americanism in Latin America: Economic Exchange, Foreign Policy Legacies, and Mass Attitudes toward the Colossus of the North. *Latin American Research Review*, 48(2), 106-130.
- Brands, H. (2010). The United States and the Peruvian Challenge, 1968–1975, *Diplomacy & Statecraft*, 21(3), 471-490.
- Brands, H. (2012). *Latin America's Cold War*. Cambridge: Harvard University Press
- Bustos, P. (mayo de 1986). Gerardo Manuel: ¿Lo pasado... Pesado? *Revista Esquina*, 1.
- Carretero, M., Castorina, J. A. y Levinas, M. (2013). Conceptual Change and Historical Narratives About the Nation. A Theoretical and Empirical Approach. En S. Vosniadou (Ed.), *International Handbook of Research on Conceptual Change* (2a ed.). Routledge, 269-287.
- Chevalier, M. (1839). *Society, manners and politics in the United States; A series of letters on North America*. Boston: Weeks, Jordan and Company.
- Clifford, J. y Marcus, G. E. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Oakland: University of California Press.
- Cupery, D. (2016). Yankee Go Home & The American Dream? Confronting the Puzzling Coexistence of Anti-American Elite Rhetoric and Pro-American Public Opinion in Latin America. *The Latin Americanist* 60(4), 473-495.
- Ferguson, N. (2011). *Civilization: The West and the rest*. New York: Penguin Press.
- García, N. (2013). El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional. En E. Florescano (Coord.). *El patrimonio nacional de México I*. México: FCE.
- Gobat, M. (2013). The Invention of Latin America: A Transnational History of Anti-Imperialism, Democracy, and Race. *The American Historical Review*. 118 (5), 1345–1375.
- Hall, S. y Jefferson, T. (Eds.). (1976). Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain. Londres: HarperCollinsAcademic.
- Irving, D. R. M. (2010). The Globalization of Music: Origins, Development, & Consequences, c1500–1815. *Lecture Series*. Cambridge: University of Cambridge.

- Kun, J. (2005). *Audiotopia: Music, Race, and America*. Oakland: University of California Press.
- López, J. I. (2013). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. En Ruesga, Julian (Ed.). *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*. (pp. 385 - 419). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- López, J. I. (2015). El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú. En Romero, Raul R. (Ed.). *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- López, J. I. (5 de octubre del 2016). El Ritual de lo Habitual: percepciones del rock peruano como escenificación de lo cotidiano. En *Primer Encuentro Internacional de Investigación en Artes Escénicas*. Facultad de Artes Escénicas – Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- López, J. I. y Risica, G. (2018). *Espíritu del Metal: Conformación de la Escena Metalera Peruana*. Lima: Sonidos Latentes y Discos Invisibles.
- López, J. I. (2019). *La Guardia Nueva: visiones sobre la música electrónica en el Perú*. Lima: IDE-PUCP.
- Marcus, G. E. y Fischer, M. F. (1986). *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mercer, J. R. (1978). Test 'validity,' 'bias,' and 'fairness': An analysis from the perspective of the sociology of knowledge. *Interchange*, 9, 1-16.
- Merino, J. (1977). La prensa peruana antes y después de la socialización. *Revista Chasqui*, 17.
- Radcliffe, S. y Westwood, S. (1996). *Remaking the Nation: place, identity and politics in Latin America*. New York: Routledge.
- Robles, E. (2016). El indigenismo de Luis E. Valcárcel. *Pueblo Continente*, 27(1).
- Knauß, S. (2012). ¿Hay una filosofía postcolonial en América Latina? Fuentes y argumentos de la contra-hegemonía. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, 2012 (13), 219-226.
- Sanchez, M. (Ed.). (2020). *Mitologías velasquistas Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)*. Lima: PUCP.
- Stokes, M. (2004). Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, 33, 47-72.
- Thomas, N. (1991). Against Ethnography *Cultural Anthropology*, 6(3), 306-322.
- Torres, C. (2009). *Demoler: Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú*. Lima:

Revolta Editores.

VanSledright, B. y Limón, M. (2006). Learning and teaching in social studies: Cognitive research on history and geography. En P. Alexander & P. Winne (Eds.), *The handbook of educational psychology* (2da ed.), 545-570). NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Williams, R. (1980). *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. Londres: Verso.



Tupac rock. Cuadro de Isabel de Fátima Rojas Colchado, realizado para el presente artículo.