



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, TURISMO Y PSICOLOGÍA
ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
SECCIÓN DE POSGRADO

LA TRANSFORMACIÓN DEL PERIODISMO ANALÓGICO EN EL
ENTORNO DIGITAL. EL CASO DE LOS FANZINES Y LA
PRENSA ESPECIALIZADA EN ROCK

PRESENTADA POR
CARLOS BUCCO TORRES ROTONDO

ASESOR
ALAN PATRONI MARINOVICH

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAESTRO EN
PERIODISMO Y COMUNICACIÓN MULTIMEDIA

LIMA – PERÚ

2021



**Reconocimiento - No comercial - Sin obra derivada
CC BY-NC-ND**

El autor sólo permite que se pueda descargar esta obra y compartirla con otras personas, siempre que se reconozca su autoría, pero no se puede cambiar de ninguna manera ni se puede utilizar comercialmente.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, TURISMO Y PSICOLOGÍA

SECCIÓN DE POSTGRADO

**LA TRANSFORMACIÓN DEL PERIODISMO ANALÓGICO EN EL ENTORNO DIGITAL.
EL CASO DE LOS FANZINES Y LA PRENSA ESPECIALIZADA EN ROCK**

TESIS PARA OPTAR

**EL GRADO ACADÉMICO DE MAESTRO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN
MULTIMEDIA**

PRESENTADA POR

CARLOS BUCCO TORRES ROTONDO

ASESOR

DR. ALAN PATRONI MARINOVICH

LIMA, PERÚ

2021

**LA TRANSFORMACIÓN DEL PERIODISMO ANALÓGICO EN EL ENTORNO DIGITAL.
EL CASO DE LOS FANZINES Y LA PRENSA ESPECIALIZADA EN ROCK**

ASESOR Y MIEMBROS DEL JURADO

ASESOR:

Dr. Alan Patroni Marinovich

PRESIDENTE DEL JURADO:

MIEMBROS DEL JURADO:

DEDICATORIA

A mi madre, a quien debo mi
educación.

AGRADECIMIENTOS

Al doctor Alan Patroni Marinovich, asesor de esta tesis, por su prolija atención y cercano acompañamiento en este maravilloso camino hacia el descubrimiento y producción de nuevos conocimientos mediante la investigación.

Creamos una cultura alternativa. La autopublicación puede haber sido democratizada con el auge de Internet, pero dentro de la escena del fanzine, la autogestión es más que una práctica editorial, es una forma completa de pensar, ser y crear; es un ideal compartido de lo que podría ser la cultura, la comunidad y la creatividad. Esta visión del mundo necesita ser cultivada... y compartida. Los fanzines lo hacen, y por eso importan.

Stephen Duncombe (*Notas del underground*, segunda edición, 2008)

El arte musical busca primero la pureza límpida y dulce de los sonidos, después amalgama sonidos diferentes, preocupándose por acariciar los oídos mediante diversas armonías. En la actualidad, el arte musical busca los sonidos más disonantes, los más extraños y más estridentes. Nos acercamos de esa manera al sonido-ruido. Esta evolución de la música es paralela a la creciente multiplicación de las máquinas que participan en el trabajo humano. Atravesemos una gran ciudad moderna con los oídos más atentos que los ojos.

Luigi Russolo (manifiesto *El arte de los ruidos*, 1913)

ÍNDICE

ASESOR Y MIEMBROS DEL JURADO	iii
DEDICATORIA... ..	iv
AGRADECIMIENTOS.....	v
ÍNDICE	vii
RESUMEN.....	xiii
ABSTRACT... ..	xiv
INTRODUCCIÓN.....	1
1. CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	6
1.1. DESCRIPCIÓN DE LA SITUACIÓN PROBLEMÁTICA	6
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	9
1.2.1 Problema de investigación general	10
1.2.2 Problemas específicos.....	10
1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	10
1.3.1 Objetivo general	10
1.3.2 Objetivos específicos... ..	11
1.4. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	11
2. CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO.....	13

2. 1 ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	13
2.2 DEFINICIÓN DE TÉRMINOS BÁSICOS	18
2.3 MARCO CONCEPTUAL.....	21
2.3.1 Periodismo cultural.....	21
2.3.2 Periodismo especializado en música rock.....	24
2.3.3 Prensa alternativa.....	27
2.3.4 El fanzine.....	29
2.3.4.1 Definición.....	29
2.3.4.2 Forma de producción.....	31
2.3.4.3 Clasificaciones.....	32
2.3.4.4 Historia.....	33
2.3.5 La comunidad.....	36
2.3.5. 1 Las subculturas.....	39
2.3.3.5.2 Las tribus urbanas.....	43
2.3.3 5.3 Las escenas.....	44
2.3.6 El mainstream.....	45
2.3.7 La contracultura.....	46
2.4 LA REVOLUCIÓN DIGITAL.....	47
2.4.1 La sociedad digital.....	47

2.4.2 Los blogs	50
2.4.3 Las redes sociales	52
2.4.4 El periodismo digital.....	52
2. 5 LA “MEDIAMORFOSIS”	54
2.5.1 La digitalización de la prensa escrita.....	57
2.5.1.1 <i>La digitalización de la prensa en el Perú</i>	59
2.5.2 La digitalización del fanzine	61
2.5.2.1 <i>Fanzines e internet</i>	61
2.5.2.2 <i>Los blogs-zines</i>	63
2.5.2.3 <i>Los e-zines</i>	64
2.5.3 La transformación de la comunidad.....	66
3. CAPÍTULO III: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	69
3.1. DISEÑO METODOLÓGICO	69
3.2 PROCEDIMIENTO DE MUESTREO	70
4. CAPÍTULO IV: TRABAJO DE CAMPO.....	72
4.1 LA PRIMERA ESCENA DEL ROCK EN EL PERÚ (1957-1975).....	75
4.1.1 <i>Rock</i>	82
4.2 INTERREGNO Y NACIMIENTO DE LA PRENSA ESPECIALIZADA EN ROCK. (1975-1984).....	88
4.2.1 <i>Rock del Sur</i>	90

4.2.2 Otros fanzines presubterráneos.....	95
4.3 LOS FANZINES DEL ROCK SUBTERRÁNEO (1984-1992).....	98
4.3.1 <i>Alternativa</i>	100
4.3.2 <i>Alternativa Subterránea</i>	102
4.3.3 <i>Pasajeros del Horror</i>	104
4.3.4 <i>Subterok</i>	107
4.3.5 <i>Kólera</i>	109
4.3.6 <i>Últimos Recursos</i>	111
4.3.7 <i>Asco</i>	114
4.3.8 <i>Cuero Negro</i>	116
4.4 LAS REVISTAS DEL ROCK SUBTERRÁNEO.....	118
4.4.1 <i>Ave Roq</i>	120
4.4.2 <i>Esquina</i>	123
4.4.3 <i>Konección Rock</i>	126
4.5 EL POP ROCK COMERCIAL (1985-1989).....	127
4.6 ESCENAS ALTERNATIVAS 1992-2000.....	130
4.6.1 Revista <i>Caleta</i>	133
4.7 EL ROCK EN TIEMPOS DIGITALES.....	135
4.7.1 Blogs.....	139
4.7.1.1 <i>1 23punk</i>	140
4.7.1.2 <i>Madrugemos al Tibu</i>	142
4.7.1.3 <i>Caín Subte</i>	144

4.7.1.4 <i>Generación Cochebomba</i>	145
4.7.1.5 <i>Desconfía Blog-Zine</i>	146
4.7.2 Páginas sobre rock.....	148
4.7.2.1 <i>Conciertos Perú</i>	148
4.7.2.2 <i>Rock Achorao</i>	151
4.7.3 Webzines.....	153
4.7.3.1 <i>Terokal Zine</i>	153
4.7.3.2 <i>Kill the Zine</i>	154
4.7.3.3 <i>Subte Rock</i>	156
4.7.3.4 <i>Cuero Negro</i>	157
5. CAPÍTULO V: RESULTADOS	159
5.1 FANZINES PRESUBTERRÁNEOS.....	159
5.2 FANZINES SUBTERRÁNEOS.....	160
5.3 REVISTAS SUBTERRÁNEAS	162
5.3.1 Convergencia cultural y mediamorfosis en la prensa especializada en rock.....	163
5.4 BLOGS	167
5.4.1 Blogs de actualidad.....	167
5.4.2 Blogs retrospectivos.....	168
5.5 PÁGINAS DE ROCK.....	169
5.6 WEBZINES.....	171

6. CAPÍTULO VI: DISCUSIÓN.....	173
CONCLUSIONES.....	176
FUENTES DE INFORMACIÓN.....	178
ANEXOS.....	192
Anexo 1 Matriz de Consistencia.....	189
Anexo 2 Población.....	192
Anexo 3 Portadas de fanzines y medios de prensa especializada en rock.....	194
Anexo 4 Entrevistas.....	217

RESUMEN

La prensa especializada en rock peruano comienza con los primeros fanzines. Los medios que los suceden y que se ocupan de las diversas subculturas que conforman este mercado nicho constituirán el principal vehículo mediación entre la música y la audiencia hasta el advenimiento de un nuevo ecosistema digital. Esta investigación busca identificar las características de las prácticas periodísticas y comunicacionales de la prensa especializada en rock en el Perú y su transformación en el nuevo entorno digital describiendo su contenido, relación con el usuario y calidad de información y fuentes. Lo hace siguiendo el hilo de los fanzines del “Rock Subterráneo” aparecidos en Lima entre 1984 y 1986 y los blogs y páginas web que revisan el fenómeno en el siglo XXI. Se trata de una investigación de campo de carácter cualitativo, explicativo y correlacional que utiliza un método inductivo basada en entrevistas a profundidad y estudios de caso.

Palabras clave: Periodismo musical especializado; subculturas; tribus urbanas; Rock Subterráneo; fanzines; medios digitales; mediamorfosis.

[The transformation of analog journalism in the digital environment. The case of fanzines and specialized rock press]

ABSTRACT

The press specialized in Peruvian rock begins with the first fanzines. The media that succeed them and that deal with the various subcultures that make up this niche market will be their main mediation vehicle until the advent of a new digital ecosystem. The press specialized in Peruvian rock begins with the first fanzines. The media that succeed them and that deal with the various subcultures that make up this niche market will constitute the main mediation vehicle between music and the audience until the advent of a new digital ecosystem. This research seeks to identify the characteristics of the journalistic and communication practices of the press specialized in rock in Peru and its transformation into the new digital environment describing its quality of information and sources, content and relationship with the user. It does so based on the case of the “Rock Subterráneo” fanzines that appeared in Lima between 1984 and 1986 and the blogs and websites that review the phenomenon in the 21st century. This is a qualitative, explanatory and correlational field investigation that uses an inductive method based on in-depth interviews and case studies.

Key Words: Specialized musical journalism; subcultures; urban tribes; rock subterráneo; fanzines; digital media; mediamorphosis.

INTRODUCCIÓN

Stephen Duncombe, autor canónico en la bibliografía académica sobre fanzines, los define como “revistas no comerciales, no profesionales, y de escasa circulación que sus creadores producen, publican y distribuyen ellos mismos” (2008, p. 6) y reivindica su importancia política dentro de una cultura participativa y con componentes utópicos. En esta misma línea, el teórico escocés Christopher Atton (2002, p. 7) subraya la propuesta de Hans Magnus Enzensberger (1976) hacia “una política emancipatoria en el uso de los medios que está caracterizada por 1) interactividad entre audiencias y creadores, 2) producción colectiva y 3) una preocupación por la vida cotidiana y las necesidades comunes de la gente. En los fanzines la comunicación es tan horizontal que se desdibuja la diferencia entre lector y redactor (Frith, 2002, p. 241), a quienes les ofrecen algo que no les ofrecen los grandes medios. A esto hay que agregar que, aunque teóricamente entra en el campo de las publicaciones periódicas, su aparición es frecuentemente irregular.

Stephen Duncombe ha elaborado una taxonomía en la que divide a los fanzines en dos grandes grupos. Los tradicionales, por un lado, están interesados en géneros culturales como la ciencia ficción, la música, los deportes, los hobbies y los pasatiempos; por el otro, los que van más allá del fanatismo y cubren una amplia temática que incluye

política y temas personales (*perzine*) y sexuales y vida laboral. Pese a esta variedad, el fanzine siempre ha estado identificado con el punk rock (Duncombe, p. 98), movimiento cultural que tiene como base de su propuesta la autogestión y la creación de escenas pequeñas y anticomerciales, y que nació en tiempos de crisis económica basando su propuesta en la estética de lo precario.

Los nombres de los grupos y los fanzines subterráneos son producto de una época de crisis generalizada, los 80, tal como la percibió un conjunto de jóvenes y adolescentes. No haremos aquí juicios de valor éticos o estéticos, aunque consideramos válidas aproximaciones de este tipo convenientemente argumentadas. Esta investigación, más bien, aborda el fanzine como una expresión particular de la prensa cultural alternativa especializada en música, un agente de intercambio simbólico entre diversos grupos de jóvenes insertos en un determinado contexto y una iniciativa individual que reacciona frente a un vacío informativo: la prensa generalista no necesariamente atiende las demandas de información culturales de mercados nicho que requieren algún tipo de mediación para sus necesidades de consumo y actualización. Requieren, en suma, de periodistas culturales y, más precisamente, en lo referente a esta tesis, periodistas (sub)culturales especializados en música rock. Este proceso comunicacional, por minoritario, no carece de una serie de valores y prácticas extrapolables a casos análogos.

En el Perú, el fanzine nació asociado al rock. Aunque presentes en la prensa peruana desde el primer y único número de *Rock*, aparecido en setiembre de 1972, el formato alcanzó mayor difusión durante los años 80 del siglo pasado en un contexto de crisis económica, anomia social y violencia política. El *Rock Subterráneo*, réplica nacional del punk, fue el terreno más fértil para este tipo de publicaciones artesanales y fue el punto de partida para muchos periodistas que luego pasaron a trabajar en grandes medios, algunas veces en puestos importantes.

Durante la década de los 90 también se editaron muchos fanzines, pero con la llegada del nuevo milenio y la popularización de la tecnología digital el fanzine comenzó a ser usado mayoritariamente por ilustradores e historietistas que querían divulgar su trabajo. De su lado, la prensa especializada en rock y, en particular, el fanzine, pasaron por un proceso de “mediamorfosis”, para usar el término acuñado por Roger Fidler que alude a “la transformación de un medio de comunicación de una forma a otra, generalmente como resultado de la combinación de cambios culturales y la llegada de nuevas tecnologías” (1998, p. 57).

Las características de la prensa especializada en rock en la era analógica, representada por fanzines y revistas, y la correspondiente a la digital, conformada por páginas web, blogs y aplicaciones de redes sociales deberían, entonces, contrastar en múltiples aspectos. Aquí nos referiremos a tres características directamente relacionadas con el ejercicio del periodismo: la relación establecida con el usuario, el tipo de contenido y la calidad de información y fuentes. Estas categorías definen y diferencian ambas etapas.

No debemos ver la transformación de un medio, el fanzine, aislándolo por completo. Por el contrario, debemos analizar las TIC mirándolas de manera “ecosistémica, interdependiente y mutable”. (Scolari et al., 2013, citado por Belsunces, 2011). De ahí que en esta investigación, si bien nunca abandona el hilo del fanzine, no pierde de vista en ningún momento de vista a la prensa especializada en rock en general.

Debemos advertir que, aunque el acabado final de un fanzine, revista, blog o página web especializada en rock pueda eventualmente cumplir patrones profesionales (muchos lo hacen de sobra), su elaboración se encuadra, en esencia, en las prácticas periodísticas amateur, sobre todo por su carácter no asalariado. Tal como hemos descubierto en esta investigación, no todo lo que aparentemente podría considerarse

periodismo cultural especializado en rock nacional entra en esta categoría; a veces es realizado por profesionales, es decir, es periodismo propiamente dicho, y a veces, en el otro extremo, es solo proceso comunicacional a secas. Recordemos sino que “la simple recolección, edición y difusión de noticias no constituye, como ya hemos apuntado, una labor que pueda ser catalogada sin más como Periodismo ni a quien la hace investido – por este simple hecho– con el rango de periodista”. (Agudiez, P. Príncipe, S y Real, E., 2007, p. 199).

Por eso, aunque la muestra con la que hemos trabajado revela una amplia gama de grises, queda claro que un blog agenda o un fanzine-panfleto no son periodismo; un fanzine o un webzine con entrevistas realizadas a los artistas más importantes de una subcultura y con una línea crítica con criterio de actualidad, es decir, con función mediadora, sí lo son.

La prensa generalista nacional, de los 90 del siglo XX en adelante, cuenta con un conjunto de muy competentes periodistas que publican notas sobre rock de manera regular. Periódicos como *El Comercio* incluso tienen blogs dedicados al género. Como es natural en una investigación dedicada a la prensa especializada, no son parte de nuestro objeto de estudio.

Se trata de un estudio cualitativo, explicativo y correlacional en el que se utiliza un método inductivo. Es una investigación de campo basada fundamentalmente en la observación. Además, es un estudio transversal. El diseño es narrativo y fenomenológico. En el proceso se ha revisado una considerable cantidad de fanzines, revistas, blogs, páginas web y fanpages y grupos de Facebook. Asimismo se ha entrevistado a profundidad a 25 personas implicadas entre expertos, periodistas, editores y administradores web.

El autor de esta investigación ha dedicado dos libros, fruto de dos décadas de trabajo, a la historia del rock nacional. *Se acabó el Show. El estallido del Rock Subterráneo y Demoler. El rock en el Perú. 1965 y 1975*, reeditado por Grupo Planeta, se ocupan de los que se subieron al escenario. Esta investigación es sobre los que dieron fe de su existencia.

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Descripción de la Situación Problemática

La contrastación de la prensa especializada en rock analógica con su contraparte digital presenta algunos desafíos.

En su faceta puramente material, el fanzine no puede ser más analógico: es papel fotocopiado, doblado y engrapado. No obstante, pese a su naturaleza puramente virtual, intangible, el entorno digital también permite un proceso comunicacional similar al que propone Enzenzberger en el primer párrafo de la introducción, en particular el tipo de interacción entre emisores y receptores, tan parecido a los grupos de Facebook y al periodismo digital que atiende mercados nicho que requieran contenidos específicos: la red es de por sí un espacio de comunicación democrático y de libre expresión. Recordemos, asimismo, que lo digital ya se encuentra en potencia en lo analógico. Salaverría (Cursos On-Line Masivos, 2017) hace el paralelo, por ejemplo, entre el hipertexto y el lector que lee la página impresa de un periódico buscando, entre todas las noticias, cuál quiere leer.

La calidad de la información y las fuentes utilizadas para la elaboración de, por un lado, un fanzine y, por otro, una página web o un blog son elementos básicos para poder entender el fenómeno. El solo hecho de rebotar información no constituye necesariamente periodismo. Es únicamente comunicación multimedia. Por su parte, un blog que solo anuncia eventos, es decir, propone una agenda, está más cerca de un afiche que de un fanzine. Proliferación no significa necesariamente credibilidad y las dificultades del proceso que conlleva el proceso de la investigación no han desaparecido. Como puede apreciarse, el cambio de paradigma de lo analógico a lo digital, tanto a nivel de medios grandes como de los dirigidos a una pequeña audiencia ha comportado continuidades, rupturas e inclusive desapariciones.

El salto de lo analógico a lo digital se dio en el Perú (al menos en ciertos sectores urbanos) tan rápido como en otras partes. Esta revolución es notoria en los grandes medios; pero, ¿qué sucede con los medios marginales, en particular con el fanzine?

El fanzine en el Perú nació del descontento y las limitaciones de una época concreta, pero intentó paliar estas últimas mediante diversas estrategias. El Rock Subterráneo, réplica nacional de la subcultura punk, fue el terreno más fértil para este tipo de publicaciones artesanales. Como todo fenómeno inscrito en un contexto político y sociocultural preciso, el producto resultante adquirió algunas características privativas. En el Perú, el divorcio entre Estado y Nación (Cotler, 1978), debido a múltiples factores históricos, políticos y sociales, ha generado ciudadanías inconclusas y asimétricas (Vigil y Zariquiey, 2003). De los años 50 del siglo XX en adelante, este proceso asimiló un proceso de hibridación cultural determinada, en gran medida, por la migración de las zonas rurales a las ciudades, en particular Lima. Es lo que José Matos Mar llamó el “desborde popular” (1984), fenómeno que sigue siendo el gran protagonista de los procesos sociales del país. Fue así como Lima acabó convirtiéndose en una megalópolis.

En este contexto era inevitable la aparición del rock, una migración cultural, según palabras de Carlos Monsivais:

En los sesentas, las clases medias en América Latina hacen un terrible descubrimiento: ante la norteamericana, única propuesta cultural distribuida por doquier, resultan anticuados o muy parciales los ofrecimientos culturales de que disponen. Por lo menos, así lo viven amplísimos sectores de jóvenes que, desde Elvis Presley, hacen el rock su vía de ingreso a la modernidad. (Monsivais, 1999, p. 14)

El final de doce años de dictadura militar (1968-1980) suscitó en el Perú una promesa de democracia y de apertura a la modernidad y al exterior. Sin embargo, la crisis económica, la violencia política, la informalidad, la ilegalidad y lo que Martín Tanaka (1998) llamó “el colapso de los sistemas de partidos en el Perú” acabó marcando la nueva década. La modernidad prometida había llegado imperfecta, tardía y desigual. El conflicto interno producto del terrorismo y la represión consiguiente, además, “afectó los vínculos entre la sociedad civil y las instituciones del Estado (y) generó una sensación de desconfianza que ahondó el abismo entre poder y democracia” (Hernández, 2012, p. 240). En consecuencia, algunos jóvenes se sumieron en una actitud nihilista y desencantada, crítica de las instituciones y el status quo y en búsqueda de nuevas identidades.

El Rock Subterráneo (1984-1992) acaparó la atención mediática en 1985, año de su apogeo y salida a la luz. Paralelamente sobrevino la época de oro de los fanzines nacionales: a partir de este periodo se editan muchos más fanzines que en años anteriores, se establece una red de distribución y se efectúa una narrativa en tiempo presente en torno al surgimiento de la movida. Además, se establecen las principales facciones dentro de esta y el tipo de fanzines que hará cada una de ellas. Entre el 86 y el

89 la producción de fanzines proliferó de tal modo que resulta imposible determinar la cartografía completa de estas hojas fotocopiadas en las que jóvenes volcaban sus opiniones y su versión de los hechos sobre la música y la política. A esto hay que sumar la existencia de dos revistas especializadas de acabado profesional y distribución en quioscos, *Ave Roq* y *Esquina*, que simpatizaron abiertamente con esta corriente musical y ayudaron a promocionarla.

Los acontecimientos pasaron, pero queda la memoria para volverlos a representar. En el siglo XXI los fanzines habían caído en la más completa obsolescencia. Las redes de información y las listas de contactos los suplantaron. Del correo electrónico que permitía comunicarse con activistas y músicos de escenas internacionales se pasó al blog en el que personas en concreto relataban su experiencia o la replicaban, y por último a redes sociales y páginas web que centralizaban la información y facilitaban el nomadismo del usuario merced el hipertexto.

Basándose en este contexto general, esta investigación busca establecer, describir, comparar y analizar las características específicas tanto del tipo de periodismo amateur practicado por los fanzines surgidos durante la aparición del Rock Subterráneo en Lima entre 1984 y 1986 como de los blogs y páginas web que revisan el fenómeno en el siglo XXI. Por todas las razones desarrolladas líneas arriba, lo hará preguntándose por la relación con el usuario, los contenidos genéricos y/o específicos y la calidad de la información y la utilización de fuentes que caracterizan cada uno de ellos.

1.2 Formulación del Problema de Investigación

Esta investigación se desarrolla considerando las siguientes variables de estudio:

VI (causa) X= aparición del Rock Subterráneo en Lima 1984-1986.

VD1 (efecto) Y1= Características específicas del periodismo amateur practicado por los fanzines surgidos durante la aparición del Rock Subterráneo 1984-1986.

VD2 (efecto) Y2= Características específicas del periodismo amateur practicado por los blogs y páginas web subterráneas que revisan el fenómeno retrospectivamente en el siglo XXI.

X tiene baja implicancia en Y1 e Y2. Estudio correlacional.

1.2.1 Problema de Investigación General

PG ¿Qué características específicas comunes y diferentes tiene el periodismo amateur practicado por los fanzines surgidos durante la aparición del Rock Subterráneo en Lima entre 1984 y 1986 y el de los blogs y páginas web subterráneas que revisan el fenómeno en el siglo XXI?

1.2.2 Problemas Específicos

PE1 ¿Qué contenidos genéricos y /o específicos tienen los fanzines y cuáles los blogs y páginas web que se ocupan del Rock Subterráneo?

PE2 ¿Los fanzines, blogs y páginas web que se ocupan del Rock Subterráneo tienen entre sí diferente calidad de información y fuentes?

PE3 ¿Qué relación con el usuario tienen los fanzines, los blogs y páginas web relacionados al fenómeno tanto a nivel nacional como internacional?

1.3. Objetivos de la Investigación

1.3.1. Objetivo General

OG Identificar las características específicas del periodismo amateur practicado por los fanzines surgidos durante la aparición del Rock Subterráneo en Lima entre 1984 y 1986 y las de los blogs y páginas web subterráneos que revisan el fenómeno en el siglo XXI.

1.3.2. Objetivos Específicos

OE1 Analizar los contenidos genéricos y/o específicos de los fanzines, blogs y páginas web que se ocupan del Rock Subterráneo.

OE2 Evaluar la calidad de la información y fuentes de los fanzines, blogs y páginas web que se ocupan del Rock Subterráneo.

OE3 Describir las relaciones con el usuario que tienen los fanzines, blogs y páginas web que se ocupan del Rock Subterráneo tanto a nivel nacional como internacional.

1.4 Justificación de la Investigación

El estudio tanto de los fanzines como de los blogs y páginas webs implica focalizarnos ya no en los medios corporativos y su naturaleza, sino en los canales comunicacionales que los ciudadanos pueden tener a mano para expresarse cuando no encuentran lo que quieren en los canales oficiales.

Interactividad con el usuario, comunicación horizontal en pequeña escala, disidencia, fenómeno participativo, expresión de minorías, pluralismo y autogestión son algunas características de la “prensa alternativa” (ahondaremos sobre este concepto en el marco teórico). Su estudio constituye, por su propia definición, uno de los desafíos de la democracia en su faceta más inclusiva con las minorías.

La revolución digital ha transformado las mentalidades. Hamada (2013, p. 2) citando a Verón (2005) menciona un concepto clave para comprender los alcances del cambio de paradigma digital-analógico: el de *mediatización*, proceso que “se relaciona con soportes tecnológicos cada vez más complejos, da lugar a nuevas formas de discursividad, cuestiona los sistemas de representación y se transforma en dispositivos de producción de sentido”. Por su parte, Manuel Castells (2009, p. 23) dice que “el poder de la comunicación está en el centro y la dinámica de la estructura de la sociedad” y que “la forma esencial del poder está en la capacidad para moldear la mente”. La disidencia, entonces, siempre tiene algo que enseñar en lo que a cambio social se refiere.

La falta de medios no impidió la conexión global de un conjunto de jóvenes peruanos de los 80. Por un lado, utilizaron los fanzines como medios de intercambio de música e información, y por otro, dieron a conocer a otros punks del mundo lo que se estaba haciendo en nuestro país. Es así como se crean escenas translocales (la denominación es de Bennett y Peterson), es decir, escenas formadas por diversas escenas locales que se mantienen en contacto regular a larga distancia través del intercambio de información relacionada con el nicho cultural que los aglutina. Estas redes ya tenían manifestaciones globales en la era analógica.

Las semejanzas y diferencias de las prácticas periodísticas amateur practicadas desde los fanzines hasta los blogs y las páginas web muestran cómo ha cambiado el proceso comunicacional en la sociedad incluso en su dimensión más individual y doméstica. De ahí la pertinencia de este estudio.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes de la Investigación

Grosso modo, la literatura relacionada con esta investigación puede dividirse en cuatro acápites: rock nacional y Rock Subterráneo, investigaciones sobre los fanzines en el ámbito anglosajón, y bibliografía teórica sobre las coordenadas socioculturales en las que se inscribe la prensa especializada en rock, y periodismo y comunicación digital.

Desde hace pocos años, el rock nacional está generando una bibliografía creciente que incluye tanto libros como tesis. Los únicos textos que pretenden dar una visión global son *Alta Tensión. Los cortocircuitos del rock peruano* (2002 y reeditado en 2018) y los tres tomos de la *Enciclopedia del rock peruano* (editados entre 2018 y 2020), todos ellos obra del filósofo y periodista Pedro Cornejo.

Sobre la primera escena (1957-1975) se ha publicado el volumen colectivo *Días Felices* (2012) y las dos ediciones de *Demoler* (2009 y 2018), obra de Carlos Torres Rotondo, autor de esta tesis. Aspectos puntuales de esta etapa son desarrollados en dos libros de Francisco León, *Salamanca sixties* (2014) y *Wanka rock* (sobre la escena regional huancaína, del 2017). Trabajo de índole similar es la tesis de licenciatura *Rock*

incaico: caracterización y reinterpretación de lo local en la escena de rock de la ciudad del Cusco (2018), escrita por Esteban Rodríguez, de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El Rock Subterráneo ha generado una bibliografía cada vez más nutrida. Trabajo seminal fue el de Daniel F, con seguridad el artista más conocido de la movida, quien publicó una crónica sobre su experiencia en el 2007. En la última década han sido publicados cuatro libros con orientaciones muy diversas. En el volumen *Se acabó el show*, Carlos Torres Rotondo (2012) construye una historia oral del periodo 1984-1986 a partir de testimonios y material gráfico. *Desborde subterráneo*, obra de Fabiola Bazo (2017), es un conjunto de ensayos y crónicas que, en su conjunto, dan cuenta de la historia general del fenómeno. Shane Greene (2017), en cambio, hace un análisis interpretativo desde una perspectiva netamente marxista. *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*, su libro, es una reelaboración de su tesis de doctorado en Antropología por la universidad de Indiana. Pedro Grijalva, de su lado, publicó en 2019 *Eutanasia. Y nosotros, ké?*, una biografía de la banda a la que alude el título. Del lado académico se han escrito la tesis de licenciatura en sociología de la universidad Católica *La "estética de lo precario": aproximaciones al panorama rockero "subte" de finales de los 80 en Lima*, de Juan Carlos Murrugarra (2001), que reelaboró en el artículo *La lucha por lo auténtico como fundamento de la estética de lo precario: una mirada al rock "subte"* (2003); *El rock limeño de los ochenta: encontrando nuestra identidad entre la radio y el ruido* (2015), de Carmen Álvarez y María Zavala, tesis de licenciatura en Antropología por la universidad San Marcos, y *Pertenencias pasajeras. La escena subterránea en Perú durante los años ochenta*, de Claudia Rodríguez-Ulloa (2015), tesis de doctorado para la universidad de Columbia en la que interpreta el fenómeno como una corriente que tuvo impacto en diversas disciplinas artísticas.

La historia de la escena metal, de su lado, ha sido objeto de estudio de *Espíritu del metal, la conformación de la escena metalera en el Perú*, de José Ignacio López y Giuseppe Risica; la tesis de maestría de sociología *Cultura, individualización y violencia en los metaleros de la ciudad de Lima 1994 -2014*, de Jimmy Yépez, de la universidad San Marcos; y *Características de la identidad de jóvenes que se reúnen en torno a la música rock-metal en la ciudad de Huancayo*, tesis de licenciatura de la Universidad Nacional del Centro presentada por Emilio Tarazona.

Sobre el rock nacional del siglo XXI se han escrito tres tesis de licenciatura de la PUCP: *Por ella por la escena. La construcción de la identidad juvenil de los chikipunks de Lima*, de Gerardo Silva, *Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima: El caso de las bandas ska del bar de Bernabé*, de Camilo Riveros (ambas de antropología), y *Ni contra comerciales per se, ni políticos ortodoxos: el neodiscurso independiente de la escena rockera limeña*, de Diana Joseli (socióloga).

El historiador sanmarquino Frank Huamaní (2007 y 2010) es el único autor que se ha ocupado directamente de los fanzines del Rock Subterráneo desde un enfoque académico. Sus dos breves artículos son pioneros, se detienen en el contexto social y esbozan una cartografía provisional haciendo un contrapunto entre los fanzines y los medios oficiales, razón por la cual los consideramos los antecedentes más directos de nuestra investigación.

A nivel internacional, si bien no han dejado de ser un tema minoritario, los fanzines son un objeto de estudio académico creciente y que ya ha generado algunos clásicos. El gran referente, *Notes on underground: Zines and the politics of alternative culture* [Notas del underground: fanzines y las políticas de la cultura alternativa], de Stephen Duncombe, basado en su tesis de doctorado en Sociología por la universidad de Nueva York (NYU), originalmente publicado en 1997, pero con una segunda edición de 2008, es una aproximación tanto teórica como histórica que reivindica la importancia política de los

fanzines. En la misma línea se encuentran Atton (2002) y Downing (1984), pionero en interesarse en este enfoque y uno de los teóricos que más se ha ocupado de la llamada prensa alternativa.

Según Jessie Lymn (2014, pp. 273-274), hasta la redacción de *Queering archives: the practices of zines* [Archivos extraños: la prácticas de los fanzines], su tesis doctoral en la University of Technology de Sidney, se habían publicado en inglés cuatro libros dedicados al tema basados en investigaciones académicas: *Notas del underground: fanzines y las políticas de la cultura alternativa*, de Stephen Duncombe (2008); *Intimate ephemera: reading Young Lives in Australian Zine Culture* [Intimidad efímera: leyendo vidas jóvenes en la cultura del fanzine australiano], de Anna Poletti (2008), de la universidad de Newcastle, un análisis textual de una selección de *perzines* (contracción de “personal fanzines”, es decir, fanzines autobiográficos) de la escena australiana; *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism* [Fanzines de chicas: fabricando medios, haciendo feminismo] de Alison Piepmeier (2009), desde una perspectiva de género, y *Zines in Third Space: Radical Cooperation and Borderlands Rhetoric* [Los fanzines en el Tercer Espacio: cooperación radical y retórica fronteriza], de Adela Licon (2012), de la universidad de Arizona, cuyo nombre alude a zonas fronterizas y espacios donde se generarían desafíos a las representaciones normativizadas. Todos ellos, excepto el libro de Piepmeier, que forma parte de un proyecto de investigación más amplio, se basan en sendas tesis doctorales.

Otro libro clásico, aunque fuera del ámbito académico, es *How to publish a fanzine* [¿Cómo publicar un fanzine?], de Mike Gunderloy (1988), que no solo es un manual de instrucciones sino una exposición sobre la ideología y la práctica de la edición de fanzines. Su autor es responsable de *Factsheet Five*, reconocido fanzine dedicado a

reseñar la producción fanzinería mundial, razón por la cual su conocimiento del medio es muy profundo.

Si bien el número de libros basados en investigaciones académicas es limitado, el fanzine ha sido objeto de varias otras tesis. Así, *'Against The Rest': Fanzines and Alternative Music Cultures in Ireland* ['Contra el resto': Fanzines y culturas musicales alternativas en Irlanda], la tesis de doctorado en filosofía de la universidad de Limerick, de Ciaran Ryan, de 2015, explora el fenómeno en su país desde los conceptos de capital cultural y capital social de Bourdieu. La tesis de licenciatura *A History of Irish Zines: Alternate Voices to the Cultural Industries* [Una historia de los fanzines irlandeses: voces alternativas de las industrias culturales], de Anthony Dillon, de la universidad de Dublín, también se centra en la producción de ese país.

La tesis doctoral de Jessie Lymn, *Queering archives: the practices of zines* [Archivos extraños: la prácticas de los fanzines], busca la esencia de lo que significaría un fanzine y lo define a partir de una serie de prácticas. La tesis de maestría de Allycia Sellie (2014), de la universidad de Nueva York, *Backward inside a circle: free culture in zines* [Hacia atrás dentro de un círculo: cultura libre en fanzines], examina las implicancias culturales y éticas de la producción de fanzines; la tesis de maestría *Fanzines: Their Production, Culture and Future* [Fanzines: su producción, cultura y futuro], de Phil Stoneman (2001), de la universidad de Stirling, en Escocia, por su parte, aborda los aspectos de producción y distribución.

En el ámbito hispanoamericano, puede mencionarse la tesis de licenciatura del mexicano Clemente Lara, de la UNAM, *Los fanzines como un recurso bibliográfico*, análisis desde la bibliotecología.

Bibliografía de apoyo y de consulta sobre el contexto sociocultural en el que se desenvuelven las prácticas periodísticas especializadas en rock incluye teóricos como

Pierre Bourdieu, Michel Maffesoli, Néstor García Canclini, Will Straw, Theodor Roszak, Dick Hebdige, Stuart Hall, Simon Frith y otros que serán reseñados en las bases teóricas.

En cuanto al ciberperiodismo o periodismo digital, en un artículo sobre el estado del arte de la investigación internacional sobre el tema, Díaz-Noci, Salaverría *et al* (2010, 568-576) afirman que las principales aproximaciones al ciberperiodismo se han realizado en cuatro áreas principales: hipertexto, interactividad, multimedia (todas ellas características del discurso digital) y convergencia. Las cuatro áreas serán tomadas en cuenta en esta investigación.

2.2 Definición de Términos Básicos

1. Blog. “Puede definirse como un espacio web personal. Se presenta el valor de personalización de la web 2.0, o mejor dicho, el diseño centrado en los usuarios. (...). Los usuarios pueden seleccionar y producir ideas, datos o información según demanda o interés”. (Yilin, 2014, p. 14)

2. Contracultura. “Serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional”. (Agustín, 1996, p. 129)

3. Fanzines. “Revistas no comerciales, no profesionales, y de escasa circulación que sus creadores producen, publican y distribuyen ellos mismos”. (Duncombe, 2008, p. 6)

4. Mainstream. “La palabra mainstream, difícil de traducir, significa literalmente “dominante o “gran público”, y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia”. (Martel, 2011, p. 13). Aplicada a medios, la categoría se define en oposición a la prensa alternativa, incluye radio, televisión y prensa escrita con estándares de calidad profesionales y se configura a partir de un enfoque empresarial, recursos económicos, tiraje y zonas de distribución.

5. Moviada del Rock Subterráneo. “Grupo de jóvenes que buscaban subvertir una sociedad conservadora y en crisis a través del rock y el arte gráfico representado en afiches, fanzines e instalaciones mediante la autogestión” (Bazo, 2017, p. 7). Fue la respuesta peruana al fenómeno punk y se desarrolló entre 1984 y 1992.

6. Mediamorfosis: “Transformación de un medio de comunicación de una forma a otra, generalmente como resultado de la combinación de cambios culturales y la llegada de nuevas tecnologías” (Fidler, 1998, p. 57).

7. Periodismo: “Actividad profesional que consiste en la obtención, tratamiento, interpretación y difusión de informaciones a través de cualquier medio escrito, oral, visual o gráfico”. (RAE, 2019). Esta definición es la modernización de una anterior en la que se excluía al periodista digital y al free lance y se hizo por un pedido de Ramón Salaverría en 2016.

8. Periodismo cultural. En principio es aquel que tiene como área temática las diferentes manifestaciones artísticas. Sin embargo, esta definición es muy incompleta y no tiene en cuenta un aspecto funcional que también resulta pertinente. Provisionalmente utilizaremos la de Iván Tubau (1982, p. 17), muy básica y utilitaria, quien dice que “es la forma de dar a conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos”. De otro lado, Silvia Barei (99, pp. 49-50) afirma que cumple una función de mediación, de articulación, entre el autor, la obra y el lector. El fanzine, diremos, subvierte esta idea: son publicaciones más horizontales que verticales y el público es normalmente gente cercana.

9. Periodismo digital: “especialidad del periodismo que emplea el ciberespacio para investigar, producir y sobre todo difundir contenidos periodísticos”. (Salaverría 2001, p. 323)

10. Prensa alternativa. Se define por ser anti medios tradicionales y por su capacidad de generar, muchas veces, contenidos y métodos de creación, producción y distribución

transgresores (Atton, 2006, p. 4). A esto hay que agregar que consideramos a la prensa alternativa como un todo que incluye tanto fanzines como revistas hechas con mayor nivel profesional.

11. Redes sociales: “se refiere a la vinculación social, a través de la publicación de los contenidos, los usuarios pueden crear una comunidad y comunicarse” (Yilin, 2014, p.14).

12. Subcultura: comportamiento e ideas de un grupo diferenciado de personas dentro de una sociedad (el prefijo es partitivo, no despectivo). Stuart Hall (2005) dice que hay que verla como una forma de oposición propia de la clase trabajadora, “un grupo de jóvenes que se apropian de los objetos provenientes del mercado (*teenage consumer*), donde este expropia e incorpora lo producido por ellos”. (Citado por Arce, 2008, p. 261).

13. Tribus urbanas. Maffesoli (2004), en *El tiempo de las tribus*, habla de la existencia de grupos juveniles gregarios reunidos alrededor del nomadismo. Nomadismo, en este caso, es la posibilidad “de la sublevación, es el salir de sí, es, en el fondo, poner acento en todos los aspectos lúdicos, en los aspectos festivos, en un hedonismo latente, un corporeísmo exacerbado”. El factor de cohesión, entonces, no está tan marcado por una actitud necesariamente antisistema, como sí sucede con las subculturas. (p. 37)

14. Underground. Usaremos la acepción recogida en el diccionario de Oxford 2019:

“Grupo o movimiento de gente en busca explorar de un estilo de vida o una expresión artística alternativa”. Basa su significado en la oposición al mainstream o cultura mayoritaria.

15. Punk. En esta investigación será utilizada la tercera acepción que recoge el DRAE:

“Movimiento musical aparecido en Inglaterra a fines de la década de 1970, que surge con carácter de protesta juvenil y cuyos seguidores adoptan atuendos y comportamientos no convencionales”. Esta corriente es representada en el Perú por el Rock

Subterráneo, que a su vez se divide en dos tribus urbanas según su origen social:

“pitupunks” y “misiopunks”. El hardcore, una variante del punk ejecutada a mayor velocidad, fue adoptado por los “pitupunks” como estilo musical emblemático. Una nueva generación surgida en este milenio, los “chikipunks”, se caracterizan por un gusto musical más melódico y menor interés por lo político.

2.3 Marco Conceptual

2.3.1 Periodismo Cultural

Existen tantas definiciones de “cultura” que su campo semántico no puede ser más amplio y borroso. Durante la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales realizada en México en 1982 y organizada por la Unesco se firmó una declaración en la que se definía cultura como

El conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.

Resulta evidente que todo periodismo tiene un aspecto cultural. Por esta razón es pertinente una definición más precisa y restringida que permita acotar nuestro campo de estudio. Como punto de partida, Iván Tubau propone una definición de periodismo cultural

que se centra en el registro y difusión de los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos. (Tubau, 1982, p. 17).

Este territorio no deja de estar recorrido por múltiples vectores:

Para Jorge Rivera, periodista e investigador argentino, el periodismo cultural es una zona compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las "bellas artes", "las bellas letras", las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental. (Como se cita en Ojeda, 2011, p. 3)

Jesús Martín-Barbero (1991, p. 32) complementa esta idea señalando que "lo que define a un periodista cultural no es un tema o un ámbito sino un modo de interpelar la diversidad cultural y de dar voz, imagen y escritura a los diversos actores sociales en cuanto sensibilidades, formas de hacer y de experimentar lo cultural". Como dice Miguel Ángel Bastenier, "la 'prensa especializada explica lo que otros no pueden explicar" (Citado por Mendoza, 2013, p. 402).

Las funciones del periodista cultural son múltiples. Izquierdo (2014), señala "una función informativa, a través de noticias sobre acontecimientos culturales o educativos, y una función orientadora, pues guía o ayuda al lector en la elección de determinadas propuestas culturales". (Como se cita en Atarama, 2017, p. 100). Silvia Barei (1999, pp. 49-50) sintetiza diciendo que cumple una función de mediación, de articulación, entre el autor, la obra y el lector.

Ahora bien, ¿existe esta especialidad en los grandes medios escritos a nivel nacional? La pregunta es pertinente, ya que muchas veces la nota de espectáculos e incluso la de farándula convive en el mismo espacio con la de culturales. Así señala, por

ejemplo, Atarama (2017, p. 98). Macalapú (2014, p. 140), por su parte, dice que los crucigramas, sudokus y horóscopos también comparten página con culturales en algunos medios como *El Comercio*, *La República* o *El Peruano*, hecho que hemos constatado en muchas ocasiones.

El periodismo de espectáculos se dedica básicamente al entretenimiento, aborda un fenómeno cultural fijándose en el personaje, en la forma, no en la obra, en el fondo. Está más cerca de la farándula y del chisme que del arte, entendido este no solo como alta cultura, sino incorporando también lo popular y lo pop.

Los estilos subculturales no son necesariamente alta cultura. Sin embargo, el canon de mejores obras del rock, el género de música popular más difundido globalmente, está hecho a base de obras que han surgido mayoritariamente de subculturas.

Las subculturas manifiestan la cultura en un sentido amplio, como sistemas de comunicación, como formas de expresión y representación. Se ajustan a la definición que los antropólogos estructurales dieron de la cultura como «intercambios codificados de mensajes recíprocos». Asimismo, si los estilos subculturales pueden ser considerados arte, serán arte en (y fuera de) unos contextos particulares; no como objetos intemporales, juzgados por los criterios inmutables de la estética tradicional, sino como «apropiaciones, «robos», transformaciones subversivas, como movimiento. (Hebdige, 2004, p. 176)

La prensa especializada en rock se enmarca, más bien, dentro de lo que Carles Feixa denomina “culturas juveniles”, y que define en un sentido amplio como la manera en la que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida

institucional. En un sentido más restringido, definen la aparición de “microsociedades juveniles”, con grados significativos de autonomía respecto de las “instituciones adultas” y que se dotan de espacios y tiempos específicos (...) (Feixa, 1999, p. 84)

2.3.2 Periodismo Especializado en Música Rock

Pese a que la prensa musical especializada en rock está estrechamente ligada al canon del nuevo periodismo (Tom Wolfe, Hunter Thompson y Lester Bangs, es decir, los más consagrados) y a la existencia de bastantes revistas de alto nivel profesional (*Rolling Stone*, *Creem* y *Spin*, por ejemplo), parece haber sido frecuentemente dejada de lado como objeto de estudio. Por eso el trabajo académico sobre la prensa musical como un medio específico es muy escaso. Sin embargo, Jacque, C., James, M. y Montano, E. (2014, p. 1), afirman que esta aparente falta de atención desde un enfoque académico está siendo reposicionada en los últimos años. Por ejemplo, Ryan (2015, p. 15) señala que una excepción notable es *Pop Music and The Press [La música pop y la prensa]* (Jones, 2002), un volumen que se enfoca en temas como género y nacionalidad en la crítica profesional de música pop, y que de hecho constituye un aporte importante.

La tesis de doctorado en Sociología por la universidad Complutense de Madrid de Fernán del Val Ripollés, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)* (2014, pp. 84-87), presenta una periodificación de las etapas de desarrollo de la prensa musical especializada en rock que aplicaremos al caso peruano.

- a) La prensa inglesa de mediados de siglo XX encarnada por *New Musical Express* (NME) y el *Melody Maker* (MM) que se fijaba en las estrellas adolescentes, no en la crítica de los discos que estos sacaban. Esta situación

cambiaría con la llegada de The Beatles. Su público, según el sociólogo inglés Simon Frith, “sobrepasaba las distinciones de clase social, y las valoraciones que se hacían de su música no se centraban sólo en sus ventas o en aspectos de su vida privada, sino que se introducen criterios de valoración no comerciales” (citado por De Val, p. 85). Esta aproximación al fenómeno, más cercana al periodismo de espectáculos que al cultural, es la misma que en los años 60 tuvo *Écran*, la revista chilena que tuvo una contraparte peruana dirigida por Guido Monteverde, en donde se le dedicaba sendas páginas a las figuras de rock nacional de entonces. Esta misma línea era compartida por revistas como *Ritmolandia*, *Cancionísima*, *Disco TV* o *Vea TV*. (Véase Torres, 2018, p. 35)

- b) La prensa underground norteamericana de la segunda mitad de los años 60 representada por *Village Voice*, *L.A. Free Press* y *Berkeley Barb*, a las que les sigue *Crawdaddy*, *Creem*, *Fusion* y *Rolling Stone*, que aparece en 1967. Siguiendo su ejemplo, salen las revistas inglesas *IT* y *OZ*. Todas ellas constituyen lo que Rau ha denominado “prensa subterránea sobre el suelo” (citado por Atton, 2002, p. 56). La edad del público creció y el fenómeno se complejizó. Estos medios no se limitan a la música, sino la conectan con el fenómeno de la contracultura, que involucra modos de reivindicación política y nuevos valores. De ahí que se dé una legitimación a esa forma de cultura mediante la creación de discursos y criterios evaluativos con el objetivo de conformar un canon. Según Gudmundson et al (2002, p. 41), el periodo 1964-1969 marca la génesis de la crítica musical rockera como tal. (Citado por Del Val, 2014, pp. 84-85)

A principios de los años setenta la prensa underground más importante deja de serlo y se asimila al mainstream. *Rolling Stone* habla del rock como subversión y a la vez recibe presiones de la industria musical.

En el año 1971 la revista, con graves problemas económicos, recibe apoyo económico de discográficas como CBS o WEA. En el año 1973 la revista toma un nuevo cariz, convirtiéndose en una revista de interés general, dedicada a la cultura, el arte, la política, con un interés especial en la música (Frith, 1981a, p. 171). (Citado por Del Val, 2014, p. 86)

No existen contrapartes peruanas contemporáneas a la prensa underground. Quizás la revista *Macho Cabrío*, mencionada más adelante. Sin embargo, cabe resaltar que las primeras revistas nacionales especializadas en rock, *Ave Roq*, de 1984 y *Esquina*, de 1986, tienen una línea similar a la de sus pares anglosajones y se vendían en los kioscos.

- c) Auge de los fanzines a partir de la segunda mitad de los años 70. La llegada del punk favorece este tipo de publicaciones autogestionadas y alejadas de cualquier urgencia económica mayor. Por el contrario, su existencia brota de alguna subcultura en particular, no del mercado en general. Este es el caldo de cultivo de una generación de críticos que, en muchos casos, salta a la prensa generalista, tal como sucedió en el Perú.
- d) A estas tres etapas tenemos que añadir una cuarta, la digital, que a su vez puede subdividirse en dos épocas, las de los blogs y la de las redes sociales, tal como se expone en el capítulo tercero de este marco teórico y puede confirmarse en los resultados de esta investigación.

2.3.3 Prensa Alternativa

La *Royal Commission on the Press* (1977) caracterizó a la prensa alternativa como aquella que trata temas no cubiertos por la prensa mainstream y que está relacionada con pequeñas minorías que tienen actitudes hostiles hacia las creencias de la mayoría (citado por Atton, 2002, p. 12). En ese sentido, debemos considerarla en el rango de producción de lo que Foucault llama “la insurrección de los conocimientos subyugados”, un rango de voces múltiples, heterogéneas, de textos heteroglósicos caracterizados por un método de producción democrático/colectivista y un compromiso con la innovación o experimentación en forma y contenido (citado por Atton, 2002, pp. 8-9). En esa línea, Enzensberger (1976) ha propuesto un uso político y emancipatorio de los medios caracterizado por 1) interactividad entre audiencias y creadores, 2) producción colectiva y 3) preocupación por la vida cotidiana y las necesidades comunes de la gente. (Citado Atton, 2002, p. 8)

John Downing, a juzgar por su bibliografía uno de los más importantes estudiosos académicos de los medios alternativos, ha explorado su naturaleza postulando a lo largo de los años diversos nombres posibles para describirlos. Lo hace aduciendo (2001, pp. ix-xi) que esta denominación, la más popular, es demasiado general: como el usuario siempre tiene capacidad de elección, todos los medios son alternativos. En esa aproximación propone su sustitución por “medios radicales”.

Esta categoría incluye medios que suelen caracterizarse por representar más fuerzas negativas (protestan, están en contra de algo) que constructivas; estar hechos en pequeña escala; pretender romper esquemas; encontrarse en una colosal variedad de formatos; servir a dos propósitos: a) expresar una oposición al poder y b) construir soporte, solidaridad, contra políticas e incluso estructuras de poder. A veces lo profundo de su radicalismo afecta la efectividad de su discurso y bajo regímenes represivos y con censura adoptan posiciones binarias bueno-malo.

Años después (2008b, p. 152) hace una nueva propuesta. Comienza enumerando varias denominaciones posibles: medios alternativos, medios ciudadanos, medios comunitarios, medios tácticos, medios independientes, medios de contrainformación, medios participativos, medios del Tercer Sector, medios de movimientos sociales. En esta ocasión el autor prefiere usar este último, dado que sujeta estos proyectos de comunicación a movimientos sociales de todo tipo, sean grandes o pequeños, constructivos o represivos, etcétera. Dos años después el autor admite que existe una gran cantidad de medios en escala pequeña, desde revistas de parroquias hasta boletines de mezquitas, desde fanzines hasta páginas web de *fans*, que se asocian muy poco o nada con ningún tipo de movimiento social (Downing, 2010, p. 6).

Esta omisión es grave. Los fanzines están íntimamente ligados a lo social. En opinión de Mike Gunderloy, editor de *Factsheet Five*, un fanzine dedicado a la reseña de otros fanzines, estos tienen un enfoque democrático para la intervención política a partir de la autogestión, desde la práctica y con el potencial de desafiar a las instituciones de la sociedad en general (citado por Radway, 2011, p. 140).

Para abarcar ese tipo de medios, Downing (2010, pp. 1-2) propone entonces el término “nanomedios” o medios en pequeña escala. Su impacto depende en gran parte en el movimiento social en el que se encuadra. La existencia de internet ha estimulado su proliferación. Sin embargo, según el autor su variedad trasciende el entorno digital, sobre todo si se los examina desde un punto de vista antropológico:

Así puede observarse que la historia de los nanomedios de comunicación incluye los folletos (Flugblätter) de la Reforma Protestante en Alemania; los chistes, las canciones y el humor crudo de la plaza del mercado de François Rabelais; los panfletos revolucionarios de la guerra civil de los ingleses a mediados del siglo diecisiete, y de las revoluciones americanas y francesas; las pañoletas vestidas

por las Madres de Plaza de Mayo; los espectáculos de danza del artista indio Mallika Sarabhai contra el comunalismo hindú-musulmán; el teatro callejero de Augusto Boal; los carteles anarquistas, socialistas y marxistas en España y Cataluña hasta el año mil novecientos treinta y nueve; el baile callejero toyi-toyi que desafió al apartheid en Sudáfrica; los medios clandestinos samizdat y magnitizdat en las ex repúblicas soviéticas; los enlaces de Internet del movimiento de la justicia social otromundialista; el movimiento mundial de la radio comunitaria; el movimiento documentalista político que aparece en tantos países. (Downing, 2010, p. 3)

En la era digital, la democratización que trae internet en lo que a producción de mensajes se refiere hace florecer los medios alternativos y las redes que los relacionan.

Efectivamente, estas redes horizontales posibilitan la aparición de lo que yo llamo «autocomunicación de masas», que incrementa de forma decisiva la autonomía de los sujetos comunicantes respecto a las empresas de comunicación en la medida en que los usuarios se convierten en emisores y receptores de mensajes.

(Castells, 2009, p. 25)

2.3.4 El fanzine

2.3.4.1 Definición. Existen muchas definiciones de fanzines. Algunas, incluso, llegan a decir que no es posible una definición. Por ejemplo, Sellie (2014, p. 1) dice que el hecho de que la mayoría de los fanzines tengan tiradas muy pequeñas y que a menudo sus creadores no obtengan ganancias de ellas podrían ser dos de los únicos elementos de la publicación de fanzines que se podría decir que los une en todas las definiciones. La de Mike Gunderloy, “algo publicado sobre una base no comercial” (Citado por Stoneman, 2001, p. 5), calza completamente con esta idea.

Como ya mencionamos al principio, utilizaremos la definición canónica de Stephen Duncombe, en su libro *Notas del underground: fanzines y las políticas de la cultura alternativa*, define a los fanzines como “revistas no comerciales, no profesionales, y de escasa circulación que sus creadores producen, publican y distribuyen ellos mismos” (2008, p. 6). Este libro es considerado casi consensualmente como la más importante contribución académica al tema de los fanzines según la bibliografía consultada.

Jessie Lymn, en su tesis doctoral sobre la pragmática de los fanzines (2014, pp. 7-8), se centra en lo material y define a los fanzines como publicaciones frecuentemente fotocopiadas y grapadas o encuadernadas de manera creativa; que tratan sobre cualquier tema de interés para el fabricante; y que podrían tener el tamaño de una tarjeta de visita, un folleto plegado A5 o, quizás, un póster con letras grandes. Hay que agregar que normalmente van de diez a cuarenta páginas; sin embargo, pueden tener excepcionalmente más de cien páginas como lo hace *Maximumrocknroll*, uno de los fanzines más importantes a nivel global.

En lo referente a la distribución, Anthony Dillon (2005, p. 6) señala que tradicionalmente, los mejores lugares para encontrar fanzines son tiendas de discos independientes, pequeñas librerías (dependiendo de la política de los propietarios), conciertos y pedidos por correo a través de la publicación. A partir de las secciones de revisión de las otras revistas, los escritores de fanzines pueden identificar las que les gusten y escribirse directamente entre sí; a través del intercambio de una revista por otra. Phil Stoneman (2001, pp. 58-59) resalta el concierto de música como punto de venta que proporciona una interacción mucho mayor entre el consumidor y el productor de lo que es posible para los principales medios de comunicación.

A nivel de contenido y estructura de la publicación, Stephen Duncombe (2008, p. 14) dice que un fanzine puede comenzar con un editorial altamente personalizado, luego

pasar a un par de ensayos que critican, describen o ensalzan algo, y luego concluir con reseñas de otras revistas, bandas, libros, etc. A lo largo de todo esto, hay poemas, una historia, reimpresiones de la prensa masiva (algunas para valor informativo, otras como comentario irónico) y algunas ilustraciones o combinaciones de personajes dibujadas a mano.

2.3.4.2 Forma de Producción. Duncombe aplica la idea de Walter Benjamin de “autor como productor” a la producción de fanzines y encuentra tres características que distingue la producción de fanzines de las revistas mainstream y ejemplifica su posición dentro de las “relaciones opresivas de producción”. Primero, un fanzine es producido por amateurs, segundo, su producto son producidos sin ganancias mediante copias múltiples y, tercero, la distinción entre productor y consumidor es crecientemente más borrosa. (Citado por Atton, 2002, p. 23)

El fanzine es la quintaesencia de la autogestión. En su mayor parte es realizado por un solo editor con un pequeño grupo de redactores amigos, aunque con la misma frecuencia el editor escribe, diseña, organiza la impresión y distribución y controla las finanzas y toma todas las decisiones. No hay, pues, ningún nivel autoorganizativo ni jerarquización. La realización es bastante sencilla:

De forma general, un fanzine es planteado a través de un brainstorming de contenidos (esto es, una “lluvia de ideas”) que determinarán una línea temática en particular. Con ello, se planifica y diseña una maqueta base, a modo de plantilla, que guía la estructura final de la publicación así como la distribución de los contenidos. (Giménez e Izquierdo, 2016, p. 362-363)

2.3.4.3 Clasificaciones. Existen tres propuestas de clasificación de fanzines: la de Stephen Duncombe, la de Mike Gunderloy y la de Alba Giménez y Jessica Izquierdo.

Stephen Duncombe (2008, p. 15) los divide dos grandes grupos. Los tradicionales, por un lado, están interesados en géneros culturales como la ciencia ficción, la música, los deportes, los hobbies y los pasatiempos; por el otro, los que van más allá del fanatismo y cubren una amplia temática que incluye política y temas personales (*peranzine*) y sexuales y vida laboral. Pese a esta variedad, el fanzine siempre ha estado identificado con el punk rock, movimiento que tiene como base de su propuesta la autogestión y la creación de escenas pequeñas y anticomerciales, y que nació en tiempos de crisis económica basando su propuesta en la estética de lo precario.

En términos de formato, Mike Gunderloy (citado por Stoneman, 2001, p. 6) los divide en dos tipos principales: los Genfanzines (el equivalente en una pequeña edición de una revista profesional, que contiene un editorial, una columna de letras y artículos sobre diversos temas) y los Perfanzines (mucho más estilísticamente relajados, a menudo consistentes principalmente en un registro personal de la vida del escritor). Una de las distinciones más importantes entre estos dos tipos es que, aunque los Genfanzines pueden ser el producto de una sola persona, a menudo son un esfuerzo de colaboración, a diferencia de los Perfanzines, que rara vez no son el trabajo de un solo individuo.

A nivel de áreas temáticas, Gunderloy enumera fanzines políticos/antipolíticos (incluyendo literatura de odio a pequeña escala), fanzines dedicados al punk y otros estilos musicales, fanzines literarios y de poesía, fanzines religiosos, de ciencia ficción, de fantasía de ecología y de juegos de rol fanzines, de erotismo y muchos otros. Gunderloy no menciona el fanzine deportivo, en especial el dedicado al fútbol, tan popular en Gran Bretaña, cosa que sí hace Stephen Duncombe.

En el ámbito hispano, Alba Giménez y Jessica Izquierdo proponen una clasificación alternativa en la que encontramos, por ejemplo,

el fanzine-split, una combinación entre varios fanzines fruto de la asociación entre varios editores; el profanzine, definido como el estadio superior al fanzine debido al empleo de herramientas profesionales y de gran calidad; el compfanzine (fanzine-compilación) hecho mediante piezas creadas por más de un editor que pueden abordar una amplia gama temática y que, en función de las aportaciones de los colaboradores, hacen que se pueda entender el tema desde distintos puntos de vista; el picofanzine el formato más pequeño (normalmente A7); el metafanzine, especializado en el propio mundo fanziner. (Giménez e Izquierdo, 2016, p. 365)

2.3.4.4 Historia. Toda tradición inventa a sus precursores. Stephen Duncombe (2008, p. 32) propone una genealogía al sostener que los fanzines no son los primeros medios underground en personalizar las noticias. Esta habría sido una característica fundamental del folleto del siglo XVIII: pequeños folletos de solo unas pocas páginas, sin encuadernar y sin portadas. *Common Sense* de Thomas Paine, fue el más conocido e influyente, aunque no el único, de todos ellos. En esa misma línea, Friedman (citado por Lara, 2000, p. 28), sostiene que Benjamín Franklin sacaba su propio fanzine en Filadelfia ya que escribía y producía por sí mismo hojas volantes y panfletos. Creemos que es una exageración. Los fanzines modernos tienen características de las que estos carecen.

Ya en el siglo XIX, en Estados Unidos las prácticas periodísticas amateur habrían empezado a expandirse y a erigirse en una práctica que años después habría servido de base para los fanzines modernos. Así a principios de ese siglo

las hojas amateur (en distinción y oposición a la ya establecida prensa “profesional”) eran impresas inicialmente por niños, utilizando equipo rudimentario más cercano a un juguete; posteriormente esta manera de hacer circular hojas impresas comenzó a ser cada vez más utilizada por adultos. Haciendo uso tanto del equipo infantil como de instrumentos birlados de la prensa profesional, los periodistas amateur se expandieron rápidamente durante el periodo posterior a la Guerra Civil Norteamericana. (Lara, 2000, pp. 28-29)

Buscando antecedentes vanguardistas, contraculturales y underground, Wright (1997) y Perkins (1992) dicen que las raíces de los fanzines provienen del material ruso Samizdat, revistas y manifiestos de los movimientos sociales/artísticos de Dada y vanguardistas, libros de capítulos de poesía Beat (tenían pequeño tiraje y se llamaban Cheapbooks), contracultura de la década de los 60 y 70 y prensa clandestina, arte alternativo y otras publicaciones alternativas. (Citado por Dillon, 2005, p. 5)

De lo que sí no queda duda, es que los primeros fanzines como tales estuvieron ligados a las revistas pulp de Ciencia Ficción. Hugo Gernsback, uno de los autores fundacionales del género, fundó en 1926 *Amazing Stories*, la primera revista propiamente dicha dedicada a este tipo de literatura. Gernsback tuvo la iniciativa de publicar las cartas de los lectores e incluir nombre y dirección, lo cual hizo que los fans pronto se comunicaran entre ellos; algunos llegaron más allá y fundaron el *Science Correspondence Club [Club de correspondencia científica]*, que en mayo de 1930 publicó el primer número de *The Comet*, el primer fanzine propiamente dicho; es decir, un publicación artesanal hecha desde dentro de una subcultura.

El fanzine, sin embargo, alcanza una identidad plenamente diferenciada con la llegada de una escena contracultural cuyos miembros son parte de una subcultura o una tribu urbana, el punk. *Punk*, editado por John Holmstrom, Ged Dunn y Legs McNeil entre

1976 y 1979 en Nueva York fue el primero y más importante de ellos. *Sniffin Glue, Ripped & Torn* y *48 Thrills*, sus contrapartes inglesas, en palabras de Richard Haynes, “proporcionaron gráficos y tipografías que eran homólogas al estilo subterráneo y anárquico del punk” (Citado por Stoneman, 2001, pp. 26). Estas publicaciones surgieron, en parte, para combatir la versión que daba la prensa sobre el movimiento. Considerarla como ideológicamente tendenciosa fomentó así la creación de un espacio crítico alternativo y la creación de un lenguaje accidentado que no solo incorporaba lisuras sino también erratas, errores ortográficos y gramaticales que se dejaban en la versión final a sabiendas. A veces, se ponían

correcciones y tachaduras previas a la publicación se dejaban para que el lector las descifrara a su aire. Todo daba una abrumadora sensación de urgencia e inmediatez, de periódico producido a máxima velocidad, de notas garabateadas desde el frente. Todo ello contribuyó inevitablemente a la cristalización de una prosa estridente e intimidatoria, que, como la música que describía, era difícil de «asimilar- aun a pequeñas dosis. De vez en cuando se colaba un artículo más ingenioso, más abstracto (lo que Garfinkel, el metodólogo norteamericano, llamaría “una ayuda para imaginaciones aletargadas”). Por ejemplo, *Sniffin Glue*, el primer fanzine y el que alcanzó una circulación más elevada, publicó el que tal vez sea el más inspirado de los artículos de propaganda generados por la subcultura –la definitiva declaración de principios de la filosofía punk del hazlo-tú-mismo-, un diagrama mostrando tres posiciones de dedos en el mástil de una guitarra con la leyenda: “Aquí un acorde, aquí dos más, ahora forma tu propia banda”. (Hebdige, 2004, pp. 153-154)

Aparte de los ya mencionados, dentro de los fanzines de esta subcultura cabe destacar a *Maximumrocknroll* (de 1982 a la actualidad), *Trust* (de 1986 a la actualidad),

Flipside (1997-2000), *Profane Existence* (de 1989 a la actualidad), *Slugg and Lettuce* (de 1997 a la actualidad) y *Heartattack* (1994-2006). Fuera de la subcultura punk, pero dentro del rock clásico, cabe destacar *Who put the bomb*, de Gregg Shaw, editada entre 1970 y 1979.

Maximumrocknroll, con base en San Francisco y fundado y editado por Tim Yohannan (1945-1998), es posiblemente el fanzine más importante. Uno de sus objetivos es promover el desarrollo de las escenas alrededor del mundo ayudando a contactarlas y a crear enlaces. Con su primer número editaron el doble LP *Not So Quiet on the Western Front*, inaugurando así una casa discográfica que caminaba de la mano con la publicación. Además, de 1992 a 2011 publicó *Book Your Own Fuckin' Life*, un directorio país por país de grupos, lugares, sellos e individuos interesados y dispuestos a trabajar con otros para que su música sea escuchada, junto con aquellos dispuestos a proporcionar comida y alojamiento para grupos de gira. Es significativo que en 2019 haya dejado de salir su edición impresa.

2.3.5 La Comunidad

El público lector de la prensa cultural especializada en rock constituye un tipo de mercado nicho muy especial, una comunidad dentro de la que se generan un conjunto de dinámicas particulares. Henry Jenkins sostiene que “el mundo de los fans constituye un Mundo de Arte particular” que se basa en la producción de sus propios textos, tales como historias, imágenes, videos y creación de música. Además, el mundo de los fans constituye “una comunidad social alternativa” en la que se emplea la producción cultural “como un medio para construir y mantener la solidaridad dentro de la comunidad de aficionados”. (Citado por Atton, 2002, p. 54)

Si los grandes medios tienen a la audiencia, los fanzines tienen a la comunidad. El contenido de los fanzines se debe principalmente a lo que interesa al propio editor, que simplemente espera que haya una cantidad significativa de otras personas que compartan los mismos intereses. (Stoneman, 2001, p. 46). El mercado importa poco. A veces lo principal es conocer gente. Se presenta así una declaración individual y la construcción de la identidad propia e invita a otros a participar en un diálogo sobre esa identidad. (Atton, 2002, p. 67).

La música desencadena prácticas culturales que apuntan a la construcción de una identidad, lo cual, en el caso de esta investigación, importa mucho más que el acabado artesanal de la pieza musical en sí. Simon Frith piensa del mismo modo.

La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. Esa fusión de la fantasía imaginativa y la práctica corporal marca también la integración de la estética y la ética. (Frith, 1996, p. 212)

Los creadores de fanzines validan los intereses de los demás y se animan unos a otros a inventar y experimentar. Nos encontramos en plena cultura participativa. Esto es importante en tanto la relación con el usuario es uno de los tres aspectos principales que estudiaremos de la prensa especializada en rock (junto al contenido y la calidad de información y fuentes).

El término “cultura participativa” contrasta con nociones más antiguas del espectador mediático pasivo. Más que hablar de productores y consumidores mediáticos como si desempeñasen roles separados, podríamos verlos hoy como

participantes que interaccionan conforme a un nuevo conjunto de reglas que ninguno de nosotros comprende del todo. (Jenkins, 2008, p. 12)

Resulta muy sencillo pensar en anticipaciones. El fanzine analógico vincula a una comunidad

de manera semejante a la de un chat o en un foro de discusión en la web. En el mundo de los fanzines la noción de comunidad es un tanto diferente de la concepción ordinaria, ya que de hecho es preferido el término “net” o red a comunidad. Por comunidad generalmente se entiende un grupo homogéneo de seres que comparten sus afinidades. (Lara, 2000, p. 15)

En un artículo sobre Bourdieu, García Canclini (1990, p. 9) ve en las subculturas un

modelo de comunidad libertaria: individuos tratando de ser ellos mismos y al mismo tiempo compartiendo sus diferencias con otros sujetos. Sueño perenne del anarquismo y corrientes ideológicas semejantes, cuyas resonancias serán más o menos apreciables en Internet y comunidades multiculturales”.

Para Ciarán Ryan (2015, i), esta comunidad está centrada en usuarios y editores de fanzines, miembros de una “escena local” (Straw, 1991) con características tribales (Maffesoli, 1996) que ha sido conformada a partir de gustos culturales compartidos (Bourdieu, 1984). Simon Frith retoma a este último autor y, partiendo de la sociología, describe a esta comunidad:

Podemos indicar el capital cultural incorporado a la técnica y la tecnología: la gente produce y consume la música que es capaz de producir y consumir; diferentes grupos sociales poseen diferentes tipos de conocimiento y aptitud, comparten distintas historias culturales y, por lo tanto, hacen música de manera diferente. Los

gustos musicales se correlacionan con las culturas y subculturas de clase; los estilos musicales están vinculados a grupos generacionales específicos; podemos considerar un hecho cierto las conexiones de la etnicidad y el sonido. Este es el sentido común sociológico de la crítica de rock y la idea de autenticidad. (Frith, 1996, pp. 203-204)

Son comunidades clandestinas y con sus propios códigos. De ahí que Hedbige (el autor que más ha insistido en el rol de la resistencia simbólica para definir este tipo de comunidades) se haya mostrado muy crítico con el papel que la prensa generalista juega en su desarrollo, ya que considera que “estarían manipulando su idiosincrasia para mostrarla al gran público creando el pánico moral” (Hedbige, 2004, p. 118). Y es que estos mercados nicho no son comunidades como cualquier otra. Las nociones de subculturas y de tribus urbanas han sido acuñadas para describirlas y no están exentas de polémica.

2.3.5.1 Las Subculturas. Aunque la palabra subcultura haya sido utilizada en principio para designar el comportamiento y el aspecto de un grupo social determinado (Arce, 2008, p. 259), su uso como categoría académica en ciencias sociales se remonta a la Escuela de Chicago (fundadora de los estudios urbanos modernos) en los años 20, que echaba mano de ella en el marco de una teoría de las desviaciones para designar a los integrantes con personalidad criminal. El bajo mundo de las grandes ciudades, la marginalidad, la prostitución y las culturas adolescentes se convierten así en objetos de estudio de las ciencias sociales.

En los 70, el término fue retomado en los estudios culturales británicos, más particularmente por la escuela surgida del Centro de Estudios Culturales Avanzados de la

universidad de Birmingham, institución desde la que se escribieron varias aproximaciones académicas sobre subculturas. Entre ellas destacan varios libros no traducidos al castellano como *Resistance Through Rituals [Resistencia a través de los rituales]*, editado por Stuart Hall y Tony Jefferson, *Working-Class Youth Culture [Cultura juvenil de clase trabajadora]*, editado por Geoff Mungham y Geoff Pearson, *Profane Culture [Cultura profana]*, de Paul Willis, así como y *Subcultura*, de Hebdige, con versión en nuestro idioma. Así, basándose en una línea marxista, Stuart Hall y Dick Hebdige plantearon en un principio la subcultura como “una operación de resistencia de los jóvenes de la clase trabajadora, heredera de la posguerra” (citado por Arce, 2008, p. 261).

Stuart Hall y Dick Hebdige trazaron las dos líneas principales a base de las cuales desarrollarían el estudio de las subculturas. Por un lado, Stuart Hall define a la subcultura como *bricolage* y utiliza conceptos marxistas como hegemonía, ideología, clase y dominación y habla de una relación dialéctica entre un grupo de jóvenes que se apropian de los objetos provenientes del mercado. Por el otro, Dick Hebdige define a las subculturas como

formas expresivas; lo que expresan en última instancia es una tensión fundamental entre quienes ocupan el poder y quienes están condenados a posiciones subordinadas y a vidas de segunda clase. Esa tensión se expresa figurativamente en forma de estilo subcultural. (...) He interpretado la subcultura como forma de resistencia donde las contradicciones y las objeciones experimentadas ante esa ideología reinante se representan de manera sesgada en el estilo... (Hebdige, 2004, p. 181)

Surge así una línea de estudios que irá examinando las diversas facetas del concepto como la lucha contra la cultura parental, instrumentos de adaptación y de supervivencia de la cultura de la sociedad, resistencia al orden establecido o su distancia de la acción política directa (Yépez, 2013, p. 281).

Las subculturas, mediante el estilo, hacen “guerra de guerrillas semióticas usando artefactos culturales del mainstream para subvertir sus significados como gesto resistencia” (citado por Macan, 1997, p. 5). Por eso, Sarah Thonton subraya la importancia de los medios de comunicación que surgen de las subculturas ya que “...no son simplemente bienes simbólicos o medios de distinción, sino que son unas redes institucionalizadas esenciales para la creación, clasificación y distribución del conocimiento cultural...” (1995, p. 118). Evidentemente, también está hablando de los fanzines.

El enfoque de la escuela de Birmingham ha sido bastante criticado por diversos autores. Exponemos a continuación sus argumentos más sólidos. Para comenzar, debemos reconocer que sus ideas tienen en cuenta básicamente a los jóvenes de los años 70, limitación que se subrayará desde los estudios postculturales. Además, por razones ideológicas, se han referido únicamente a la clase trabajadora, cuando individuos de todos los niveles sociales han sido (o son) miembros de alguna subcultura. Muggleton (2000, p. 3), por su parte, afirma que no se toma seriamente el punto de vista subjetivo de los protagonistas mismos de las subculturas estudiadas.

Se le ha reprochado, asimismo, una visión esencialmente masculina, fijarse únicamente en las subculturas con repercusión mediática, idealizar la resistencia e incluso dejar de lado la música en sí al estudiar una subcultura como el punk (Frith, 1997, p. 167). Es cierto que las aproximaciones de la sociología a la música muchas veces carecen justamente de análisis musical, pero nos parece que esta última objeción nos parece que no tiene suficientemente en cuenta el concepto de homología estructural. Según Macan (1997, p. 4), Dick Hebdige habla de la homología estructural como “lazos simbólicos entre los valores y los estilos de vida de grupo, su experiencia subjetiva y las formas musicales que usa para expresar o reforzar sus preocupaciones centrales”.

Gerardo Silva (2017, p. 56) pasa revista a otras críticas a la noción de subcultura. Para comenzar está el término post-subcultura, propuesto por en 1990 por Steve Redhead, quien aducía que las subculturas no son tan fraternales y coherentes como pretendían los estudios culturales. Muggleton (2000, p. 47), a su vez, contextualiza este tránsito entre los 80 y 90, “décadas postmodernas fragmentación y proliferación subcultural, con un exceso de avivamientos, híbridos y transformaciones, y la coexistencia de innumerables estilos simultáneamente”. Van M. Cagle, de su lado, señala que subculturas como el *K-Pop* y el *Glam* no se necesariamente antihegemónicas. En todo caso, queda claro que, en el contexto postmoderno, el componente antiestablishment y utópico parece escasear en estilos como el “emo” o el chikipunk”, que dominarán la escena peruana del nuevo milenio.

Por todas estas razones han ido generándose nuevas definiciones de subcultura. Así, por ejemplo, Straw (2006, p. 104) define las subculturas urbanas como: “una forma abreviada que alude a los diferentes estilos de vida de los jóvenes, los grupos coherentes que se definen por la indumentaria, el consumo de drogas, los lugares de reunión y los modismos lingüísticos desarrollados alrededor de los diversos tipos de música”. Straw olvida que hay subculturas como el *Straight edge*, que basa su discurso en la oposición radical a las drogas, pero por otro lado es una definición fácilmente aplicable al Rock Subterráneo y tantas subculturas presentes en nuestro país. Las limitaciones del concepto de subcultura quedan así establecidas.

Queda claro, asimismo, que el Rock Subterráneo era una subcultura en el sentido más ortodoxo de los propuestos por los estudios culturales. Para describir a otros grupos juveniles que basan su identidad y estética en determinado estilo musical derivado del rock en un contexto postmoderno y despolitizado, sin embargo, el concepto tiene sus limitaciones.

2.3.5.2 Las Tribus Urbanas. Como ya dijimos anteriormente, en *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masa*, Michel Maffesoli propone un enfoque distinto y habla de la existencia de grupos juveniles gregarios reunidos alrededor del nomadismo. Nomadismo, en este caso, es la posibilidad “de la sublevación, es el salir de sí, es, en el fondo, poner acento en todos los aspectos lúdicos, en los aspectos festivos, en un hedonismo latente, un corporeísmo exacerbado”. El factor de cohesión, entonces, no está tan marcado por una actitud necesariamente antisistema, como sí sucede con las subculturas. (p. 37)

Se trata aquí de otra visión completamente diferente del bárbaro, no en el sentido peyorativo construido durante la modernidad o por un saber erudito, sino en el sentido de lo que va a romper la monotonía, el encierro de los valores establecidos y desgastados. (Maffesoli, 2004, p. 10)

El tribalismo es así definido como un fenómeno cultural enclavado en los procesos de la postmodernidad que se rebela contra la lógica del principio de identidad.

El tribalismo es un fenómeno cultural, antes que político, económico o social. Es una auténtica revolución espiritual; es una revolución de los sentimientos que pone énfasis en la alegría de la vida primitiva, de la vida nativa. Es una revolución que exagera lo fundamental, lo estructural, lo primordial del arcaísmo. Cabe admitir que todo ello se aleja mucho de los valores universalistas o racionalistas que caracterizan a los detentores de los poderes actuales.” (Maffesoli, 2002, pp. 227-228)

Maffesoli plantea pensar más en términos de persona y socialidad que en términos de individuos y la sociedad. La socialidad es una red interconectada a través de nudos (las distintas tribus) entre los cuales las personas se mueven continuamente. Por eso las tribus urbanas son profundamente interclasistas. Su dinámica consiste tanto en la división,

como en la comunicabilidad emocional entre clases y grupos. Lo que caracteriza a las tribus urbanas es la fluidez, la dispersión, la “preocupación por un presente vivido colectivamente.” (Maffesoli, 2002, p. 138).

Lo efímero, los gustos comunes y lo emocional, más que la oposición al sistema, son los factores de unión de la tribu urbana; de ahí su mejor adecuación al contexto postmoderno. Los emos y los chikipunks son los ejemplos más puros de tribus urbanas en la Lima del siglo XXI. *Tribus urbanas en Lima: Jóvenes y adolescentes en busca de un espacio en la ciudad (1990-2010)*, de Sarah Yribarren, de la universidad Católica es el único libro publicado en el Perú siguiendo este enfoque.

2.3.5.3 Las Escenas. La “escena” como conglomerado de actividades socioculturales es otra propuesta para entender este tipo de comunidades. Will Straw (2004), quien ha recogido el término en múltiples trabajos, dice que ayuda a designar la escena de una ciudad y de un estilo musical. Su interés por múltiples formas de cultura urbana construye un marco a tener en consideración.

Para Will Straw (2004, p. 412), la escena designa grupos particulares de actividades sociales y culturales sin especificar la naturaleza de los límites que los circunscriben. Las escenas pueden distinguirse según su ubicación, el género de producción cultural que les da coherencia (un estilo musical) o la actividad social alrededor de la cual toma forma. La Escena traza un mapa del territorio de la ciudad de nuevas maneras y a la vez designa ciertos tipos de actividades cuya relación con el territorio no es fácil de afirmar.

Sin embargo, escuchar la palabra escena, en el contexto adecuado, dirige la atención directamente al circuito musical.

Al seguir lo que podría llamarse el hilo conductor de la música rock, identificando cómo los productores, los consumidores y los porteros del estado lucharon con la definición de producción y recepción del rock, descubrimos un importante vehículo para explorar un momento crítico del capitalismo de fines del siglo XX. En el proceso, nos encontramos con las innumerables formas en que los patrones globales de los intercambios de productos básicos se reconfiguran localmente y, a su vez, se proyectan de nuevo en una “ecumene global”. (Zolov, 1999, p. 2)

Una escena está constituida por comunidades de consumidores que “no anulan las diferencias sociales, pero que forman una capa de intercambios, gustos comunes e identidades con un dinamismo y recreación inimaginables en el esquema clásico de una interacción directa”. (Macassi, 2001, p. 21)

2.3.6 El Mainstream

Los medios que entran en categoría incluyen medios de comunicación con estándares de calidad profesional que se configuran a partir de un enfoque empresarial, recursos económicos, tiraje y zonas de distribución. La prensa mainstream se entiende asimismo como opuesta a la prensa alternativa. También los podemos llamar corporativos o generalistas.

Sin embargo, el mainstream es ante todo una cultura. Como señala Frederic Martel su ya clásico estudio, es

lo contrario de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado; para muchos, es lo contrario del arte. Por extensión, la palabra también se aplica a una idea, un movimiento o un partido político (la corriente dominante), que pretende seducir a todo el mundo. (...) La expresión “cultura *mainstream*” puede tener una

connotación positiva y no elitista, en el sentido de “cultura para todos”, o más negativa, en el sentido de «cultura barata», comercial, o cultura formateada y uniforme. (Martel, 2011, p. 13)

2.3.7. La Contracultura

El término contracultura fue popularizado en 1968 por un académico, el profesor Theodor Roszak, quien la considera una manifestación del espíritu de su tiempo que incluye una crítica al poder, a la tecnocracia, al cientificismo, a los esquemas de relación familiar y sexual tradicionales, así como al monopolio de la razón como método de conocimiento. Roszak la describe además como “una cultura tan radical, desafecta de la corriente mayoritaria de nuestra sociedad, que apenas es vista por algunos como cultura, pero que toman su apariencia alarmante de una intrusión bárbara”. Roszak (1981, p. 57)

Esta contracultura se manifiesta en movimientos juveniles de tipo underground (según el diccionario de Oxford, “grupo o movimiento de gente en busca explorar de un estilo de vida o una expresión artística alternativa”) con componentes de protesta que suelen estar asociados a expresiones artísticas de vanguardia. Se trata de grupos sociales específicos con diferentes tipos de conocimiento e historias culturales que practican distintos tipos de música y coordenadas culturales (lo cual incluye vestimenta). En ese sentido, Granés (2011) traza paralelos entre el surrealismo y el hipismo en cuanto a exploración de la conciencia; el punk y dadá en cuanto a destrucción de la obra de arte, y el futurismo y la música electrónica en su culto a la máquina.

Las subculturas buscan diferenciarse de las culturas parentales, pero la contracultura, por su propia naturaleza, se opone más directamente a estas e intenta

crear un contrapeso (Arce, 2008, p. 262). La oposición viene de principios de los 60, es decir, mucho antes de Roszak. Braunstein y Doyle (2002, 6) dan cuenta de ello.

El viaje de la palabra “contracultura” de la jerga académica de la psicología hacia un público más numeroso comienza a principios de los sesenta con un artículo de Milton Yinger en el que propone el término *contraculture* (no contracultura ni *counterculture*) para distinguirlo como fenómeno sociológico en la categoría “subcultura”, que definía como subconjunto de una sociedad más grande como, por ejemplo, grupos étnicos raciales o religiosos.

2.4 La Revolución Digital

2.4.1 La Sociedad Digital

Hemos visto que los editores de fanzines de los años 80, al intercambiar información mediante cartas con otras escenas de su misma subcultura alrededor del mundo, ya practicaban una especie de periodismo globalizado. Existía la necesidad de información y contactos, de ahí la inevitabilidad de los nuevos medios. De algún modo, podríamos decir que la globalización comienza con el nomadismo.

La globalización de la comunicación a través de medios electrónicos es sólo el más reciente de una serie de encuentros culturales, que en algunos casos se remontan a muchos siglos, a través de los cuales los valores, creencias y formas simbólicas de diferentes grupos se han impuesto unos a otros, con frecuencia en conjunción con la utilización del poder coercitivo, político y económico. La mayoría de las formas de cultura en el mundo actual son, en cierta medida, *culturas híbridas* en las que diferentes valores, creencias y prácticas se han enlazado profundamente. (Thompson, 1998, p. 226)

En el intercambio simbólico que define a las subculturas todo es información, y la revolución tecnológica alteró el flujo de intercambio simbólico radicalmente. No se trata solo de la existencia de nuevos medios de comunicación. Lo que sucede es que esos nuevos medios han cambiado la sociedad, la economía y las vías de conocimiento. Se trata de lo que se ha dado en llamar la “sociedad de la información”.

La Sociedad de la Información es definida por el profesor Manuel Castells (1998) como “un estado de desarrollo social caracterizado por la capacidad de sus miembros (ciudadanos, empresas y administración pública) para obtener y compartir cualquier información, instantáneamente, desde cualquier lugar y en la forma que se prefiera”. Por su parte, para el sociólogo japonés Yoneji Masuda (1984), se trata de “una sociedad post-industrial que crece y se desarrolla alrededor de la información, y que aporta un florecimiento general de la creatividad intelectual humana, en lugar de un aumento del consumo material”. (Oliva, 2014, p. 1)

Inevitablemente, por su propia naturaleza, hablar de la sociedad de la información implica hablar de la sociedad red.

La revolución de las tecnologías de la información y la reestructuración del capitalismo han inducido una nueva forma de sociedad, la sociedad red, que se caracteriza por la globalización de las actividades económicas decisivas desde el punto de vista estratégico, por su forma de organización en redes, por la flexibilidad e inestabilidad del trabajo y su individualización, por una cultura de la virtualidad real construida mediante un sistema de medios de comunicación omnipresentes, interconectados y diversificados, y por la transformación de los cimientos materiales de la vida, el espacio y el tiempo, mediante la constitución de un espacio de flujos y del tiempo atemporal, como expresiones de las actividades dominantes y de las élites gobernantes. (Castells, 2009, pp. 23-24)

El cambio más profundo, sin embargo, es el cambio a nivel mental: hemos empezado a pensar –y por lo tanto interactuar– en red. La simultaneidad del multimedia requiere una predisposición diferente de la que requiere la letra impresa. Y el multimedia es solo una de las cualidades esenciales de la Red (también lo son la interactividad, interactividad, la descentralización y la flexibilidad temporal, tal como lo afirman Sabés y Verón, 2008, p. 174).

La formación de un supertexto y un metalenguaje que, por vez primera en la historia, integran en el mismo sistema las modalidades escrita, oral y audiovisual de la comunicación humana. El espíritu humano reúne sus dimensiones en una nueva interacción entre las dos partes del cerebro, las máquinas y los contextos sociales (...). La integración potencial de texto, imágenes y sonido en el mismo sistema, interactuando desde puntos múltiples en un tiempo elegido (real o demorado) a lo largo de una red global, con un acceso abierto y asequible, cambia de forma fundamental el carácter de la comunicación. (Castells, 2000, pp. 360-361). (Citado por Llorca, 2005, p. 57)

En el entorno multimedia convergen audio, texto e imagen (fija o no); a este “la digitalización aporta la dimensión hipertextual, y la red, el potencial de la interactividad”. (Robledo-Dioses, 2018, p. 19). Esta convergencia ha sido definida teóricamente como una confluencia de tecnologías, como un sistema y como un proceso (Salaverría, 2009, p. 5). La definición de Jenkins es bastante ilustrativa.

Con «convergencia» me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento. «Convergencia» es una palabra que logra describir los cambios tecnológicos,

industriales, culturales y sociales en función de quienes hablen y de aquello a lo que crean estar refiriéndose. (Jenkins, 2008, p. 11)

Internet no es un medio, es un espacio en el que convergen diferentes tipos de comunicación, entre ellas, la comunicación de masas clásica: pasiva, unívoca y centrada en el emisor. (Llorca, 2005, p. 22). En efecto, no es un espacio uniforme. Es más bien un paisaje de diversas capas geológicas.

Como señala Lawrence Lessig en su obra fundante *El código y otras leyes del ciberespacio*, Internet no es *un* lugar; sino *muchos*. Y cada uno de estos lugares tiene sus propias leyes naturales. Pero estas leyes no vienen dadas sino que se construyen. Por eso es que la configuración de un espacio, es decir, su arquitectura, favorece distintas prácticas comunicacionales y no otras. (López y Ciufoli, 2012, p. 77)

En el siglo XXI el desarrollo de internet puede dividirse según el auge de dos tipos de sitios: los blogs y las redes sociales.

2.4.2 Los Blogs

El blog, es básicamente un “sitio web compuesto por entradas organizadas mediante cronología inversa, destacan la actualización frecuente y el estilo personal e informal de la escritura” (Orihuela, 2006, p. 36). Según Rebecca Blood (2001, pp. 1-2), su existencia ha sido acelerada. Fueron bautizados como tal por John Barger en 1997. Dos años después, Jesse James Garrett, editor de Infosift, página de listas de weblogs, establece la existencia de únicamente veintitrés que podrían ser llamados así. El estallido viene a continuación. En agosto de 1999 comienza a funcionar Blogger, un servicio gratuito que permite que usuarios sin conocimientos técnicos puedan publicar en la red sus páginas personales.

En septiembre del 2000 hay miles de weblogs: weblogs orientados a temas, puntos de vista alternativos, exámenes astutos de la condición humana como lo reflejan los medios de comunicación principales, revistas de formato corto, enlaces a los cuadernos de ideas extrañas y de forma libre. Los weblogs tradicionales realizan un valioso servicio de filtrado y proporcionan herramientas para una evaluación más crítica de la información Recuperado de la web. Los blogs de estilo libre son nada menos que un brote de autoexpresión. (Blood, 2001, p. 4)

Los blogs y sus variantes –fotologs, videoblogs, moblogs y audioblogs-conforman un nuevo espacio, la blogósfera.

Por *blogosfera* entendemos el conjunto de todos los weblogs, pero ese concepto carecería de sentido sin otros dos términos muy utilizados: conversación y comunidad. Las comunidades se materializan en portales, más o menos genéricos, que agrupan weblogs con intereses comunes. Sin embargo, la comunidad entendida más globalmente implica una red de comunicación entre weblogs que se relacionan intercambiando información. Un lector que no escriba un weblog pertenece también a la comunidad anotando comentarios y participando en los hilos de la conversación sin ninguna restricción. (Orihuela, 2006, p. 15)

En principio, el blog es el sitio web del yo, de la expresión personal. Es simple e inmediato. En principio, todos pueden hacer uno, podría denominársele la manifestación digital de la libertad de expresión. El circuito de la comunicación establecido posee una dinámica original. El blog es

un medio *centralizado* (un autor), *jerárquico* (el autor es el único que tiene el privilegio de publicar historias y los usuarios están limitados a comentarlas), y que por lo tanto *genera una comunidad desde dentro hacia afuera*. El autor propone los temas, establece la agenda, y la comunidad responde. El *foro* es *descentralizado* y

horizontal (cualquier usuario puede publicar) y genera *una comunidad desde fuera hacia adentro*. La comunidad asume la función autoral de forma distribuida y se reúne en el sitio del foro. (Orihuela, 2006, p. 38)

2.4.3 Las Redes Sociales

El ecosistema digital es líquido (para usar la expresión de Baumann). La historia de Facebook es la una transformación perpetua. Según López y Ciufoli (2012, p. 21), comenzó siendo una red de universitarios (2004-2006) que se hizo pública (2006-2007) y luego masiva y abierta (2008-2010), para terminar convirtiéndose en una web social y personalizada (2010- 2011) o, en palabras de Tim O'Reilly, "un *sistema operativo* sobre el que se están desarrollando las nuevas aplicaciones y servicios que van a marcar el futuro de Internet" (como se cita en López y Ciufoli, 2012, p. 43).

Para efectos de esta investigación consideraremos la primera década del siglo como la era de los blogs y la segunda (y en curso) como la de las redes sociales.

2.4.4 El Periodismo Digital

Ramón Salaverría define al periodismo digital como como "la especialidad del periodismo que emplea el ciberespacio para investigar, producir y, sobre todo, difundir contenidos periodísticos". (Salaverría, 2001, p. 323). Por naturaleza, entonces, es convergente (el hipervínculo de, por ejemplo, un periódico nos puede llevar a la radio o la televisión digital gestionada por el mismo grupo empresarial), interactivo, simultaneo y en permanente actualización. Podemos acceder a los contenidos en cualquier momento y desde cualquier lugar del mundo.

En este escenario la interactividad con el usuario, sea a través de chats, foros de debate o cualquier otro sistema, es intensa y permanente. La discusión y la generación de la opinión adquieren características muy precisas.

La opinión se caracteriza por la aplicación de argumentos que las personas usan para proponer, describir e informar. Con la capacidad de interacción que permite la red, el poder de argumentación que en la versión analógica se limitaba a un único autor, gana la colaboración de los lectores. En general, los espacios de argumentación en los periódicos han sufrido cambios. De los editoriales, comentarios, críticas, cartas al director o espacios de participación se ha pasado a los chats, los foros o las encuestas rápidas. Esta nueva presentación obliga la participación del lector. La construcción argumentativa va más allá del texto hecho por el autor, con la participación en foros, espacios de comentarios, entre otros.

(Díaz Noci, Salaverría, 2003, p. 537).

El ciberespacio ha creado saturación de información. Ahora la dificultad no radica en buscar una fuente, sino en elegir una confiable de la gran cantidad que se nos presenta. El periodismo es una profesión aún más especializada. El periodista debe “localizar todas las fuentes que le interesen, debe procesar la información que le ofrecen, las debe contextualizar y las debe clasificar por unos criterios de prioridad” (Oliva, 2014, p. 11). Internet es un universo de datos, pero hay varias maneras de encontrar una aguja en un pajar.

Como nos recuerda el periodista Miguel Ángel Díaz Ferreira (en Pérez Luque, 1998: 81-82), existen cinco formas diferentes de localizar recursos por Internet: las publicaciones impresas que recogen direcciones de la Red; los directorios de recursos y clasificaciones temáticas, que recopilan y organizan los medios sobre la base de un ordenamiento previo; los motores de búsqueda e indización

automáticos, que pueden localizar cualquier información; los enlaces facilitados por los propios internautas a otras páginas relacionadas con el tema de la búsqueda; y preguntando a los usuarios de la Red, lo que a veces permite acceder a las últimas webs que aún no son localizables mediante buscadores. (Citado por Oliva, 2014, p. 23)

2.5 La “Mediamorfosis”

El advenimiento de la revolución digital es solo comparable a la invención del papel y de la imprenta. A las tres etapas (ideológica, informativa y explicativa) en las que se suele dividir la historia del periodismo, Concha Edo añade una cuarta, “caracterizada por la información instantánea que permiten las tecnologías digitales, con la consiguiente alteración del concepto de periodicidad, y por la generalización del periodismo documental que se facilita con la utilización del hipertexto” (Citado por Reig, 2004, p. 513). Por ello mismo, el fenómeno de la migración del periodismo analógico al digital no consiste únicamente en la adición de nuevos medios. Lo que ocurre es una transformación del ecosistema mediático.

En su obra *Mediamorfosis: comprender los nuevos medios*, publicada originalmente en 1997, Roger Fiedler acuña el concepto que da nombre al libro y que define como “la transformación de un medio de comunicación de una forma a otra, generalmente como resultado de la combinación de cambios culturales y la llegada de nuevas tecnologías”. No se trata, empero, únicamente de la metamorfosis de un medio analógico en uno digital. En este proceso también intervienen actores como el mercado y la política. Fidler plantea asimismo “la complementariedad de los medios, de modo que los nuevos medios y soportes no suponen necesariamente la desaparición de los que ya existen, sino una reconfiguración de los usos, los lenguajes y sus ajustes sobre públicos objetivos”. (Santoyo, 2009, p. 24)

Para Roger Fidler, “los nuevos medios aparecen gradualmente por la metamorfosis de los medios antiguos. Cuando emergen nuevas formas de medios de comunicación, las formas antiguas generalmente no mueren, sino que continúan evolucionando y adaptándose” (1998, p. 57). El tema es que se siga manteniendo una estructura matriz más allá de facilidades que brindan las TIC. La estructura, contenidos y rutinas de producción de un periódico o una radio son similares antes y después de internet.

Jenkins (2006: 13) da otro punto de vista que no debemos dejar de tener en cuenta en esta investigación: “la historia nos enseña que los viejos medios de comunicación nunca mueren, y que ni siquiera se desvanecen necesariamente. Lo que muere son simplemente las herramientas que utilizamos para acceder al contenido de los medios” (Citado por Ryan, 2015, p. 267)

Creemos pertinente relevar tres consecuencias particulares de la mediamorfosis que consideramos pertinentes. En primer lugar, siguiendo el clásico *Comprender los medios de comunicación*, de Marshall McLuhan, la implementación de una nueva tecnología acarrea un conjunto de cambios que modelan y controlan la escala y forma de las asociaciones humanas. Y es que el medio en sí es una cáscara vacía. Lo que importa es su finalidad, su utilidad y los contenidos que transmite. En segundo lugar, se da lugar a lo que Eliseo Verón (2005) llama la “mediatización”, es decir, un conjunto de procesos que acarrearán “nuevas formas de discursividad que cuestionan los sistemas de representación y se transforman en dispositivos de producción de sentido” (Citado por Hamada, 2013, p. 2). Esto implica, en tercer lugar, se da lugar a una transformación del ecosistema mediático en términos de narrativa:

Hablamos entonces de nuevos modelos de comunicación que buscan el uso conjunto de los distintos canales para la difusión de contenidos (Robledo, Atarama

y Palomino, 2017). Así, expresiones como multiplataforma, *crossmedia* o transmedia se utilizan con frecuencia para designar a una serie de proyectos a los que se puede acceder desde diferentes plataformas con contenidos adecuados al lenguaje-forma de cada una de ellas (Costa y Piñero, 2012). (Citado por Robledo-Dioses, 2018, p. 19)

Del amplio rango de los actores de internet, podemos hacer una simple clasificación: “entre los sujetos gestores distinguimos entre productores y moderadores, mientras que entre los sujetos usuarios distinguimos entre pasivos, activos y determinantes. (Llorca, 2005, p. 51).

Lo cierto es que las posibilidades de participación de un usuario de un medio de comunicación digital son cada vez mayores. Se ha pasado de las encuestas a los foros y los chats para pasar a la personalización de contenidos. Con la llegada de los soportes móviles podemos consumir medios de comunicación en todo momento y en todo lugar. Internet como espacio de comunicación y colaboración es algo sumamente poderoso. Como dice Jenkins “ninguno de nosotros puede saberlo todo; cada uno de nosotros sabe algo; y podemos juntar las piezas si compartimos nuestros recursos y combinamos nuestras habilidades”. (2008, p. 15)

Internet se amolda a cada quien. Teniendo en cuenta los sitios que uno visita, arma un perfil y recomienda lo que le puede interesar consumir a cualquiera. Las opiniones de millones de personas sobre infinidad de temas están disponibles en el ciberespacio y uno puede participar en el debate. Un estudio reciente de Pew sobre Internet y la participación cívica dice que "poco menos de uno de cada cinco usuarios de Internet (19%) ha publicado material sobre cuestiones políticas o sociales o ha utilizado un sitio de redes sociales para alguna forma de participación cívica o política" (como se cita en Mejova, 2019, p. 3). El nuevo medio nos demanda un consumo activo, nos pide

por lo menos un pequeño grado de producción o por lo menos de agente definidor de los productos en general. El consumidor digital es un “prosumidor”, para utilizar la expresión acuñada por Alvin Toffler en *La tercera ola* (1980).

2.5.1 La Digitalización de la Prensa Escrita

Los periódicos digitales, según Javier Díaz Noci y Koldo Meso (1999), existen por cinco causas:

la necesidad de los medios de incrementar sus audiencias; el aumento de información y de servicios que escapan a los soportes tradicionales; la diversificación de los objetivos empresariales del sector de los medios; la escasez del papel; y los avances técnicos en el campo de la informática. (Citado por Oliva, 2014, p. 4)

Según Roger Fidler (1998, p. 24), fue la prensa escrita, antes que la televisión y la radio, la primera en afrontar un proceso de mediamorfosis. Esto habría sucedido a fines de los años 60 con la introducción de los primeros sistemas de composición tipográfica computarizada.

Cabe mencionar dos precursores. López y Otero (2006, citados por Santoyo, 2009, p. 25) dicen que el *Wiwtel Zoz*, de 1979, servicio complementario del diario inglés *Birmingham Post and Mail*, habría sido primer periódico electrónico. Se veía en pantallas de televisión y necesitaba de un decodificador para interpretar las noticias (las páginas se transmitían en el sistema de teletexto). Los mismos autores también citan el caso de *The Columbus Dispac*, de Ohio, Estados Unidos, que a mediados de los 80, mediante un pago de cinco dólares la hora, transmitía textos a tres mil casas particulares a cinco dólares la hora.

El periodismo digital habría dado sus primeros pasos en 1992 con la publicación web del diario norteamericano *The Chicago Tribune* (Robledo-Dioses, 2018, p. 10), al cual habría seguido un año después el *Mercury Center*, desprendimiento digital del periódico diario impreso *San José Mercury News* y *The Atlanta Constitution*; *The Daily Telegraph* es, en 1994 el primer periódico inglés en incursionar en lo digital. La información de las portadas ya estaba en línea. En el mejor de los casos, estamos hablando de una trasposición al espacio virtual de la versión física original.

Echevarría (2014, pp. 51-52) recoge una periodificación según la cual esta sería la primera generación periódicos digitales. En una segunda, a partir de finales de los 90), se elaboran los contenidos de acuerdo a las posibilidades que ofrece la red pero sin dejar de tomar la versión impresa como referente. Poco a poco, los diarios

empezaron a poner a disposición de los lectores la hemeroteca del periódico, a velar por la calidad del diseño de la página y por la ergonomía del sitio, a la inclusión de gráficos y fotografías, a la adaptación del elemento textual al nuevo formato, a elaborar productos documentales y a cuidar la imagen corporativa de la web, etc, evolucionando así de simples y estáticas páginas web, a un sitio informativo dinámico y más amigable para el Usuario. (López, 2003, p. 50)

En la tercera generación se crean contenidos específicamente para la web utilizando herramientas multimedia e interactividad. En la cuarta se desarrolla un flujo informativo ininterrumpido con ayuda de múltiples bases de datos hipervinculadas. Conforme siga avanzando la tecnología se irán sumando nuevas generaciones.

Como señala (Calderón, 2017, pp. 3-4), un periodo especial constituye el de los dos primeros años del milenio. La tecnología digital e internet reinan en la bolsa de valores y comienza la gran migración de los periodistas hacia el mundo virtual. Los eventos del 11 de setiembre en Nueva York son un momento definitorio. La banda ancha,

internet 2.0, la alfabetización digital y el advenimiento de las redes sociales son hitos ineludibles en esta historia que no tiene visos de concluir.

Sin embargo, queda todavía una gran barrera: leer en papel sigue siendo más cómodo que hacerlo mediante una pantalla. La solución tecnológica, según el mismo Roger Fidler, es un visor digital llamado *flat panel*, que será

algo más que un simple monitor para computador. Será el computador mismo. En estos paneles planos la capacidad de procesamiento y la memoria activa estarán dentro de la matriz de la pantalla. Piezas en estado sólido intercambiables, del tamaño y forma de las tarjetas de crédito, reemplazarán las disqueteras mecánicas y podrán almacenar periódicos, revistas, películas y libros completos. La voz humana sustituirá al teclado y al ratón en la mayoría de sus aplicaciones.

Portátiles, fáciles de usar y económicos, los paneles serán tan comunes a comienzos de la próxima década como lo son hoy los aparatos de fax y los teléfonos celulares. Aunque estos aparatos tendrán múltiples finalidades, su uso primordial será como medio portátil para ver e interactuar con documentos tales como periódicos, revistas, libros, informes y correspondencias. (Fidler, 25).

2.5.1.1 La Digitalización de la Prensa en el Perú. La historia de la transformación de la prensa analógica en digital en el Perú ha sido tratada en *Ciberperiodismo en Iberoamérica*, un volumen editado por Ramón Salaverría en el que se aborda el nacimiento y evolución de los medios digitales en los 22 países de la región 1995-2014. El capítulo dedicado al Perú fue trabajado por Rosa Zeta y Lyudmyla Yezers'ka (2016, pp. 308-321) y es la fuente de donde proceden los datos referidos al tema.

La fundación de la Red Científica Peruana (RCP) en diciembre de 1991 marca da la señal de partida para que centros educativos y de investigación, así como también particulares, puedan acceder a internet. El 12 de enero de 1995, en pleno boom de las cabinas de internet, apareció en red la edición de la revista *Caretas*, dando así inicio al ciberperiodismo en el Perú. Por su parte, el primer periódico en ingresar a espacio virtual fue *La República*, el 15 de mayo de 1996. Ese mismo año Radio Programas del Perú (RPP) publicó su página web, convirtiéndose en la pionera en su ámbito. América Televisión recién creó su sitio en 1998 y luego sería seguido por el resto de canales. Con el cambio de milenio viene el auge de los blogs.

En Perú el fenómeno aparece a partir de 2001, pero los grandes medios tardarían todavía en incorporar blogs en sus ediciones digitales. El primero en fomentar su creación fue *El Comercio*. Según las autoras, en octubre de 2009 el 3% de los diarios peruanos con mayor lectoría los incorporaban en sus sitios web.

Roberto Bustamante, bloguero peruano (elmorsa.pe) identifica tres grandes «olas» en la producción de contenidos y el desarrollo de la blogosfera peruana (La Mula, 2011). La primera «ola» (inicios de 2001) fue conformada por jóvenes vinculados a la tecnología y otros «pioneros», atraídos por estas novedades informáticas. La segunda «ola» (2005-2006) sucede cuando personas vinculadas a los medios de comunicación, profesionales y egresados de universidades empiezan a producir contenidos. Esto genera una «comunidad » de blogs; y el lanzamiento de portales que contienen directorios de los blogs peruanos peruanos: Perúblogs (24.993 registros) y Blogsperú (1.604 registros). La tercera «ola» (2008) es más interactiva y está ligada a las redes sociales (Yezer's'ka, L y Zeta de Pozo, 2016, p. 320)

En cuanto a las redes sociales, hay que recordar (aparte del rudimentario Messenger) a Hi5, que en 2009 sumaba la cifra contundente de 4,5 millones de los

usuarios y solo fue superado por Facebook el año siguiente. (Yezer's'ka, L y Zeta de Pozo, 2016, p. 321)

Desde 2010, el 85 % de periódicos impresos tiene su contraparte digital. Las comunidades virtuales están presentes desde 2014 en la gran mayoría de los cibermedios nacionales. Los más importantes practican “un periodismo 2.0: aprovechan el lenguaje hipertexto y las características interactivas; son medios multimedia, multiplataforma, sociales, con una presencia mundial y con una audiencia segmentada, diversificada y global”. (Yezer's'ka, L y Zeta de Pozo, 2016, p. 308)

2.5.2 La Digitalización del Fanzine

2.5.2.1 Fanzines e Internet. Como recuerda Stephen Duncombe (2008, p. 210), los productores de fanzines han abrazado históricamente las nuevas tecnologías. Eso sucedió con las pequeñas prensas manuales en 1930s, las máquinas de mimeógrafo en los 1950s, las fotocopiadoras en los 1980s, y autoedición en los años noventa. ¿Por qué no incorporar las herramientas del mundo digital?

En principio, internet es un medio barato en el que la difusión no está completamente subordinada a la inversión monetaria. Recordemos que el capital social o cultural obtenido por el editor de un fanzine físico es considerado más importante que cualquier beneficio económico. La independencia y la autogestión son sus principales valores. Existe además la posibilidad de seguimiento, fidelización y suscripción vía Facebook, Twitter, YouTube o mediante boletines informativos. Con los mismos costos mínimos se puede llegar a un público bastante amplio. Por eso mismo parece un lugar hecho para los editores que trabajan en un mercado nicho.

La cultura fanzine asociada a las subculturas guarda profundas analogías con Internet por ser una comunidad en red que trabaja a base de autogestión. En ese sentido, Stoneman (2001, p. 62-63) señala que a) al igual que cualquier página web que incluye cualquier cantidad de enlaces a otros sitios, ha sido una parte intrínseca de los fanzines para proporcionar información sobre otras publicaciones que el lector pueda estar interesado en seguir; b) al igual que con los sitios web, los fanzines se construyen por separado, pero pueden considerarse como un grupo colectivo a través de sus conexiones entre sí c) ambos están preocupados por la libertad de expresión y la igualdad de condiciones para ejercerla (Internet, de hecho, ofrece más condiciones para que se expresen los que carecen de medios económicos).

Stephen Duncombe piensa todo lo contrario. Para él el mundo de la autoedición en Internet no es una cultura alternativa. La autogestión es más que solo una práctica editorial, es “una forma completa de pensar, ser y crear; un ideal compartido de lo que podría ser la cultura, la comunidad y la creatividad”. (p. 12)

No hay un precio cultural de admisión en el ámbito digital, no hay rituales arcanos que dominar o reglas a seguir (o incluso debatir). El resultado es una multiplicidad de voces y valores. No hay nada malo en esto; de hecho hay mucho que es bueno. Pero esta diversidad no constituye una comunidad, y como tal, hay sin valores comunitarios coherentes. Esto no significa que no haya ningún valor expresado, pero sí significa que en ausencia de un conjunto de contra-normas, los valores articulados o manifestados en la web a menudo puede ajustarse a los del mercado y el establecimiento cultural. Como tal, los blogs se convierten en tarjetas de presentación para aspirantes a escritores convencionales, Facebook y Myspace las páginas se convierten en anuncios de la propia celebridad, etc. (pp. 211-212)

Revisando la literatura dedicada al tema, hemos comprobado que, aunque existe cierto consenso en torno al proceso de migración digital de los medios corporativos o mainstream, no sucede lo mismo con los de pequeña escala. Por el contrario, entre los autores que han escrito al respecto existen posiciones encontradas. Por un lado, están los que creen que el fanzine ha migrado al blog o al e-zine; por el otro, los que afirman que o es un medio puramente analógico o que solo puede incorporar diversos grados de digitalización sin perder su naturaleza. A continuación pasamos revista a sus principales argumentos.

2.5.2.2 Los Blogs-zines. El blog, en principio, significó el boom de la autoedición. La facilidad de su elaboración y posibilidades de difusión a nivel de escenas traslocales la hacen un sustituto ideal. La misma evolución del blog, pese a la posibilidad combinatoria de enlaces, comentarios y textos personales derivó en “revistas de formato breve en las que se efectuaba un registro de los pensamientos del blogger actualizado varias veces al día” (Blood, 2001, p. 2). Esta es una característica propia de una variedad de fanzines, el *per zine* o *personal zine*, mezcla de diario y fanzine, pero no del fanzine en su integridad.

En *Contra el resto*, tesis doctoral de Ciaran Ryan sobre la escena de fanzines musicales en Irlanda, muchos de los entrevistados afirman que el fanzine físico tiene un aura de autenticidad, producto del bricolaje, de la cual carece el blog. Además, el autor dice que la mayoría de blogs musicales en Irlanda no pertenecían a las subculturas punk y metal, razón por la cual el blog fue visto como una forma de medios menos "DIY" por los miembros de la comunidad (Ryan, 2015, pp. 278-279)

En nuestro análisis también tenemos que tener en cuenta que actualmente para asegurar la lectoría es imprescindible difundir el link por redes sociales. Ambos van ligados.

2.5.2.3 Los E-zines. Con el e-zine, la distancia cultural entre el lector y la publicación (y su autor) se reduce aún más al borrar el objeto físico. (Atton, 2002, p. 77) En teoría, el e-zine es la versión digital del fanzine como medio alternativo de comunicación; la única diferencia es el soporte y, en consecuencia, el consumo. Giménez e Izquierdo (2016, p. 367) recogen tres definiciones y posteriormente ensayan una propia. Para Koldo Meso (2008, p. 2) es “aquella publicación situada al margen del sistema comunicativo establecido, asociada generalmente al término fanzine, y que ha sabido aprovecharse de las redes telemáticas y las llamadas autopistas de la información”. Según Mon Magán (2009, p. 7) “representa una nueva forma de edición aunque en muchos casos complementan la tradicional edición en papel, lo cual también afirma Luciana Nattivi (2010, p. 7), puesto que “se consideran una variante o continuación del fanzine de papel”. Giménez e Izquierdo, a su vez, dicen que

es una publicación alternativa, hecha por fans de un tema en particular que sobrevive en el espacio digital y en circuitos alejados de lo convencional. Debido al efecto de la era digital, este medio se caracteriza por la oferta de contenidos de mayor calidad y presentación por el empleo de las nuevas herramientas de creación. Se trata, por tanto, de un nuevo formato; una publicación de alto grado de participación y de carácter altruista que se sustenta en la constancia productiva de sus editores/as, dando voz a la libre expresión de los individuos desde un enfoque más formal y competitivo. (2016, pp. 374-375)

Sin embargo, para Giménez e Izquierdo, el fanzine ingresa en la red, “pero necesita adaptarse de forma más radical a las dinámicas del mercado digital, adquiriendo una estructura y modelo más cercano a las revistas convencionales (2016, p. 372)”, lo cual se mostraría en una frecuencia de publicación regular, aumento de miembros en los equipos de trabajo y mayor nivel de exigencia por parte de los editores, lo cual se manifiesta en un mejor acabado del producto. Esto significaría un posible cambio de naturaleza o la pérdida de su estructura original, lo cual, según los autores es algo que en el e-zine se cumple se cumple de manera parcial.

No todos los autores dicen que estaríamos frente a un cambio de naturaleza parcial. Para Christopher Atton hay evidencia que sugiere que la publicación electrónica no es un reemplazo igual para su precursor impreso. (2002, p. 68). El autor notó que las motivaciones y los valores de producción de los fabricantes de e-zines seguían siendo los mismos que en las versiones físicas: creaban solos su contenido, lo hacían por placer y no por razones financieras, y el destinatario era una comunidad de conocidos. No obstante, declaró que “los e-zines aparecen principalmente como simulacros pobres del original impreso” (p. 68), ya que no lograban capturar el mismo diseño y estilo del fanzine, lo cual sería un factor en su fracaso para infiltrarse en las escenas locales. Cada copia de un fanzine físico es única. Los diferenciaría incluso un defecto en la fotocopia o una grapa insertada incorrectamente (Como se dice en Ryan, 2015, pp. 236-237). Según Atton (2002, pp. 75-76), es difícil distinguir los e-zines de otra forma de publicación personal en la red: desprovisto de su marginalidad en el ciberespacio, sujeto a la fuerza de igualación del motor de búsqueda (ya sea para hacerlos igualmente visibles o igualmente invisibles), el e-zine aparece menos definido, su cultura más amorfa.

Giménez e Izquierdo han investigado los webzines en España. Los resultados de su investigación registran un 81% gratuitos, accesibles únicamente en la red en PDF

descargable u online a través de la plataforma ISSUU o en la misma página web. El otro 19% restante sí se vende (entre uno y siete euros), pero incluye una copia en físico y el dinero recibido se reinvierte en el siguiente número (2016, p. 369).

Asimismo debemos recordar que el siglo XXI ha visto un creciente fetichismo de los soportes analógicos musicales del siglo XX. Tal es el caso del resurgimiento del vinilo, e incluso la resurrección del casete en algunas subculturas musicales. En esa misma categoría caben los fanzines impresos de hoy en día. Los fanzines físicos no van a desaparecer. Los productores de fanzines más conservadores que usan internet o únicamente crean un sitio web que sirva como dispositivo promocional. En todo caso, es muy difícil escapar de la impresora y del procesador de palabras y sus herramientas de edición o de tipografía. Los casos de mayor migración son los e-zines que no tienen edición en papel.

2.5.3 La Transformación de la Comunidad

Lo primero que hay que tener en consideración es que las nuevas tecnologías juegan un mayor poder de mediación que antes. Está, por ejemplo, el caso de los sitios de transmisión de música como Spotify que recomiendan automáticamente artistas a su público. Este servicio (como Netflix o como YouTube) utiliza datos para individualizar al usuario. Frente a este escenario podría conjeturarse que quizás los usuarios consuman en el futuro menos información sobre la música que escuchan, ya que esta llegaría directamente a ellos. Naturalmente, creemos que esto es una exageración. Siempre será necesario tener cierto contexto sobre lo que se consume. Sobre todo en el caso de oyentes especialmente dispuestos a informarse como es el caso de las comunidades que conforman las tribus urbanas o las subculturas.

“Si el fanzine es un mecanismo de intercambio para una relación social, ¿qué se está intercambiando precisamente cuando se vuelve electrónico?”, se pregunta Christopher Atton (2002, p. 68), y pone en cuestión algo muy importante. A nivel local, el fanzine era un medio de intercambio simbólico entre el editor y una escena relativamente pequeña: el fanzine, una publicación personal, permitía conocer gente. Era una venta cara a cara en los conciertos y en tiendas y puestos de música. Ahora es posible hacerlo por internet, lo cual convierte a la red de distribución en algo menos localizado y eliminan la inmediatez de lo físico.

Que en el mundo virtual no se sienta la presencia física no quiere decir que ya no existan las relaciones sociales. Las comunidades en línea también producen e intercambian noticias sobre música. La pregunta esencial, consiste entonces en definir si estos espacios de medios virtuales tienen o no la actividad colectiva requerida de la que habla Durkheim en sus “sociedades orgánicas” (Citado por Ryan, 2015, pp. 277-278)

Además hay que tener en cuenta que los diversos tipos de comunicación mediada por computadora, chats, grupos de interés, correos electrónicos, páginas web, Facebook, Twitter, Myspace, etc, no solo facilitan el intercambio de información, también otorgan oportunidades de socialización, de conocer gente con intereses similares y de dinamización de las relaciones entre músicos, público, gestores y productores. Se acortan las distancias sociales y las barreras psicológicas dan una tregua y se facilita la interactividad. En un chat en un grupo de Facebook numerosos miembros de una escena, no necesariamente conectados con anterioridad, pueden opinar simultáneamente sobre un tema de interés común e incluso tomar decisiones colectivamente. La distancia es un concepto espacial o temporal que se puede reducir a través de redes electrónicas.

Wellman y Gulia (1999, p. 186 citado por Atton, 2002, p. 76) han argumentado que las relaciones en el espacio cibernético son muy parecidas a la mayoría de las que la

gente lleva a cabo en su vida real: intermitente, especializada y variable en fuerza, cual parece ser cierto para aquellas relaciones desarrolladas a través de la cultura del fanzine físico. Afirman asimismo que las relaciones en el ciberespacio podrían revertir la tendencia de privatización de los espacios públicos promoviendo la confianza comunitaria y social entre los participantes.

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 Diseño Metodológico

Se trata de un estudio cualitativo, explicativo y correlacional. Se utiliza un método inductivo. Es una investigación de campo -el diseño es no experimental-, porque se basa fundamentalmente en la observación. Además, es un estudio transversal. El diseño es etnográfico, narrativo y fenomenológico. En el proceso recopilaremos datos, entrevistaremos a algunas de las personas implicadas y describiremos analíticamente fanzines, revistas, blogs y páginas web.

Las técnicas a utilizar son entrevistas a profundidad, historia de vida, análisis crítico del discurso e investigación documental. Los sujetos de las dos primeras son editores y redactores de prensa especializada en rock en general y de fanzines en particular. En los cuestionarios se pasará de las preguntas medianamente cerradas a las abiertas e interpretativas; la historia de vida se desprende de este procedimiento y tiene como finalidad reconstruir, a partir de los estudios de caso, el contexto sociohistórico en el que se desenvuelve el fenómeno estudiado y de ese modo relevar sus especificidades. Ambas son técnicas cualitativas clásicas.

Las fuentes secundarias son básicamente fuentes textuales, tanto analógicas (periódicos, fanzines, fotografías, grabaciones, videos) como digitales (blogs, páginas web y redes sociales) y serán analizadas mediante el Análisis Crítico del Discurso (ACD), teoría que le presta atención a la práctica social. Seguiremos a grandes rasgos manual *Métodos de Análisis Crítico del Discurso* de Michael Meyer y RuthWodak (2001). La recopilación de este corpus requiere, es evidente, investigación documental con sesgo histórico.

3.2 Procedimiento de Muestreo

Estamos trabajando con una población general muy grande: la totalidad de fanzines subterráneos publicados entre 1984 y 1991, y las páginas web, blogs y grupos de Facebook del siglo XXI dedicados al tema, así como sus editores y receptores.

La historia de esta corriente cultural se divide claramente en dos etapas: una de expansión, de la segunda mitad del 84 a la primera mitad de 1986, y una segunda, de meseta y lucha de facciones (división de la escena en clases sociales), que va de fines de 1986 hasta comienzos de los 90. No existen estadísticas sobre la cantidad de miembros de la movida del Rock Subterráneo, fenómeno casi exclusivamente limeño, pero, haciendo un cálculo muy general e impreciso, no llegarían a las mil personas. Tampoco se ha contabilizado el número exacto de fanzines editados durante la época en la que se desarrolló el Rock Subterráneo (1985-1992), aunque expertos consultados coinciden en que en el mejor de los casos rondarían los 150-200. El listado más completo es el publicado por Fabiola Bazo en la web *Subte Rock* y lo incluimos como anexo. La escena metalera, que no formó parte de la movida, pero sí del circuito underground, tuvo también

sus propios fanzines, páginas web, blogs y grupos de Facebook y no están contemplados en esta tesis.

Esta investigación se circunscribe al periodo comprendido entre 1985 y 1986, también conocido como el de la “primera camada de grupos”. El porqué de esta demarcación generacional está argumentado en el capítulo correspondiente, pero queda claro para cualquier persona que revise la producción de fanzines que esta generación traza las grandes líneas del derrotero que seguirán estas revistas artesanales. Sabemos con seguridad que en ese periodo se editaron se editaron dos revistas de circulación nacional especializadas en rock vinculadas al fenómeno subterráneo (*Ave Roq y Esquina*) y los fanzines *Alternativa*, *Pasajeros del Horror*, *Alternativa Subterránea*, *Subterok*, *Kólera*, *S de M*, *Ataque* y *Bloke Subsicótico*. Excepto los dos últimos casos, hemos entrevistado a los editores de casi todos ellos. Las entrevistas se encuentran en los anexos.

Muy grande es también el universo de blogs, páginas web o Fanpage que alguna vez han tratado el tema del Rock Subterráneo, de ahí que la representatividad haya sido el criterio esencial en el momento de la selección de la muestra de casos tipo. Se han tenido en cuenta factores culturales, sociales y de representación e influencia. El único listado existente de sitios digitales especializados en rock ha sido realizado por la página *Rock Achorao*. En el Anexo 2 hemos incluido una versión editada que recoge únicamente los blogs y grupos de Facebook relacionados con el rock subterráneo, con algunas adiciones nuestras. Evidentemente es una lista incompleta, dada la enormidad de la tarea y su permanente actualización, pero es el único censo existente y lo incluimos a manera de referencia. Las entrevistas con los expertos también han sido tomadas en consideración en el momento de establecer un canon y seleccionar la muestra.

CAPÍTULO IV: TRABAJO DE CAMPO

El orden de exposición de cada ítem de este capítulo parte de una breve biografía de cada uno de los medios analizados (con información obtenida principalmente de las entrevistas realizadas para esta investigación) para luego, siguiendo el hilo de los problemas específicos, describir la relación con el usuario, los contenidos genéricos y específicos, y la calidad de información y fuentes de cada caso concreto.

Antes proceder son necesarias dos precisiones: la primera se refiere a la metodología utilizada en la descripción de contenido y la segunda a la periodificación del rock nacional que determina la estructura de la presente sección de la investigación.

En el caso de la descripción del contenido, seguiremos a grandes rasgos el esquema de Análisis Crítico del Discurso de Siegfried Jäger (en Meyer y Woodak, 2001, pp.61-100), que consta de dos ciclos generales. El primero, de carácter estructural se ocupa del contenido. El segundo está orientado hacia el lenguaje, lo cual incluye no solo instrumentos lingüísticos sino tipos de argumentación. En esta ocasión, por la naturaleza de nuestra pregunta relacionada con los contenidos generales y específicos, nos centraremos prioritariamente en el ciclo estructural, aunque sin dejar de lado eventualmente aquel orientado al lenguaje en caso este pudiera proporcionar mayores elementos para la comprensión de puntos en particular.

Son necesarias algunas palabras más sobre esta metodología. Michael Meyer, en su ensayo “Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD”, incluido en el ya citado manual de Meyer y Wodak que sirve como principal apoyo metodológico para el análisis que aquí realizamos, señala que el ACD

no debe entenderse como un método único, sino más bien como un enfoque, es decir, como algo que adquiere consistencia en varios planos, y que, en cada uno de sus planos, exige realizar un cierto número de selecciones. (Meyer y Wodak, 2001, p.35)

En ese sentido, en este capítulo se analiza el texto no tanto en su aspecto puramente inmanente, como hicieron los teóricos cercanos a la órbita del formalismo ruso y el estructuralismo clásico, sino como práctica social y considerando el contexto de uso como algo central. Esto hace que destaquemos algunos aspectos particulares. En el mismo libro citado líneas arriba, Ruth Wodak, en su artículo “De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollo” señala que

el ACD se interesa de modo particular por la relación entre el lenguaje y el poder.

Por consiguiente, tres son los conceptos que, de manera indispensable, han de figurar en todo ACD: el concepto de poder, el concepto de historia y el concepto de ideología (Meyer y Wodak, 2001, p.18).

Por consiguiente, la lectura de la prensa cultural especializada en rock realizada en nuestro país, que será desarrollada en las páginas, siguientes estará basada entonces en una hermenéutica múltiple e interdisciplinar realizada en un marco histórico en el que se entrecruzan lo social, lo cultural y lo ideológico.

Pasemos ahora al tema de la periodificación del rock nacional. La primera fue propuesta por Pedro Cornejo Guinassi en su libro *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock*

peruano, de 2002 (reeditado en 2018), en donde establece los arcos temporales 1960-1975, 1976-1989 y 1990-2002. En este texto estableceremos una nueva cronología a base de la cual organizaremos cada uno de los siguientes subcapítulos. Ha sido realizada a base de investigación documental. La consideramos más adecuada no solo porque toma en cuenta las interrupciones históricas, sino porque tiene en cuenta el papel de los medios en el desenvolvimiento de la escena.

La primera etapa parte de 1957, año de las primeras grabaciones de rock nacional, y llega hasta 1975, cuando se registran las últimas antes de un hiato de varios años. Se da un apoyo de la televisión, la radio y las casas discográficas que no se repetirá posteriormente. La prensa enfocada en el rock nacional no lo trata como un fenómeno cultural, sino que se fija en los artistas como ídolos juveniles, es decir, desde un punto de vista más cercano al periodismo de espectáculos (Torres, 2018, pp.32-42).

A continuación viene un interregno que abarca de 1975 a 1984 en el que hay una actividad de muy baja intensidad en cuanto a conciertos y grabaciones (no sale a la venta ningún LP entre 1975 y 1981), pero en la cual son publicados los primeros fanzines, algunos de ellos por personas que continuarían su actividad en el siguiente periodo.

Una tercera etapa abarca de 1985 a 1992; aquí se desarrolla el Rock Subterráneo y, paralelamente, una escena de pop rock nacional. Los primeros tienen alrededor una constelación de fanzines y algunas revistas especializadas. Los segundos son apoyados por prensa del espectáculo cuyo principal representante fue la revista Teleguía. No hay periodísticos especializados en los que converjan ambas escenas.

Sigue un ciclo que va de 1993 al año 2000, en donde que predomina el llamado “rock alternativo”, que cambia las reglas del juego en lo que a oposición entre underground y mainstream se refiere. La revista que, con este enfoque, más destacó por su permanencia y difusión, fue Caleta.

Con el nuevo milenio principia la era del paradigma digital. La hemos dividido en dos partes. La primera, de 2000 a 2007, es la del apogeo de los blogs; la segunda, de 2007 a 2018, es la del predominio de las redes sociales. En 2007 además se aprueba una ley que rebaja los impuestos para los espectáculos públicos no deportivos, la cual coincide con grandes cambios en la escena nacional, tal como se verá en las páginas que siguen.

La estructura de la exposición de cada etapa invariablemente comienza con la imbricación del contexto socioeconómico en el que se sitúa la escena rockera nacional y la relación de esta con los medios de comunicación. A continuación, se pasa al análisis de los casos partiendo de una breve historia de vida para luego describir el contenido, la calidad de información y fuentes las fuentes utilizadas, y la relación con el usuario de cada uno de los medios en cuestión. Se finaliza sintetizando sus características comunes y sus diferencias.

4.1 La Primera Escena del Rock en el Perú (1957-1975)

A continuación, pasamos a describir el contexto previo a la aparición del primer fanzine. Como su publicación es una reacción frente a un estado de cosas preliminar, creemos pertinente retrotraernos a la llegada del rock a nuestro país y al proceso de modernización emprendido paralelamente.

El golpe de Estado del general Manuel A. Odría en 1948 fue el último de la república en ser instrumentalizado por el poder económico, en especial el tradicional sector agroexportador (Cayo, 2004, p. 149). Su gobierno se caracterizó, por el lado político, por la corrupción, el clientelaje, la represión a los comunistas, los sindicalistas, los universitarios y cualquier tipo de opositor. Por el lado económico se vivió una gran bonanza que coincide con un ciclo de crecimiento a nivel global que abarca la década de los 50 y los 60. Durante su periodo, la guerra de Corea y la llegada de inversiones del

exterior facilitaron las exportaciones y el desarrollo de la industria. El Estado emprendería entonces un conjunto de grandes obras públicas (ministerios, hospitales, Grandes Unidades Vecinales, etc). La expansión del proletariado urbano y la migración a las ciudades generaría el fenómeno barrial y con ello un cambio radical en el paisaje urbano que con el paso del tiempo acabaría convirtiendo Lima en una megalópolis. El desarrollo del capitalismo, como señala Cotler (1978, p. 176), alteró la estructura de la producción al disminuir (relativamente) el peso de la agricultura en relación a la pesca, minería y manufactura, lo cual contribuyó a diversificar la estructura de clases de la sociedad.

A nivel de prensa escrita, son los años en los que se consagran las formas del periodismo objetivo norteamericano (con el *lead* y la pirámide invertida), implementadas en el diario *La Prensa* cuando tomó el mando Pedro Beltrán (Gargurevich, 1991, p. 178). Reina también el periodismo de espectáculos, tal como describe Mario Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral*.

En cuanto a consumo musical, las radios difundían básicamente música criolla, música andina, boleros, mambos y guarachas, tango, música clásica y música internacional. Desde principios de los 50 comenzaron a salir programas de música internacional, especialmente anglosajona como Hit Parade Clubtime, de Barton Wilson, La Hora Buchanan, con Pepe Ludmir, o Carnavalito Musical, en Radio el Sol, donde Arturo Pomar pasaba los principales éxitos del Hit Parade norteamericano (Bustamante, 2012, p. 361).

El punto de partida de la historia del rock nacional es el *avant premiere* de *La jungla de asfalto* (Richard Brooks, 1955), estrenada como Semilla de maldad, en el cine Metro a las 00:00 horas del 28 de agosto de 1955. En esa oportunidad se escuchó por primera vez públicamente rock en Lima cuando sonó *Rock around the clock*, de Bill Haley & His Comets en los créditos iniciales. El filme recién se estrenaría en los cines comerciales el 15 de setiembre. La canción inmediatamente, fue catalogada por el diario

Última Hora como, el 29 de setiembre de ese año, como “la pieza de música norteamericana más popular de Lima”. (Como se cita en Sótano Beat, 2017, p. 17)

En el continente, desde mediados de los 50, comenzaba a caer una casta de dictadores militares (Perón, Rojas Pinilla, Pérez Jiménez, Batista y Trujillo), lo cual constituyó también un fin de ciclo político regional. Las elecciones peruanas de 1956, a su vez, fueron las últimas en las que el poder económico tradicional en el Perú tendría un poder completamente dominante. Ese 28 de julio Manuel Prado tomaría el poder. En febrero de 1957 salen a la venta las primeras grabaciones de rock nacional.

El autor de esta tesis publicó en el 2008 el libro *Demoler. Un viaje personal de la primera escena del rock en el Perú 1957-1975*. Diez años después, salió *Demoler. El rock en el Perú 1965-1975*, versión reescrita y con mucha más información basada en decenas de entrevistas a los protagonistas de la época. El presente subcapítulo utiliza datos obtenidos en el trabajo de campo de esa investigación.

Durante el primer carnaval en democracia, los sellos MAG y Sono Radio emprendieron una carrera para ver quién hacía el primer lanzamiento de rock nacional. Dos agrupaciones de músicos profesionales lo hicieron paralelamente. Así, el 22 de enero, MAG sacó a la venta *Mambo rock/Razzle dazzle*, de Eulogio Molina y sus Rock & Rollers con Mike Oliver, tanto en 45 como en 78 revoluciones. Poco después, saldría un doce pulgadas y algunos discos sencillos. Paralelamente, antes de acabar enero, Los Millonarios del Jazz lanzaron, vía Sono Radio, un LP de 10 pulgadas que fue bautizado *Rock and roll*. Contiene ocho canciones; las estrictamente rockeras son minoría: incluso en los créditos muchas canciones aparecen descritas como fox trot. No obstante, incluye *Rock with us*, el primer tema propio de esta tradición.

La prensa no necesariamente conocía el nuevo género musical. Como evidencia citaremos el caso de Lucerito Bárcenas, una artista de variedades que, siguiendo el ejemplo de su par Gloria Ríos, incluyó en su repertorio temas de swing, jazz e incluso

ritmos latinos barnizados con pinceladas de rock. El verano de 1957 el sello Peerless lanzó su exitoso 45 *El semáforo/Mi marido y el rock and roll*, que la llevó a hacer giras por todo Sudamérica, donde fue promocionada con el título de “Reina mexicana del rock and roll”. Su viaje fue muy celebrado por la prensa nacional, especialmente por *El Comercio*, que realizó un seguimiento bastante detallado de su visita a lo largo de varias semanas.

La ley de promoción industrial de 1959, la ley estrella del gobierno de Prado, permitió pasar del ámbito artesanal a la actividad fabril promoviendo la inversión privada y la llegada de capitales del exterior, liberando de aranceles la importación de equipos. La música que necesitaba instrumentación eléctrica se vio así beneficiada. La cultura norteamericana llegaba con fluidez por los medios de comunicación. Recordemos que 1958 fue el año de nacimiento de la televisión en El Perú. En enero comenzó sus transmisiones canal 7 y en diciembre América canal 4. Panamericana comenzaría en 1959. En los 60 ya habría un star system y mucho requerimiento de música en vivo.

Sin embargo, de 1957 a 1963 el rock nacional prácticamente desaparece de la prensa. En el ínterin, las grandes estrellas internacionales (Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, etc.) detuvieron sus carreras por diversos motivos. Los grupos vocales femeninos, el surf music y el twist cumplieron la función de puente hasta la llegada de los Beatles.

En este periodo predominaron cantantes melódicos como Pat Boone o Paul Anka, quienes, junto al Festival de San Remo (que fue un *boom* en 1958) y agrupaciones como Los Cinco Latinos, sustituyeron al rock no solo en el Perú, sino incluso en la región. Los *crooners*, que jamás se habían ido, coparon más tiempo en el dial. Es así como surge la nueva ola. Se trata de una variante del bolero, la canción italiana y la balada. Un fenómeno simultáneo se produjo en Brasil con la *jovem guarda*, aunque en el caso del Perú se hizo a imitación de lo que sucedía en Argentina con el programa *El club del clan* (con cantantes como Palito Ortega, Johny Tedesco, Rocky Pontoni y Billy Cafaro) y en

México con César Costa y Enrique Guzmán, que tenían proyección cinematográfica. Los nuevaoleros aparecían en TV con montaña en el pelo y vestimenta informal. Eran en su mayoría solistas; grupos, muy pocos. Los más conocidos, Pepe Miranda, Rulli Rendo, Joe Danova, César “el Mono” Altamirano, Jimmy Santi, entre otros. Las fronteras son borrosas. Artistas como Los Doltons o Jean Paul el Troglodita grabaron ambos estilos. El beat o el twist pueden compartir 45 con una balada de la nueva ola.

El twist, la música surf instrumental y las versiones castellanas de canciones originalmente en inglés que ejecutaban los de Los Teen Tops marcan el derrotero que seguirán los primeros grupos nacionales de rock propiamente dichos, es decir, aquellos integrados netamente por adolescentes. El epicentro fue el distrito de Miraflores, de donde provenían los Astoria Twisters, Los Sunset, Los Zodiac, los Star’s y Los Kreps. Fue del Callao, sin embargo, de donde salieron Los Incas Modernos, quienes en 1964 grabaron el primer LP de un grupo peruano de rock. Este es el fin de un largo periodo formativo.

La primera escena del rock en el Perú propiamente dicha se desarrolló desde el verano de 1965, cuando sale a la venta Demolición, del grupo los Saicos, primer tema propio de un grupo nacional que se convierte en un éxito, y octubre de 1975, cuando se publica *You’ll come to me*, disco sencillo de Red Amber, última grabación de rock nacional hasta 1981, con el primer LP de Frágil y el 45 RPM de Up Lapsus. Este periodo puede dividirse a su vez en dos etapas.

La primera cubre el gobierno de Belaúnde y está definida por el inmenso apoyo mediático y de la industria discográfica y por la existencia de un formato de espectáculos como las matinales, funciones organizadas por los colegios los domingos de nueve de la mañana a tres de la tarde en los cines y en las que desfilaban artistas como Los Saicos, Los Shain’s, Los Belking’s, Los Golden Boys, Los Drag’s, Jean Paul el Troglodita, Los York’s, Los Dream’s, Los Vip’s, Los Dart’s, Los Fanning’s, Los Dacios y otros.

Las matinales estaban diseñadas para apoyar a los estudiantes que iban a terminar la educación secundaria y querían hacer un viaje de promoción y una buena fiesta con música en vivo. Las horas punta de las radios eran las tardes, cuando los escolares hacían sus deberes mientras escuchaban los últimos *hits* de Europa y Estados Unidos.

El rol del DJ no fue solo el de divulgador. Más importante aún fue el de productor de eventos, básicamente matinales. Los más importantes eran Enrique Llamosas, que tenía un programa en 1160, y Víctor Cáceres Fuentes, quienes hicieron una alianza con el empresario Ángel Bucciardi. Trabajaban con la cadena de cines de la familia Prado, que acaparaba las salas de estreno, cineteatros con un escenario grande para *varietés*. Alquilaban el local y, como un paquete, ponían toda la matinal, y se encargaban de contactar a los grupos, los cantantes y los sonidistas. Los DJ también solían reservarse el rol de maestros de ceremonias.

Las matinales eran la gran vitrina para los grupos. A muchos grabar no les fue muy complicado. Las casas discográficas eran empresas relativamente jóvenes. Se dedicaban básicamente a la música criolla y tropical; no obstante, la música andina, al principio atrincherada en los nuevos grandes coliseos, acabaría por convertirse inminentemente en el filón más lucrativo.

Según el artículo «La época de oro de los discos de vinilo fabricados en Perú», publicado el 23 de setiembre del 2014 en el diario *El Comercio*, la época dorada de los fabricantes de vinilo se situó entre 1965 y 1982 (año en el que ingresa a nivel masivo el casete). En este lapso operaban alrededor de dieciocho casas discográficas en el Perú. Los antecesores de estos discos fueron los fabricados en carbón, que nunca fueron producidos aquí: había que viajar a Argentina para grabar. Recién cuando apareció el vinilo, a fines de los cincuenta, se produjeron discos en nuestro país y empezó un *boom* del consumo. El

mercado era disputado por casas discográficas internacionales —Columbia, Decca, RCA Victor, Capitol— y las cuatro grandes disqueras nacionales: Sono Radio, MAG, Iempsa (Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas) y El Virrey. Los sellos peruanos tenían relaciones con sus pares internacionales. Sono Radio era subsidiaria de la Columbia Records; Iempsa, de Parlophone; El Virrey, de Universal, y FTA, de la RCA Victor.

El apoyo contundente de la televisión fue fundamental. Presentadores como Pablo de Madalengoitia, conductor de *La hora de Pablo*; Kiko Ledgard (encargado de *Cancionísima* y *Villa twist*); Guido Monteverde, conductor de *Festival*, programa ómnibus líder del ranking emitido los domingos y que incluía el segmento *La escalera del triunfo*, conducido por Augusto Ferrando desde 1965; Humberto Vilchez Vera, que presentaba su competencia, *Bingo en domingos gigante*; Rulito Pinasco (a cargo de *El clan del 4* y luego *Ritmo en el 4*) y Enrique Maluenda con *El hit de la 1* presentaron a intérpretes nacionales de rock en horas de alta audiencia. A principios de los 70 el músico Gerardo Manuel, ex integrante del grupo Los Shain's, conducía en televisión *La hora pirata* y *Hola patas* a principios de los setenta. Para finalizar cabe destacar que dos agrupaciones tuvieron programa propio. Durante muy poco tiempo se emitieron *El Show de los Saicos* en Panamericana y *El show de los York's* en canal 11.

Entre las publicaciones más importantes destacan las revistas *Ritmolandia*, *Écran*, *Cancionísima*, *Disco TV*, *Vea TV*, o el suplemento *Extra a gogó*, entre otras publicaciones que no se ocupaban exclusivamente del género. En todas ellas se habla indistintamente de nueva ola y rock. Este hecho disgustará a muchos músicos como Gerardo Manuel Rojas, también conductor de programas de radio y televisión, quien dijo

La mayoría de los grupos tiraban a la nota anglo y los que no hacían eso eran tildados de nuevaoleros. Ahí empieza el cliché porque a todos nos metían en el

saco de la Nueva Ola. No usaban el término “grupo de rock” y por eso es que los grupos empiezan a grabar en inglés, como una rebeldía contra La Nueva Ola, contra los patas que cantaban las canciones italianas traducidas para las hembras. (Cornejo, 2002, p. 143)

Durante el gobierno de Velasco surge una segunda camada de grupos que se caracteriza por tener haber alcanzado mayor complejidad musical, cantar en inglés (muchos solo lo hicieron por fonética), y presentarse en circuitos de fiestas particulares. Entran en esta categoría Traffic Sound, Los Mad's, New Juggler Sound, Laghonia, We All Together, Telegraph Avenue, Pax, El Alamo, Black Sugar, El Polen, Los Holy's, The St. (Thomas) Pepper Smelter, entre otros grupos de Lima. Del interior del país puede mencionarse a Los Texao, Free Love System y Madera Fresca, de Arequipa; Los Felton's y Libre Expresión, de Chimbote; La V Rebelión, de Huancayo; Los Spectros y El Trébol, de Cusco; Los Sideral's, de Ayacucho y otros más. En ese momento aparece publicado el primer fanzine nacional.

4.1.1 Rock

El único número de *Rock* tiene 32 páginas. En la portada aparece impresa en color celeste una fotografía en negativo del grupo El Ayllu. La misma imagen está en contraportada pero en color rojo claro. El nombre del fanzine, *Rock*, aparece en letras rojas. Abajo se lee “Lima, setiembre 1972”.

El nombre es muy importante porque acota el tema a tratar. No se trata de una publicación generalista, sino de una especializada en un determinado género musical que es tratado como un fenómeno cultural prescindiendo de cualquier enfoque propio del periodismo de espectáculos. No puede encontrarse un ápice de información sobre la vida privada de los artistas. Ruiz Floriano pensaba que

No había nada. Uno tenía que comprar *Écran*, la revista de Guido Monteverde, porque estaba ansioso por tener información y la buscaba donde sea. Salían un montón de tonterías y solo una cosita interesante, y por esa cosita uno buscaba la revista, que acababa vendiéndose bastante. Lo que yo quería era algo centrado en el rock. Estas revistas distorsionaban. (E. Ruiz, Comunicación personal, 20 de enero 2011)

Como sucede con todos los fanzines, el proyecto salió adelante mediante la autogestión:

Nos animamos a hacer la revistita con nuestra propia plata. Fueron las ganas de tener un medio propio del rock. Esto nació de la inquietud de un grupo de amigos que pensaba de la misma forma. Nosotros queríamos hacer una revista más cercana y especializada en el rock por puras ganas. Para tener un medio propio para expresarnos. Queríamos hablar sobre lo que sucedía en el rock nacional pero desde dentro, y sembrar la semilla de la necesidad de cantar en castellano. (E. Ruiz, Comunicación personal, 20 de enero 2011)

En la estafeta aparece como director Estanislao Ruiz Floriano, como subdirector César Samuel López Catasús, y como colaboradores a Gerardo Manuel Rojas -DJ, presentador de TV y cantante de Los Shain's, The (St. Thomas) Pepper Smelter y El Humo-, Manuel Montenegro -músico de los Nuevos Shain's y Pax-, Mario Velasco, Pablo Ingunza, Pablo Iturry y Luis Rivera -que trabajaba en una tienda de discos. El crédito de fotógrafo lo tiene Alberto Barrionuevo y el de editor César López Cisneros.

En el editorial, en la tercera página, el logo va acompañado de la frase "Para los músicos jóvenes del Perú" se especifica el propósito de la publicación "¡Apoyar lo nuestro!". Esto se lograría, de acuerdo al texto, luchando por el reconocimiento del

género, convirtiéndose en fuente de información, alentando a los músicos jóvenes, uniendo a los diversos actores de la escena musical y colaborando a elevar el nivel de calidad. La línea editorial se basa, entonces, en el fomento de una escena nacional. O más precisamente, de un tipo de escena nacional. En una época en la que la gran mayoría de grupos cantaban en inglés, Rock pretende otra cosa. En palabras de Ruiz Floriano”, “una cosa es el músico y otra el público, los fans. La gente del público con la que yo paraba y yo mismo queríamos letras en castellano pero los músicos no nos lo ofrecían. La revista salió de esas conversaciones” (Ruiz, 2010). El repertorio con temas propios en castellano es el reclamo que repetirán los subterráneos cuando irrumpen en escena el año 85 y es la línea que seguirán muchos fanzines hasta entonces.

A nivel de contenido internacional es muy poco lo que puede destacarse. Hay un amplio reportaje de cuatro páginas dedicado al grupo progresivo Emerson, Lake & Palmer. No se encuentra firmado y la única alusión a nuestro medio se encuentra en el último párrafo, por lo que no sabemos si se trata de una nota propia o recogida de algún otro medio. La nota de una página dedicada a al grupo de San Francisco Jefferson Airplane sí parece de elaboración propia en cuanto comenta aspectos de la recepción de su música en nuestro medio. La nota “el origen del gran ritmo”, por su parte, explora las raíces del rock en el country & western, el blues y el góspel.

En cambio, las notas de temática local son profusas y de mayor elaboración. Hay una página dedicada al grupo Pax, pioneros de la vertiente del hardrock. Para su elaboración se hizo consultó al guitarrista, Pico Ego Aguirre, de quien se citan algunas declaraciones. También hay una entrevista de dos páginas a Saúl Cornejo, miembro de los grupos New Juggler Sound, Laghonia y We All Together. No se le hace preguntas puramente informativas. Por el contrario, se le interroga sobre la vigencia del estilo practicado, por las causas por las que cantan en inglés, por la autenticidad de su

propuesta, la calidad de grabación de los estudios del medio, entre otros temas. Asimismo hay otra entrevista de dos páginas a Gerardo Manuel sobre su grupo de aquel entonces, el Humo. Las preguntas buscan la polémica: se piden críticas a los “grupos complacientes” y un diagnóstico sobre la “autenticidad del rock nacional”. No hay ninguna alusión a la vida privada o asuntos propios de la prensa del espectáculo.

Del mismo Gerardo Manuel se reproduce un artículo de opinión, “Se fue la música...”, difundido anteriormente en el programa de radio “Are you ready” emitido el 10 de diciembre de 1971. En esta ocasión se titula, muy agresivamente, “...Mercachifles, basura sonora... y otras porquerías”. Se trata de una crítica frontal a los improvisados organizadores y al público pasivo de un concierto en Acho, lo cual sirve de punto de partida para hacer un análisis de los sucesos relacionados con la cancelación del concierto de Santana en Perú en setiembre de 1971, criticando en especial el papel de la prensa (se habla incluso de “carencia de verdaderos periodistas en nuestro queridopaís”).

Entre las secciones de notas breves se encuentra “Tocadiscos”, con reseñas a los LP nacionales *Etcétera*, de Laghonía, *Cholo*, de El Polen, y *We all together*, del grupo homónimo. Se incluye también una sección de poesía con textos de Ted Joans, Lucía Fox y Leroi Jones.

Las notas locales breves muestran ángulos inusuales del fenómeno. Hay un recuadro dedicado a Elisa, a quien se presenta como “la primera voz femenina de nuestro rock”. Esta precursora del rock hecho por mujeres no ha merecido hasta el momento mayor mención en los recuentos historiográficos del género en nuestro país. La sección “Perú-Rock 72” invita a los lectores a enviar sus colaboraciones, critica los programas de la televisión nacional dedicados a la juventud, reseña los locales estables donde se realizan presentaciones dominicales de rock y se presenta comentarios sobre las letras de Tarkus y La Semilla, un festival de rock organizado por la universidad Federico Villareal y

el nuevo estudio de grabación de Pico Ego Aguirre. También hay una página de agenda cultural en la que se incluye una columna dedicada a las exposiciones y otra a los cineclubs y teatro. Además se anuncian jam sessions de jazz en un local llamado “Jazz In”, ubicado en el distrito de Miraflores. La página titulada “Antecedentes”, de su lado, hace una visión general a vuelo de pájaro de la escena.

Como se ha podido comprobar luego de esta breve relación del contenido del fanzine, casi todo el material es de elaboración propia y acotado a un tema del cual la prensa generalista no suele ocuparse a profundidad.

Llama la atención la cercanía que se muestra con la escena musical de entonces. El mismo editor lo confirma: “A fines de los 60 comencé a parar con los músicos y a pensar en lo que estaba sucediendo con el rock nacional. Estuve yendo a recitales todos los fines de semana durante varios años” (Ruiz, 2010).

Las fuentes son directas y los artículos son exclusivos. Ruiz Floriano lo confirma: “En el primer número había ido al Virrey a entrevistar a Gerardo, había entrevistado a Saúl Cornejo, había ido a Radio Miraflores y había hablado con Nelly Mendivil. Había hecho casi todo” (2010). Sin embargo, cabe preguntarse acerca de la prensa especializada que los miembros del fanzine tuvieron en cuenta en el momento de armar su publicación

Una de las fuentes es, en cierta medida, el modelo que se toma como inspiración:

En los 60 se consumían revistas de rock en inglés. La idea era ver fotos y noticias de los últimos discos. Había algunas librerías, algunos kioscos como sería ahora Zeta que tenían cosas importadas, pero había que llegar a tiempo porque traían pocos ejemplares. Había una que se llamaba *Teen Screen*, *Sixteen*, *Hit Parade*, *Bravo*, *Pop* (las dos últimas alemanas). Luego vinieron las mexicanas. Hubo una

antes de *Conecte*, que se llamaba *México Canta*. *Crawdaddy* y *Rolling Stone* me los trajo de Estados Unidos un amigo, el poeta César Toro Montalvo. *Pelo* tenía una difusión tremenda. La vendían en los kioscos de periódicos pero circulaba a destiempo. Pasada una época las distribuidoras recogen de los kioscos lo que no se ha vendido. Había acá una empresa que compraba al peso revistas pasadas de México y Argentina. Por ejemplo esa revista de historietas *El Tony* la vendían a montones. Ellos vendían *Pelo* al por mayor. Estábamos en octubre y vendían el número de julio (Ruiz, 2010).

La sección “Acercamiento” es de particular interés en el momento de investigar la relación con el usuario. El subtítulo dice “periódicos ‘underground’ y revistas poético-literarias para una mejor comunicación entre la juventud de vanguardia”. Ignoramos qué grado de comunicación directa tenían los miembros de Rock con estos medios, si intercambiaban información con algunos de sus colaboradores o si solo estaba suscritos, pero si tenían redes internacionales, lo más seguro es que estas deberían incluir la revista *Arco*, de Colombia, *Diagonal Cero*, de Argentina, *Journal de Poesía*, de Brasil, *Juego de Hojas*, de México, *Pensamiento Crítico*, de Cuba, y las norteamericanas *Rolling Stone*, *Soul Book*, *The Mile High Underground*, *Cuervo Internacional* y, cómo no, *Rolling Stone*, de quienes consignaban las direcciones. Lo mismo sucede a nivel local con las revistas de poesía *Creación Heroica* (de Alejandro Romualdo), *Creación & Crítica* (de Javier Sologuren), *Mabu* (de César Toro Montalvo), así como *Gardelave*, *Idea*, *Península* y la más conocida *Textual*, editada por Leonidas Cevallos.

Luego del primer número, continuaron los proyectos. Dice Ruiz Floriano:

Pero en el segundo queríamos ser una revista y nos dividimos las actividades. Hicimos una relación de músicos y entrevistas para los siguientes números, pero la cosa se dispersó y los patas se desanimaron. El grupo no estaba tan unido y para

el segundo número la gente empezó a flojear, vino el abandono de uno, el abandono de otro. Yo lo veía como algo personal y muy importante, pero no podía hacerlo todo. Se dilató demasiado y quedó ahí nomás Entonces vino la crisis del circuito de rock nacional. Fue una crisis de la industria discográfica en general. Todavía en 1972 había una actividad tremenda, tanto así que sacamos la revista porque creímos que la cosa tenía futuro. Pero entre el 73 y el 74 la cosa fue decreciendo rápidamente. (2010)

No obstante, de pronto desaparecieron los grupos, el mercado nicho y, por ende, los compradores potenciales de la revista.

4.2 Interregno y Nacimiento de la Prensa Especializada en Rock. 1975-1984

Es un lugar común decir que Velasco prohibió el rock. Creemos que se trata de un proceso mucho más complejo. En primer lugar, hay que reconocer que la franja social en la que se desarrolló la primera escena del rock en el Perú había sido condenada a la contracción progresiva, abandonando lugares de la escena pública que hasta entonces le habían sido privativos. El general Juan Velasco Alvarado había protagonizado un golpe de Estado institucional que, durante los siete años que los encabezó, fue responsable de una Reforma Agraria que convirtió los latifundios en cooperativas, una reforma educativa radical, y la expropiación de los medios de comunicación, del sector minero y financiero. Como resultado, el Estado se convirtió en el dueño de los procesos de producción. Todo esto respondía a un proyecto de país que buscaba canalizar las reivindicaciones sociales y la participación popular en el desarrollo del país. Se tendió, asimismo, a sustituir las importaciones y a fomentar el consumo de la producción interna, todo en el marco geopolítico del grupo de los no alineados.

Velasco no proscribió las matinales. Aunque se limitaron las actividades con fines de lucro de los colegios, no hay registro de un hipotético decreto del gobierno militar que directamente las proscribiera. La generación que se formó durante la época de esplendor de estos eventos ya había crecido, por lo que el formato se fue volviendo obsoleto. Eso sí, los medios de comunicación que sustentaban la difusión del género (la TV, la radio y la prensa), excepciones aparte, les dieron progresivamente la espalda. Nunca hubo concepto de escena, no existían productores y la autogestión era tecnológicamente imposible. La crisis económica dio paso a un nuevo ciclo económico, esta vez contractivo, en el capitalismo, y el precio del vinilo se vio afectado. El final de la primera escena del rock en el Perú era inevitable.

Entre 1975 y 1980 no se hizo ninguna grabación, pero el género no desapareció por completo. Como sucedería años después con el Rock Subterráneo, el origen social dio lugar a dos pequeñas escenas paralelas. La escena de rock de barrio apostaba por los covers de rock pesado y los conciertos en locales del Centro de Lima. Su representante más destacado es el grupo Up Lapsus. La de barrio residencial apostaba por los covers de rock progresivo y organizaba recitales en auditorios de colegios. Del conjunto de grupos, el único conocido por el gran público es Frágil, que recién llegó a grabar en 1981 (en ese LP se encuentra *Avenida Larco*, su mayor hit).

A nivel de radio, cabe destacar la fundación de Doble 9 en 1979, la única emisora que siempre ha contado con una programación centrada en las novedades y la tradición del rock anglosajón, y Súper FM, que entre 1981 y 1983 introdujo la música New Wave en Lima (Lenti, 2002, p. 8).

En cuanto a televisión, continúa la labor infatigable de Gerardo Manuel. Por la televisión del Estado condujo el programa *FM7* (1977-1980) y *Disco Club* (1980-1982 y con regresos en varias temporadas). Luego de ello, ha trabajado en televisión durante

décadas, donde no solo cumplió una labor informativa, sino también introdujo nuevas corrientes en el medio local. Al final de su carrera estuvo ligado a Cable Mágico Cultural.

El vacío de información de este periodo fue cubierto por los fanzines. La tradición fanzinería que surge en este instante puede calificarse con toda propiedad como presubterránea. De hecho, parte importante de quienes editaron estas publicaciones en las que se intentaba crear una escena nacional fueron quienes luego formarían parte de este movimiento juvenil.

4.2.1 Rock del Sur

Rock no tuvo segundo número, pero sí segunda época. En esta oportunidad se usa el mismo logo que en el 72 pero se le suma el circunstancial “del Sur” y se le llama “boletín mensual”, cosa esta última que no llegó a ser. En cuanto a lo primero, su director sostiene que “no hay ninguna diferencia entre un boletín y un fanzine. Yo conocía la palabra, pero me creía que era una palabra extranjera que quería decir boletín” (2010).

Rock del Sur salió a la venta por primera vez en 1977. Consistía, en aquella ocasión, únicamente en una hoja impresa por ambos lados. Según Ruiz Floriano, salieron “nueve o diez números” con desigual número de páginas. En lo que se refiere a su forma de producción, afirma que “era a mimeógrafo electrónico. Yo llevaba el original tipeado lo ponían en una copiadora y en vez de poner un papel ponían un stencil electrónico, un cartoncillo. Eso lo ponían en el mimeógrafo y con eso imprimían” (2010).

En esta ocasión Estanislao Ruiz Floriano es apoyado por un equipo de redacción. Este punto es importante porque aquí comienza a formarse un grupo de amigos que, con el paso del tiempo, irán poniendo los cimientos de una escena fanzinería y la misma movida del Rock Subterráneo. Uno de sus miembros más conspicuos por eso afirmará: “Estanislao

es el link entre la etapa inmediatamente anterior y nosotros” (C. Troncoso, comunicación personal, 15 de julio 2019).

En aquel entonces, en las escalinatas de la universidad Federico Villarreal, en la avenida La Colmena se ubicaban muchos vendedores de discos usados. La década siguiente estará ahí La nave de los Prófugos, principal punto de venta de fanzines y casetes de la movida subterránea. Este es el lugar en el que se conocen los miembros de *Rock del Sur*, según los testimonios recabados. Es así que al esfuerzo de Estanislao Ruiz Floriano se suman Paul Hurtado de Mendoza (posteriormente editor de *Costra* y jefe de redacción de *Esquina*), Carlos Troncoso (editor de los fanzines *Bemol* y *La Hojita Eléctrica* y colaborador de *Luznegra* y *Macho Cabrío*), Carlos Vargas Allencastre (también corresponsal de la revista de rock mexicana *Conecte*), Roberto Núñez Melgar (que escribía en *Última Hora*), César Taboada, Toribio Marallano, entre otros. Ese mismo entorno era frecuentado por Raúl Montañez, futuro guitarrista de Leusemia, el primer grupo subterráneo.

Sobre la forma de producción, común a todos los fanzines, sostiene Carlos Troncoso:

La dificultad para acceder a lo que nos gustaba generó un lazo solidario y de autogestión. No teníamos experiencia en hacer publicaciones, solo queríamos dejar sentado que estaba existiendo algo. Las islas que estaban desperdigadas empiezan a conectarse por *Rock del Sur*. Queríamos mezclar todas las artes y creíamos que el rock iba a cambiar el mundo (Troncoso, 2019)

El equipo de redacción irá tomando cada vez más responsabilidades.

Los primeros los hice yo solo en una época en la que no trabajaba. También la gente decía que yo quería hacer todo y poner solo lo que yo quería. Para hacerlo

más democrático dije denme su material y yo lo pongo. Así se encargaron de un número Paul Hurtado de Mendoza y de otro Carlos Troncoso. Con el mismo nombre cada uno prepara un número. Yo los dejé en libertad para hacerlo, me fui desligando cada vez más y luego, por el 80, me retiré. No hubo más números. (E. Ruiz, comunicación personal, 20 de enero 2010)

Carlos Troncoso precisa así el porqué del final: “El asunto nos sobrepasó. La escena estaba creciendo tanto y tan rápido que pensamos era necesario algo más grande. La organización de los conciertos nos demandaba muchos esfuerzos y descuidábamos la publicación”. (C. Troncoso, comunicación personal, 15 de julio de 2019)

La línea sigue siendo la de *Rock* primera etapa: el apoyo a la escena nacional y la defensa del rock con letras en castellano. En esa línea, hubo una edición especial el año 81 con la llegada del grupo chileno de fusión Los Jaivas. A esto hay que sumarle

La toma de conciencia de que el asunto era más cultural que musical. En un viaje a Argentina al que fui con César Taboada en 1978 descubrí los vínculos entre literatura y rock. Queríamos hacer una cuestión no solo musical sino cultural. Queríamos ligar varias artes. (Troncoso, 2019)

Los miembros de *Rock del Sur* tenían diversos referentes. Carlos Troncoso destaca la influencia de *Pelo*, la revista argentina especializada en rock.

Lo importante de *Pelo* es que te ponían sábanas de texto en las que se reflexionaba sobre la existencia del rock argentino. Y teníamos contactos gracias a la revista *Pelo*, que tenía una sección para cartearse. César Taboada y yo nos carteábamos, pirateábamos rock argentino y armamos una red. También conseguíamos las revistas *Rock and Pop* y *Algún Día*, que mezclaban con literatura y gráfica. En

cuanto a *Creem* y *Pop*, las comprábamos por las fotos. Otra fuente de información era Martín Berninzon, que grababa en su casa y su entorno. (2019)

De dicho entorno, también frecuentado por Paul Hurtado de Mendoza, estaban miembros de tres de los cinco grupos subterráneos de la primera camada: Narcosis, Autopsia y Guerrilla Urbana. Fernando Vial, editor de *Alternativa*, asegura que los frecuentaba desde el año 79.

La relación con el usuario pretendía ser directa. En gran medida fue un espacio para que se conocieran futuros miembros de la escena de los 80. Hay sección de cartas y avisos breves para que los lectores se contacten entre sí. Estanislao Ruiz Floriano recuerda haber sacado el número 1 de imprenta e inmediatamente haberse dirigido a los locales del Centro (como el Cecil's o la Caverna) donde se presentaban en vivo grupos de rock y repartirlos en el acto. En una ocasión le entregó un ejemplar al discjockey Rogelio Llerena tenía un programa en radio Victoria, quien a su vez se lo dio a Daniel F., futuro líder del grupo Leusemia y con seguridad el músico de Rock Subterráneo de mayor éxito. Pedro Grijalva, futuro editor del fanzine subterráneo *Kólera*, recuerda el incidente:

Esto fue en 1979. Una vez Llerena dijo: mañana a los que vengan les regalo la revista *Rock del Sur*. Llegué tarde. Quedaba un fanzine para una persona. O para mí o para un desconocido que resultó ser Daniel F. Guillermo Llerena dijo que me lo daba porque era vecino de Daniel y podía pasarle otro ejemplar más tarde. Yo era un chibolo y le pedí a Llerena que me lo firmara. Daniel me comentó que quería hacer una banda y me preguntó ¿tocas algo? Nada. No tengo la menor idea. (P. Grijalva, comunicación personal, 15 de junio de 2019)

Con *Rock del Sur*, además, los fanzines empiezan a generar su propia noticia. Carlos Troncoso recuerda,

En el boletín nos rompíamos la cabeza para ver cómo hacer una movida acá. Queríamos un circuito de rock barrio. Había discusiones teóricas. Estanislao nos hablaba de reivindicar el rock peruano antiguo. Íbamos a pegar afiches, a la imprenta., porque cuando uno lo hace está diciendo “esto existe” (C. Troncoso, comunicación personal, 15 de julio de 2019).

La organización de eventos que los puso en contacto directo con el público interesado en su propuesta. Otro de los editores detalla los pormenores:

En 1977 y 1978 comenzamos a organizar conciertos en el Teatro Arequipa y en el Champagnat en los que toca Pax Demonium, Black Camel, Crisis, Nice, Abel Salcedo y otros Entonces dijimos, creemos un vínculo institucional, pongamos esta cuestión a la vista del público. Así nace MAC (Música, Arte y Cultura) (P. Hurtado de Mendoza, comunicación personal, 4 de mayo de 2019).

Carlos Troncoso describe así la relación establecida con el usuario a partir de la organización de conciertos.

El Teatro Arequipa reventó. Cuando comenzamos en San Antonio de Padua venían amigos y conocidos, tiempo después llenábamos el Champagnat. Se tocaba temas propios como requisito, de todos los estilos. Descubrimos así muchos grupos que tenían temas propios y que vivían en distintos barrios. Logramos que hubiera exención de impuestos a nuestros conciertos por ser actos culturales. Los presentábamos como de música moderna. Los sitios no te lo daban ahí nomás, e hicimos conciertos porque es cultura por aval del Estado (Troncoso, 2019)

4.2.2 Otros Fanzines Presubterráneos

Luego de la experiencia de *Rock del Sur*, algunos de sus miembros siguieron haciendo fanzines. En 1980 Carlos Troncoso, que acababa de ingresar a la Escuela nacional de Bellas Artes, se unió a Ricardo Montañez y Andrés Oliveros, ambos estudiantes de periodismo en San Marcos, y sacaron los dos números del boletín (segúan usando esa denominación) *Bemol*. Se trataron varios temas. Hubo una crítica a Frágil, una nota sobre la movida local, algo sobre movida argentina. Fue impreso cada uno con un color determinado. Una fue verde y la otra azul. La carátula era a todo color, con quince páginas, más o menos. La publicación finalizó por la muerte de Andrés Oliveros. Según Troncoso, “es aquí donde descubrimos la escena de los ochenta. Creo que *Bemol* es la primera ventana a los 80”. Para Paul Hurtado de Mendoza, “*Bemol* es muy importante. Es la primera revista New Wave y eso ya es otra cosa”.

En 1981, meses después Troncoso y Ricardo Montañez editan *La Hojita Eléctrica*. Como decía su nombre, era una sola hoja. La temática era exclusivamente rock latinoamericano. Podía encontrarse, de ese modo, Hubo una entrevista al grupo peruano Abiosis, otra a Carlos Vargas Allencastre sobre rock mexicano y una nota sobre Los Jaivas. “Nos sedujo la idea de volantear, hacer una suerte de guerra de guerrillas. Creo que hubo cinco números”. (Troncoso, 2019)

Acabado este último proyecto editorial, Carlos Troncoso se vinculará a *Macho Cabrío*, revista cultural en la que colaboraban, entre otros, los poetas Oswaldo Chanove, Patricia Alba, Alonso Ruiz Rosas, entre otros. El editor era Guillermo Cebrián y el responsable de redacción en Lima era Pedro Cornejo, un profesor de filosofía que posteriormente editará *Luznegra*, *Alternativa* (el clásico fanzine subterráneo), *Esquina* y tendrá una prominente trayectoria en *El Comercio*. También colaboraba el novelista Oscar Malca, también con una prolongada trayectoria en *La República*, *Caretas* y *El Comercio*. En

una entrevista inédita cedida por el antropólogo norteamericano Shane Greene, Oscar Malca declara que colaboraba en un fanzine que se llamaba *Luznegra*. *Macho Cabrío*, sin embargo, “era mi sitio porque era más ligado a la literatura con un poquito de historieta, un poquito de rock”. Otro de sus colaboradores opina que “Éramos una collera. Teníamos un espíritu comunitario. No era “El Grupo”, sino una mancha de patas que escribían. Podían conjugar la escritura sobre rock y drogas con la reflexión social”.

En julio de 1983 Pedro Cornejo y Antonio Pérez publicaron *La Nave de los Locos* en colaboración con Luis García y Jaime Higa. Lleva el logo de “Macho Cabrío productions” en la segunda página. Se trata de un largo ensayo de 22 páginas en el que se reflexiona sobre la calidad artística y la importancia social del rock a través de su historia hasta desembocar en el momento de la escritura del texto. El epílogo es un breve ensayo de Frank Zappa.

El primer número de *Luznegra* (subtitulada “ex La Nave de los Locos” en la portada), está fechada en febrero de 1984 y tiene como responsables a Cornejo, Pérez y Carlos Troncoso. En el crédito de editor está Guillermo Cebrián, que dirigiría la editorial El Santo Oficio. Estaba hecha con papeles bond sin doblar y engrapados en posición vertical. Más allá de una historieta de Carlos Trillo y Enrique Breccia (dos artistas argentinos conocidos a nivel mundial), el resto del material es original. Hay entrevistas al grupo nacional Soljani y a Alejandro Sustí (esta última gira alrededor de Música Urbana, efímero colectivo que intentó crear una escena de Nueva Canción basada en la fusión); ensayos sobre los ingleses Yes, Brian Eno y David Bowie y otros sobre la vigencia del punk (obra de Paul Hurtado de Mendoza) y el nuevo rock argentino. Un texto sobre el filme *The wall* entabla polémica con la crítica de cine, a la que acusa de desconocer por completo el género musical y, por lo tanto, desconocer los códigos. Se incluyen asimismo poemas de Oscar Málaga y Fernando Vial. Es un enfoque en el que la información sirve de base para la reflexión sobre el estado de la escena nacional, a todas luces en estado de transición. No

se hace ninguna alusión a la “movida subterránea”, aún inexistente, aunque algunos de sus editores y colaboradores participarían en la creación de esta.

El segundo número es de julio del mismo año y tiene una tónica muy similar: ensayos sobre rock y cine, una entrevista a Silvio Rodríguez tomada de la revista mexicana *Plural*, y dos propias a los grupos nacionales Frágil y Del Pueblo, del Barrio. El artículo de Carlos Troncoso sobre el programa *La Caverna Subterránea*, de radio Miraflores, sirve de pretexto para exponer el estado de la cultura musical relacionada al rock en el espectro radiofónico. En todo el número se expresa la necesidad de la creación, y por ende la ausencia, de una escena.

Al acabar *Rock del Sur*, en 1981, Paul Hurtado de Mendoza se vinculó a la discoteca No Disco. El local tenía la particularidad de ser el único que por entonces pasaba música new wave en Lima. Con la ayuda financiera de Manuel Villavicencio, el dueño, el ex coeditor de *Rock del Sur* pudo sacar su propio fanzine, *Costra*. Jaime Higa, de los fanzines *Alternativa* y *Pasajeros del Horror*, determina que “*Costra* fue el primer fanzine a nivel ortodoxo. Es más, es el primero en asumir la estética de la década de los ochenta” (J. Higa, comunicación personal, 10 de julio de 2019).

Se editaron cuatro números con tiradas de mil ejemplares cada uno. En la portada de todos, bajo el nombre de la publicación, aparecía el lema “contra la marginación y la ignorancia, por la creatividad...”. Ningún texto está firmado y el contenido es casi exclusivamente internacional. En otras palabras, no se dedicó a reivindicar el rock en castellano, como habían hecho los fanzines previos. Así, en el primero hay notas largas sobre Talking Heads y Charly García; en el segundo, sobre Gang of Four, Stray Cats y Durán Durán; en el tercero, The Jam; y en el cuarto, Joy Division/New Order y U2. Las secciones fijas son “Menú” (lista de canciones favoritas), “...O a la carta”, notas breves sobre lanzamientos recientes y “Estilo”, sobre moda.

Destacan también reportajes panorámicos como el que se ocupa de la escena punk en Brasil (número 3) y el de la escena punk en España (número 4). En la última edición se consignan textos sobre sellos discográficos independientes, la corriente del punk positivo, el cine de Pedro Almodóvar y una página en la que se explica qué son los fanzines, de donde vienen y el porqué de su edición. Obviamente, todos los números llevan publicidad de No Disco. El último número se publicó en 1985, justo cuando estalla la movida del Rock Subterráneo.

4.3 Los Fanzines del Rock Subterráneo (1984-1992)

El fanzine en el Perú nació del descontento y las limitaciones de una época concreta, pero intentó paliar estas últimas mediante diversas estrategias. El Rock Subterráneo, réplica nacional del punk, fue el terreno más fértil para este tipo de publicaciones artesanales.

El descrédito de las instituciones políticas en América Latina ha conducido a plantear la existencia de un "divorcio" entre la sociedad, la política y el Estado. Asimismo, la relativa disolución de los lazos de integración que la política y el Estado proveían ha contribuido a crear una sensación de "anomia" social, particularmente entre los jóvenes. (Cotler, 1994, p. 167)

Resultó natural que algunos jóvenes se sumieran en una actitud nihilista y desencantada, crítica de las instituciones, el status quo y la producción cultural hegemónica.

Es así como surge el Rock Subterráneo (1984-1989), movimiento que acaparó la atención mediática en 1985, año de su surgimiento y apogeo. En esta etapa primigenia solo existieron cinco grupos: Leusemia, Narcosis, Zcuella Crrada, Guerrilla Urbana y Autopsia. Sin embargo, medios generalistas como *La República*, *Caretas* y *El Zorro de*

Arriba le daban cabida al fenómeno. Como ya avanzamos, tocaremos casi exclusivamente fanzines subterráneos de esta primera etapa.

La segunda etapa de la movida subterránea comienza a mediados de 1986, cuando se separan los cinco grupos de la primera camada, y termina en 1992, año del autogolpe y la captura del siglo, cuando dejaron de haber conciertos por la crisis económica. Este periodo se caracterizó por el surgimiento de grupos de mayor nivel musical que no se limitaban a tocar punk rock, sino también postpunk (Voz Propia, Feudales, Lima 13, Salón Sadá, etc.) y hardcore (G-3, Descontrol, Ataque Frontal, Sentido Común, etc.). Además había propuestas que se enmarcaban estilos tan disímiles como el industrial, el ska, el rockabilly, el pop, etc. Paralelamente y con menor atención mediática funcionaba el circuito “metalero”, una tribu urbana autónoma y muy grande que practicaba el rock pesado. Ninguna propuesta salida de estos dos circuitos underground llegó a las radios y muy pocos grabaron en una casa discográfica nacional.

En esta etapa, además, se produjo una fuerte división en la movida subterránea, hasta el punto que llegó a hacerse una escena paralela. Se trata de la pugna entre “misiopunks” o punks de barrio y los “pitupunks”, o punks de barrio residencial, trasunto de la lucha de clases cada vez más agudizada. Peleas entre ambos bandos y desencuentros con los “metaleros” fueron parte del paisaje conflictivo de la época.

Entre el 86 y el 89 la producción de fanzines proliferó de tal modo que resulta imposible determinar la cartografía completa de estas hojas fotocopiadas en las que jóvenes volcaban sus opiniones y su versión de los hechos sobre la música y la política. Así, los subterráneos se dieron el lujo de

verbalizar fantasías y deseos insatisfechos a causa de una represión social casi invisible para la masa. Ejemplos claros son el culto a la libertad (con lisuras o sin ellas), la alusión a fantasías sexuales, la crítica abierta a políticos y al gobierno.

etc. La importancia y fuerza de la obra subte no está en su utilidad como instrumento revolucionario para superar las formas de producción, consumo y distribución de las obras sino en la medida que adopta un rol concientizador. Los objetos artísticos subte serían, según la teoría de García Canclini: realizaciones narcisistas de deseos censurados (García Canclini 1977: 131). Es bajo esta lógica que el arte subte convoca insistentemente en sus letras a una exploración interna. (Murrugarra, 2003, p. 163)

La crisis económica, la anomia estructural y la violencia política acabaron por sepultar cualquier iniciativa de este tipo a finales de los 80. Se realizarían muy pocos conciertos entre 1990 y 1992. Para entonces toda actividad se había extinguido.

4.3.1 Alternativa

Costra aporta la estética de los 80, pero el primer fanzine que habla sobre los grupos subterráneos y lo hace desde dentro de la misma escena es *Alternativa*. Fue editado por Pedro Cornejo, Fernando Vial y Jaime Higa. Los dos primeros tocaban en grupos subterráneos de reciente formación. El fanzine nace aquí de una necesidad de exposición. En el momento en el que sale el primer número de *Alternativa* las noticias periodísticas sobre la movida subterránea son aún muy escasas. Además, *Alternativa* es el primer fanzine fotocopiado. A finales de los 80, en medio de la crisis económica, la fotocopia volvió viable la publicación. No se imprimían 1000 ejemplares. Se le hacían 20 o 30 copias a un machote en cartulina, se vendían o intercambiaban, se agotaban y se volvía a fotocopiar. El primer número, editado el 31 de enero de 1985, tuvo 20 páginas; el segundo, del 28 de febrero, y el tercero, de julio, 24 páginas.

A nivel internacional, los grupos a los que el primer, segundo y el tercer número de *Alternativa* se dedica reportajes de tres o más páginas son ingleses (The Cure, PIL, Echo & The Bunnymen, Crass, Siouxi & The Banshees y Gang of Four). Fuera del ámbito anglosajón se exploran dos vías: la brasileña y la española. Así, Pedro Cornejo, bajo el seudónimo Juan Genovés, escribe un artículo sobre el punk brasileño en general y otro sobre el grupo Cólera en particular. Fernando Vial, de su lado, escribe sobre la banda gallega Siniestro Total y otro sobre Alaska, la musa de la Movida Madrileña.

En el primer número hay además un reportaje sobre el hardcore a nivel global y una traducción (hecha *ex profeso* para el fanzine) de un artículo originalmente publicado en *Esquire* sobre Laurie Anderson.

“Podíamos abarcar varios temas, pero teníamos dos directrices principales: fijarnos en lo nacional y hacer crónicas de conciertos. Las primeras las escribí yo, pero después Pedro se ocupó de esa labor” (J. Higa, comunicación personal, 10 de julio de 2019). Cornejo también escribe reportaje sobre grupos como Autopsia, Narcosis y Leusemia y le hace una entrevista a Zcueta Crrada. Él mismo canta en el grupo Guerrilla Urbana. “Cuando debuta su grupo, Narcosis, Fernando Vial se dio cuenta, junto a los de las otras bandas, que no había una publicación que hable de ellos” (Higa, 2019). Se incluyen también las letras de algunos grupos subterráneos de entonces. La sección está ubicada en la página central y se llama “Aullido”. En las contraportadas se anuncian los casetes que en ese momento estaban editando los grupos que pertenecían al movimiento.

Según Higa (2019), “nos nutríamos de dos fuentes: Fernando Vial y Martín Berninzon”. Su socio, Fernando Vial, de su lado explica “Yo hacía grabaciones en mi casa. Tenía mucho material novedoso. Salían como siete paquetes diariamente. Disponía de bastante información. Sacaba fotocopias a todas las revistas que me prestaban”

(comunicación personal, 8 de agosto de 2019). Según Higa, los tres se reunían periódicamente y se ponían de acuerdo. Usaban diversas fuentes para las notas internacionales: *Spin*, *Rolling Stone*, *Máximo Rock & Roll* y revistas españolas. Los referentes de fanzines también los tenía Vial.

Dos de los tres editores del fanzine (Pedro Cornejo y Fernando Vial) son músicos de la primera camada de grupos de Rock Subterráneo que reseñan el desenvolvimiento de su propia tribu urbana. Tal como hemos confirmado, a través de decenas de entrevistas, en nuestro libro *Se acabó el show. El estallido del Rock Subterráneo. 1985*, el público que en la primera mitad de 1985 seguía a los cinco grupos fundadores acabó haciendo sus propias agrupaciones, que constituirían la segunda camada del Rock Subterráneo, que a finales de ese año acabarían grabando el compilatorio volumen 2. Por lo que hemos podido observar, muchos de ellos acabarían conociéndose. *Alternativa* era una publicación, en gran medida, endogámica. No obstante, hay que destacar que la subcultura en cuestión estaba constituida en realidad por dos sectores: Autopsia, Guerrilla Urbana y Narcosis por un lado, más cercanos a Miraflores, y Leusemia y Zcueta Crrada, de la Unidad Vecinal nº 3, por el otro.

No puede determinarse un tiraje de *Alternativa*. Jaime Higa declara que lo iban fotocopiando a medida que lo pedían. “El encargado era Fernando Vial, él manejaba eso” (J. Higa, comunicación personal, 10 de julio de 2019).

4.3.2 Alternativa Subterránea

Luego del tercer número hubo una escisión en el comité editorial. “A Pedro le interesaba promover ciertos grupos peruanos que a Fernando Vial y a mí no nos gustaban tanto”, afirma Jaime Higa (2019), así que cuando este se fue de *Alternativa*, “yo le seguí y

le pasé la voz a Kike Ferreyra para que los ayudara en la diagramación”. Esta afirmación es importante. En la Estafeta de *Alternativa Subterránea* nº 4 se lee que los responsables son Pedro Cornejo y Jaime Higa. Sin embargo, “*Alternativa Subterránea* prácticamente la dirige Pedro Cornejo”, dice este último (2019).

De esta separación surgirán, por un lado, *Pasajeros del Horror*, editada por Fernando Vial y Jaime Higa, que alcanzará los tres números, y por el otro *Alternativa*, que pasa a llamarse *Alternativa Subterránea*, y saca dos números más continuando la numeración original. Colaboran ahora Oscar Malca, Farid Kahhatt (hoy conocido politólogo), Carlos Troncoso y otros.

A nivel internacional hay artículos largos sobre los grupos norteamericanos Talking Heads, Dead Kennedys, los ingleses Conflict y UB40. Ha desaparecido España y Brasil. En número 4 se incluye un cómic de Enrique Ferreyra y en el 5 uno de Sergio Carrasco. Ambos autores son cercanos a ese entorno por lo que cabe suponer que habrían sido publicados aquí por primera vez.

El contenido sobre la escena nacional es mayor y más complejo. En el número 4 hay una entrevista a Guillermo Kimba, baterista de Leusemia, sobre su proyecto solista, y un reportaje de Oscar Malca sobre Guerrilla Urbana. En la página central está la sección “Aullidos”, con letras de grupos subterráneos, notas breves sobre conciertos y maquetas y el ensayo “¡¡Activar el circuito alternativo!!”, de Pedro Cornejo, en el que reflexiona sobre las posibilidades de crecimiento de la creciente escena. En el número 5 hay notas breves sobre grupos nuevos, la acostumbrada sección “Aullidos”, crónicas breves sobre conciertos y un reportaje sobre Excomulgados y S de M. Hay una crónica de ocho páginas de Oscar Malca en la que da cuenta de un conversatorio de algunos miembros de la escena sobre la manera de hacer crecer el circuito. Pedro Cornejo firma una nota, “¡Qué tal alboroto!”, sobre el mismo tema.

Resulta imposible conocer la naturaleza de las fuentes de las notas internacionales. De las nacionales, no solo hay fuentes directas, sino que se propicia la noticia, como es el caso de la crónica sobre el conversatorio. En el número 4 se incluye un artículo extraído de la revista norteamericana *Spin* en el que habla de los últimos lanzamientos. Lo curioso es que se incluye un catálogo de direcciones de sellos y tiendas independientes donde se puede conseguir esa música.

No existen datos adicionales sobre la relación con el usuario de *Alternativa Subterránea*. Solo cabe anotar que entre setiembre y diciembre del 85, cuando se edita, ya han surgido diferencias entre diversas facciones de la movida. Por un lado el conflicto entre “misiopunks” y “pitupunks y por el otro entre los que querían trabajar de manera articulada para crear un circuito alternativo) y los que preferían un desarrollo más espontáneo. La nota sobre el conversatorio, entonces, cobra un valor de actualidad en donde se toma partido por una corriente en pugna.

4.3.3 Pasajeros del Horror

Salieron tres números. Los dos primeros, fechados respectivamente en diciembre de 1985 y febrero de 1986, eran hojas A4 en horizontal dobladas por la mitad; el tercero, de octubre de 1986, es una hoja A4 en posición vertical. En la última edición al comité editorial (los créditos dicen “ideas, arte y todo lo demás”) se suma Ana María (aparece sin apellido y los entrevistados no nos lo han proporcionado).

Pasajeros de Horror tiene como característica especial ser el primer fanzine dedicado a la subcultura post-punk en el Perú. Su concepto, tanto gráfico como temático, gira exclusivamente alrededor de lo gótico y expresiones culturales vecinas. Dentro de esa misma corriente musical los fanzines más destacados serán *Núcleo* (con dos ediciones,

fechadas en junio y julio de 1986, a cargo de “Rolo, Luciano, Leppa y Nivel 14 Producciones” y con corresponsal en Inglaterra) y *Prototipo X*, cuyo único número apareció en julio de 1987. Estuvo a cargo de Martín Ponce y presenta también un notable acabado gráfico.

Según Jaime Higa (2019), “en *Pasajeros del Horror* había un solo estilo musical, en *Alternativa*, en cambio, varios; además, es más internacional que nacional”. Una relación de su contenido lo confirma.

A nivel musical, aparecen reportajes de grupos ingleses (Bauhaus, The Cure y Siouxsie and The Banshees) y españoles (Décima Víctima, Kaka de Luxe, Golpes Bajos, Radio Futura, El Aviador Dro y sus Obreros Especializados, Desechables y La Mode). Todos llevan la firma de Fernando Vial, excepto el segundo, en el que se atribuye la autoría a “El Rufián M.”). El resto de notas fueron escritas por Jaime Higa y tratan sobre literatura (la novela gótica, Albert Camus y Samuel Beckett), cine (*El gabinete del doctor Caligari*) y pintura (Francis Bacon). Todos estos referentes demuestran que consideran a la música rock como parte de un entramado cultural más amplio.

La sección nacional es en comparación muy pequeña. Hay entrevistas a Radicales y Juventud la Kaigua S.A., así como una nota brevísima sobre Feudales, el grupo de Fernando Vial. Consideramos históricamente más importante la sección “Reseña Nacional”, que aparece en el segundo número. En él se presenta una lista de todos los grupos subterráneos y fanzines del movimiento editados hasta el momento de la publicación del número (febrero de 1986); es decir, de los fanzines de la primera camada del Rock Subterráneo, la de los cinco primeros grupos originales. Pese a que los editores piden disculpas de cualquier eventual olvido, se mencionan *Alternativa Subterránea*, *Pasajeros del Horror*, *Subterok*, *Kólera*, *Ataque* y *Bloke Subsicótico*.

Anotamos, al margen, que este es el universo de fanzines de la primera época del Rock Subterráneo. Todos, excepto, los dos últimos, son analizados en esta tesis. *Ataque* es una hoja en la que José Eduardo Matute, ya fallecido, daba a conocer las ideas de su grupo Ataque Frontal. *Bloke Subsikótico* también es prácticamente invisible. Solamente uno de todos los entrevistados para esta investigación confiesa haberlo visto. Paradójicamente, fue editado por Daniel F, el músico más popular de la escena.

Cabe resaltar que la portada del primer y del segundo número es la misma, a saber, una imagen extraída de la película *El Exorcista*. La del tercer número es un diseño no figurativo hecho a base de líneas rectas. A nuestra consideración, no tiene mucha relación con el concepto de la publicación.

Casi todos los textos están firmados por Higa y Vial, pero esto no quiere decir que sean originales. El caso más remarcable es el del reportaje de The Cure. Consta de dos partes. La primera presenta las ideas del líder del grupo en torno a varios temas (los gatos, el color negro, Dylan Thomas), mientras que la segunda es un cuestionario pregunta respuesta. Nunca se dice la fuente, solo se consigna "he conseguido unos datos que van y vienen por mi mente".

En el otro extremo se encuentra una entrevista exclusiva a Aviador Dro y sus Obreros Especializados, el reconocido grupo español de música electrónica que además dirigía Dro, casa discográfica independiente que editó a algunos de los más emblemáticos grupos de la movida madrileña. Fernando Vial da testimonio así del contacto directo: "Antes les escribía a los grupos y me mandaban casetes, demos, pero recién me escribo con sellos discográficos desde el 84. El primer sello con el que tuve contacto fue DRO. Les compré un montón de discos. Por eso les escribí y aceptaron la entrevista. Está publicada en el número 3 de *Pasajeros del Horror*. También me escribía con Alaska. Ella también comenzó

haciendo fanzines. Le regalé *Pasajero del Horror* y un casete de *Autopsia*, y me dijo que le había gustado”. (Comunicación personal, 8 de agosto de 2019).

Hay que precisar que todas las entrevistas hechas por correo difícilmente permitían las repreguntas.

Fernando Vial hace algunas precisiones sobre la relación de *Pasajeros de Horror* con el usuario. “En la época de *Pasajeros del Horror* organicé cuatro conciertos. Tocaba mi grupo, Feudales, también de tendencia post punk. El fanzine podía venderse en un pack con un casete recopilatorio. El punto de venta era mi casa. Sacaba diez, veinte o treinta copias según la demanda”. (Comunicación personal, 8 de agosto de 2019)

4.3.4 Subterok

Los dos números de *Subterok*, fechados en enero y febrero de 1986, contienen exclusivamente material asociado al Rock Subterráneo. Luis Espinoza, su editor (por entonces estudiaba Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima), explica los cambios en su presentación. “El número 1 lo diseñé yo y no salió bien. En el fanzine físico era lleno el espacio con lo que me gusta. Mi idea era que en cada número hubiera un logotipo diferente. En el 2 me junté con diseñadores y replicamos la estética del fanzine, pero en imprenta”. (L. Espinoza, comunicación personal, 8 de junio de 2019)

El primer número del fanzine intenta darle cabida a todos los grupos de la naciente escena, por entonces abarcable, a lo largo de sus doce páginas. La tónica es una agrupación, una nota, una página. No hay ningún contenido internacional. El número 2 repite el mismo patrón pero con las agrupaciones surgidas en el ínterin.

Por la precisión de la información y por la profusión de anécdotas, es notoria la cercanía con los grupos. Incluso se advierte “Autopsia, Narcosis. Estos artículos y todos los que aparecen en *Subterok* han sido escritos por los integrantes mismos de los grupos”. Las dos notas mencionadas aparecen firmadas por estos. Además hay una entrevista al guitarrista José Eduardo Matute y biografías de grupos. Excepto la de Seres Van (en la que lo hace “Alfred”), ninguna va firmada.

Luis Espinoza da su testimonio sobre su relación con los lectores del fanzine.

Saqué 100 o 120 ejemplares del primer número de *Subterok*. Para darle cierta originalidad le poníamos un sello rojo para distinguirlo de posibles siguientes fotocopias. La fotocopia era lo más viable. No tenías que tirar mil ejemplares sino los que necesitaras. Por ejemplo, hacía cinco copias, las vendía y luego volvía a sacar más. Era un honor, algo bacán, que te pirateen. Con el público consumidor del fanzine tenías contacto directo por los conciertos. Era inevitable que acabaras conversando sobre el fanzine. Los puntos de venta eran La Nave de los Prófugos y yo mismo de manera itinerante. No solo vendía sino intercambiaba. José Eduardo Matute me pasó sus contactos en el extranjero para así ayudarme con el fanzine. Gente de fuera a quienes les pasaba mi fanzine se los pasaban a su vez a gente de otros países, y fue así como acabé teniendo pedidos de Finlandia, Dinamarca, Holanda, Israel Colombia. España, Estados Unidos, etc. Llegaban sobres con dinero de gente que no conocía y que me pedía 40 o 50 ejemplares para distribuirlos. También llegaban discos y maquetas que me enviaban para que los reseñe. Recibía cartas pero no rectificaciones. Era un tema más de colaboración. (L. Espinoza, comunicación personal, 8 de junio de 2019)

El siguiente proyecto de Luis Espinoza era una revista, *Konección Rock*, que también alcanzó dos números.

4.3.5 Kólera

En este caso particular, no estamos frente a una publicación periodística, sino a un conjunto de manifiestos contra otros jóvenes, pero de una clase social más alta, que pertenecen a su misma subcultura.

Sin duda es el fanzine que más llama la atención por su violencia. Su editor, Pedro Grijalva, su autor, era bajista del grupo S de M y es autor del libro *Y nosotros Ké* (2019), biografía del grupo Eutanasia. Es un fanzine asociado a una tribu urbana que se encuentra dentro del Rock Subterráneo, los “antitucos” o “misiopunks” o punks de barrio, alrededor de los cuales se juntaron un conjunto de grupos con un sonido particularmente radical. Solo aparecieron dos números, el primero de setiembre de 1985 y el segundo de mayo de 1986. En el 87 sacó el fanzine *Patada kriminal*, con una temática más cercana a lo musical.

Wili Jiménez, otro miembro de S de M, sacó a su vez un fanzine corporativo que tenía el mismo nombre de la banda. A veces era una hoja doblada en dos. Grijalva cree recordar que salieron 5 o 6 números entre el 85 y el 87. Para entonces estudiaba Periodismo en la Universidad Garcilaso. Poco después se casó y abandonó los fanzines hasta su regreso en la época digital con *Alerta Zine*.

A nivel de contenido, el primer número, de setiembre de 1985, es básicamente una colección de panfletos. El consiste segundo, de mayo de 1986, en biografías y entrevistas a las bandas pertenecientes a esa facción del Rock Subterráneo. Pedro Grijalva, el editor, testimonia así sus motivaciones.

En esa época estaba muy cargado de resentimientos, de complejos y dije vamos a romper. La sociedad estaba muy polarizada. Éramos muy jóvenes y en los 80 estábamos en guerra civil. No estábamos ni con Sendero ni con el Ejército. Ninguno de nosotros tenía filiación política. Éramos partidarios de la justicia y la igualdad, que

no hubiera miseria y ese tipo de cosas. Nos identificábamos mucho con el punk y sabíamos que era el rock'n roll era de las calles, de la gente de barrio, de los marginales incluso. El punk hablaba en sus letras de problemas sociales, de protestas, de problemas de la clase obrera y esas cosas. Cuando llegábamos a los conciertos vimos que las bandas que hacían punk y que cantaban ese rollo no eran exactamente gente de barrio, sino gente de zonas residenciales y eso lo sentíamos como una contradicción. Había un rechazo de parte nuestra. Notábamos cierta sensación de superioridad, de marginarnos. (Torres, 2012, p. 197).

El segundo número es aparentemente más variado. No solo contiene la primera entrevista que se le hizo al grupo Eutanasia, al que el autor le ha dedicado un libro treinta años después y reportajes sobre S de M, Excomulgados y Eutanasia, todos del núcleo duro de la facción a la cual pertenece el editor.

No puede hablarse propiamente de fuentes en un fanzine que consiste básicamente en un conjunto de opiniones. Sin embargo, sí resulta pertinente preguntarse sobre los referentes y las fuentes de donde beben su cultura. Según el escritor Martín Roldán, mucha gente de esta facción, cuando se carteaba, lo hacía exclusivamente con gente de España o países hispanohablantes por el tema del inglés. Pedro Grijalva lo confirma.

En La Colmena compraba revistas de rock como *Pelo*, *Rock Súper Star* y *Pop*, que llegaban a destiempo. Eran mis referentes, pero no me sirvieron como fuentes. Mi temática era la movida subterránea y yo estaba dentro de ella. Casi todo era mío. También usé un cómic que saqué de una revista y una traducción de un artículo sobre punks en Londres. (P. Grijalva, comunicación personal, 15 de junio de 2019)

El manifiesto “¿Punk en Lima?”, incluido en el número 1, fue replicado en varios fanzines. Grijalva menciona uno que incluso un desconocido lo copió y lo repartió en los conciertos. El resto de integrantes de su grupo conocía el contenido antes de que lo publicara. Era lo que conversaban en sus reuniones cotidianas.

Vendía los fanzines en los conciertos. Sacaban tandas de veinte a cincuenta copias en una fotocopidora de Jirón Puno. En jirón Puno había una fotocopidora que sacaba copias muy nítidas.

Me he enterado, muchos años después, de que más gente de nuestro entorno tiene el primer número. La relación con el usuario era más horizontal, no había cartas, recibían el fanzine y se lo devoraban. Mi hermano lo leyó y me dijo ‘esto está cargado de odio’. A otras personas les parecía subversivo: ‘tú estás con Sendero’, me acusaban. (P. Grijalva, comunicación personal, 15 de junio de 2019)

Kólera es el primer eslabón de toda una línea en la edición de fanzines en el Perú. Sin ir más lejos, podemos citar *Poetas del Asfalto*, editado por el colectivo homónimo ininterrumpidamente desde 1995, y que sin duda el fanzine subterráneo más longevo y tiene una línea similar. El origen de clase y la adopción (al menos de nombre) de una ideología anarquista radical de los misiopunks, se proyectó incluso en la primera década del 2000 con la tribu urbana de los “anarcopunks”, de similar discurso y también con producción fanzinera.

4.3.6 Últimos Recursos

Salieron tres números entre el 1 de marzo de 1986 y el 17 de julio de 1987. En ese lapso de tiempo el conflicto entre dos tribus urbanas, los “misiopunks” y los “pitupunks” se

agudizó hasta el punto de la escisión. De 1987 en adelante puede hablarse de dos escenas que organizan conciertos por separado. Con seguridad el grupo de barrio residencial más atacado –y el que tiene mayor trayectoria- fue G-3, editores de *Últimos Recursos*.

Solo aparecían los apodos de los colaboradores, no sus nombres. Gonzalo Farfán, líder del grupo y por entonces estudiante de administración en la universidad de Lima, precisa el modo de producción.

Lo hacíamos los tres miembros de mi grupo y amigos aledaños, más o menos unas diez personas en total. Todos traían sus aportes a la casa de Gabriel, el bajista, cogíamos hojas bond, las pegábamos, y nos íbamos a la fotocopia. Todo el contenido lo generábamos en grupo y bien rápido. No había director ni control editorial. Diagramábamos Guillermo y yo. También tipiaba y diagramaba. Tenía una visión más ordenada de distribuir la información. No tocamos entre el 89 y 92 y se enfriaron las ganas de seguir con el fanzine (G. Farfán, comunicación personal, 29 de junio de 2019).

A nivel internacional hay reportajes panorámicos sobre las escenas finlandesa y brasileña y el *straight edge*, doctrina propia de la subcultura en la que se aboga por una vida sin alcohol y drogas. A nivel nacional hay entrevistas extensas a grupos cercanos a su escena pero que no necesariamente forman parte de ella, como es el caso de Feudales, grupo postpunk y crónicas de conciertos. También hay historietas de Guillermo Figueroa, baterista del grupo. Sus personajes acabaron publicándose en la revista No, suplemento de la revista Sí a lo largo de varias semanas.

La parte polémica del fanzine viene por el lado de las notas de opinión y las caricaturas. En el fragor de la pugna con la facción “misiopunk” se llegó a extremos en los

que incluso el antropólogo norteamericano Shane Greene (Greene, 2016, pp. 24-25) ha visto racismo explícito en una caricatura de un “misiopunk” vestido como un migrante andino recién llegado a la capital.

Gonzalo Farfán le responde.

Shane Greene lo toma demasiado serio. Era solo un desfogue de amigos. *Últimos Recursos* fue una iniciativa chonguera y desorganizada, no documental ni editorial. Yo tenía 17 años. Está plagado de tonterías de adolescente como responderle con sarcasmo a los que nos atacaban. Nosotros no nos los tomábamos en serio, como ellos, les respondíamos sarcásticamente para minimizar su discurso. Todos los fanzines de la época eran demasiado serios. Ahora estoy en contra de muchas de las cosas que nosotros mismos hemos escrito. Yo mismo me extraño de varias cosas. Tenía una línea sarcástica, media chocante. Había estereotipos raciales, sexistas y de burla a los que hacían rock comercial. Todas las taras están mezcladas ahí. A la vez hay algunas cosas de las que me enorgullezco como algunos artículos de música sobre grupos que me gustaban, y que me parece que dan una visión madura de la música. (G. Farfán, comunicación personal, 29 de junio de 2019).

Posteriormente la carrera de Gonzalo Farfán se dirigió a la planificación del desarrollo de contenidos en el mundo editorial. Llegó a ser jefe de proyectos editoriales del diario *El Comercio* en la dirección de publicaciones y multimedios gestionando los CDs, libros, enciclopedias, etc, que se vendían en los kioscos.

Pese a la ligereza con la que era tomada la elaboración del fanzine, manejaban fuentes internacionales privilegiadas y mantenían correspondencia con ellas; en este caso, los medios de prensa especializada más importantes de su subcultura.

La única manera de estudiar la música punk, como no había internet, era enterarse de los fanzines. Yo me suscribí a *Flipside*, un fanzine de la escena de Los Ángeles el año 84. Me llegaba por correo. Después me suscribí a *Maximumrocknroll*. Eran fanzines profesionales bien armados, pero el 75% eran colaboraciones externas. Fue así como me animé y publiqué un reportaje de la escena nacional en abril de 1985 en *Flipside*. El 86 y el 88 hice dos reportes de escena nacional en *Maximumrocknroll*, *Flipside* y *Trust*, un fanzine alemán eran los fanzines más conocidos entonces. (G. Farfán, comunicación personal, 29 de junio de 2019).

El grupo hacía un tiraje de 100 copias. Lo vendían en conciertos o con se lo daban como regalo a los que compraban su caset. Cuando este salió a la venta, lo anunciaron en los avisos clasificados de 40 palabras de *Maximumrocknroll*. Recibieron pedidos inmediatamente. Fanzine y demo fueron enviados por carta a Estados Unidos, Alemania, España e Inglaterra, entre otros países.

Entre los fanzines de la facción “pitupunk” cabe mencionar *Libertad de Expresión*, *¡¡Existe!!*, *Espantapájaros* y *Ahora o Nunca*, todos aparecidos entre 1987 y 1989.

4.3.7 Asco

Se trata de un fanzine aparecido mucho más tardíamente que los anteriores (el primer número data de noviembre de 1989), pero lo reseñamos para usarlo como punto de referencia para retratar el fin del ciclo de fanzines del Rock Subterráneo. Con la vuelta de la década escasearían los conciertos, desaparecerían las grabaciones y los grupos acabarían separándose. Sin embargo, las características generales del fanzine no se han visto alteradas en relación a los primeros.

En 1989, los primos Miguel Ángel y Leonardo del Castillo, este último fallecido en 2011, todavía estaban en el colegio, pero ya asistían a conciertos. Fue así como tomaron contacto con los fanzines.

En las pausas de los conciertos la gente solía ofrecer su fanzine. *Grito de Protesta*, de Roberto Barba, dejó a mi primo tan impresionado que en ese momento dijo, voy a hacer mi fanzine. Cuando armó su machote, me lo mostró, le dije que estaba muy mal y le di bastantes sugerencias. Hice menos malo lo que había hecho. Yo solo participé en los dos primeros. De los que él sacó después, unos cinco o seis números más, incluso perdió los machotes Nadie tiene los siguientes (M. del Castillo, comunicación personal, 16 de mayo de 2019)

Sobre la forma de producción, afirma:

Siempre fotocopiábamos en el centro de Lima porque nadie quería fotocopiar tantas partes negras en esa época. Nos botaban de fotocopiadoras de Azángaro porque había que limpiar la máquina, quedaba todo negro. Hicimos parte del machote con plumón. En el segundo número tuve que tipiar con tinta roja, no tenía nada más, así que hicimos las fotocopias bien oscuras porque de lo contrario no salía. (M. del Castillo, comunicación personal, 16 de mayo de 2019)

Solo hemos revisado los dos primeros números. Es un contenido netamente nacional y con una apertura a distintos estilos musicales dentro del rock underground. Las entrevistas ocupan mayor cantidad de páginas, pero se nota la utilización de una plantilla de preguntas demasiado rígida: “¿Cuáles son tus influencias? ¿Por qué el nombre del grupo? ¿Qué opinas de la escena?” Los números siguientes, según Miguel Ángel del Castillo (2019), “no eran muy buenos, las entrevistas eran muy pequeñas, muy superficiales, él era muy descuidado”.

Todas las entrevistas del primer número fueron hechas por escrito. Se enviaba un cuestionario o a veces se iba a entregarlo personalmente, pero no se grababan audios. No se nota edición en los textos. Ambos editores eran consumidores de las revistas *Esquina* y *Rock de Lux*.

Los editores sacaron 100 o 110 copias.

4.3.8 Cuero Negro

Cabe preguntarse por la naturaleza de los fanzines de la otra subcultura importante de los 80, la escena metal. De su contraste con los del Rock Subterráneo pueden notarse mejor las especificidades de este. Su primer representante es *Headbanger*, editado por Rafael Iturrino a partir de 1987 y hasta la actualidad. Luego de un primer número en castellano, empezó a ser publicado en inglés con la intención de conseguir material del extranjero. De ahí que su circulación local sea relativamente restringida.

Con vocación de difundir a los representantes nacionales del género, *Cuero Negro*, sin embargo es el fanzine más conocido de este género musical. Giuseppe Risica, su editor, dice “lo que queríamos era hacer un movimiento fuerte, grande. Yo quería que el metal fuera difundido lo más que se pudiera”, (G. Risica, comunicación personal, 27 de junio de 2019). El equipo ha cambiado varias veces. Entre los colaboradores principales se cuentan Oscar Reátegui, Franco Boggiano y Martín Morales. Isaac Peña hizo todos los logos de la publicación a lo largo de su historia.

El primer número data de febrero de 1988. Los números 1 y 2 fueron hechos a base de fotocopias. El 3 y 4 se hicieron en cartoncillo. El 5 fue con impresión offset, pero

parecía fotocopia porque se hacía el machote a mano, de ahí sacaban las películas y lo imprimían. Los números 7 y 8 fueron con carátula a cuché pero en blanco y negro. El número 8, que salió en 1990 fue el último de la primera época. En 1996 la publicación inició su segunda época a todo color. En 1998 se inició una nueva pausa, esta vez luego del decimosegundo que se prolongaría hasta 2008, en que reaparece pero como boletín gratuito de cuatro páginas. Lo financiaba gracias a un auspiciador y lo entregaba gratis en los conciertos. Paralelamente, *Cuero Negro* se hizo productora de discos y sacó varios compilatorios bajo ese nombre. Los casetes, y luego los CD, nunca se vendieron con el fanzine.

En el primer número hay una traducción de una entrevista al virtuoso guitarrista sueco a Ynwie Malmsteen extraída de una revista *Hit Parader*. También hay una entrevista a Beto Jiménez, líder de la Horda metálica, núcleo que aglutinaba a la tribu urbana. Siempre hubo entrevistas exclusivas, pero el boom de las entrevistas internacionales vino a partir del número 5. Se entrevistó a DRI, Marilyn Manson y Pantera, grupos conocidos a nivel mundial más allá de subculturas específicas. En los números 7 y 8 hay cerca de 50 páginas solo de entrevistas de una página. También había secciones de reseñas de discos y comentarios. En los 90 *Cuero Negro* fue considerada incluso una revista alternativa dada la apertura de estilos. Hay entrevistas a rockeros subterráneos como Julio Durán o Rafo Ráez. No se muestra una posición política explícita, aunque sí se reconoce una actitud rebelde a nivel genérico.

Giuseppe Risica declaró que sus publicaciones de referencia eran *Metali-K.O.*, que era una revista española, y *Heavy Metal Subterráneo*, que era mexicana. *Conecta*, que era mexicana, también llegaba regularmente a sus manos. Como no sabe inglés veía las *Bravo*, *Metal Hammer* y *Hit Parader* por las fotos. Su desconocimiento del idioma no impidió que le enseñaran cómo escribir cartas para los grupos. Fanzine que le llegaba,

copiaba todas las direcciones y les escribía a todos. En dos meses mandó cerca de 100 cartas. Calcula que le respondieron aproximadamente veinte, lo cual es bastante.

Las fuentes eran directas, con las bandas mismas. Las disqueras independientes de Chile y Argentina les enviaban fanzines y discos. Todos los colaboradores eran de la escena. El crecimiento del fanzine fue tan rápido que se les acercaba gente que les ofrecía espontáneamente entrevistas que habían hecho a determinadas bandas. Enviaban por correo un cuestionario y les respondían pasado medio año. Era imposible pensar en repreguntas

Se sacó 150 copias del primer número. Se agotaron en menos de una semana. De los siguientes se lanzaron entre 300 y 500 y se empezaron a vender en kioscos seleccionados. El número 9 tuvo un tiraje de mil ejemplares. El editor nunca sacó una segunda tanda. Tampoco hace reimpressiones.

No saqué un segundo tiraje sino un número 2. Fue tan rápido que empezamos a hacer un número tras otro. Mi idea es hacer cosas nuevas, no repasar lo que ya hiciste. Siempre me he encontrado fotocopias que le han sacado al fanzine. Hace un par de años en Piura en un encuentro en un parque donde se reúnen rockeros fueron todos con su copia de distintos números de *Cuero Negro*. Llegó uno allá y le sacaron como 50 fotocopias. La vitalidad de un movimiento tiene que ver con la constancia con la que sacas cosas (G. Risica, comunicación personal, 27 de junio de 2019).

4.4 Las Revistas del Rock Subterráneo (1984-1992)

Si bien los fanzines representan el grueso de la prensa especializada en rock a nivel puramente cuantitativo, las revistas han tenido mucha mayor difusión. En esta sección

vamos a analizar únicamente las que están ligadas al Rock Subterráneo y a distinguir sus características específicas en relación con los fanzines.

Haciendo un breve repaso, hay que mencionar a la revista *Saund*, de principios de los 80, dirigida a un público juvenil. En ella podía encontrarse notas sobre viajes, surf y notas de rock clásico. Estaba dirigida por Luis Enrique Krateill. Paralelas a *Ave Roq*, aunque de fugaz existencia, fueron *Lima Rock*, editada por radio Doble 9 y *La Rockola*, que contaba entre sus miembros a Juan Enrique Krateill, director de *Saund*.

La revista *Rockola* es una publicación casi netamente comercial, ya que sus páginas se ocupa de artistas conocidos y consolidados, como por ejemplo Charlie García, Rolling Stones, Madonna, etc. lo rescatable de esta publicación es ese pequeño balance que hace sobre los principales grupos de rock en el Perú (...). (Huamaní, 2010, p. 115)

De la segunda mitad de los 80 es *Pose*, dirigida por Américo Pillmar.

Ya en los 90 aparece la revista *Phantom*, que bajo la dirección de Nacho Cisneros (que en 1987 había editado el fanzine *Existe*) daba cabida a los grupos locales. Sin embargo, la gran publicación alternativa es *Caleta*. Su ejemplo está presente en *Desconexión* y en *Esquizofrenia* (que era un programa de radio Cadena y se volvió una pequeña revista). Del seno de *Caleta* salen, en este siglo, *Sub*, *69* y *Freak Out*, que duraría cinco años y alcanzaría los 16 números.

Entre las revistas especializadas en rock de aparición en la segunda década del milenio, se cuentan *Dosis*, dirigida por Mario Vallejo; *Emetres*, por Juan María Pérez; *Tesoros Mundanos*, por Guido Peláez Ballón; *Sonos*, por Jimmy Saavedra; *Descabellado*, editada por *La república*, y *Réplica*, bajo la responsabilidad de un colectivo conformado por Carlos Quinto, Rony Quiroz y Álvaro Torres. *Audiofobia*, primero blog y luego portal web, también llegó a editar una revista en físico.

4.4.1 Revista Ave Roq

Ave Roq es la primera revista nacional especializada en rock distribuida en los kioscos. Para este acápite hemos entrevistado a sus dos creadores, Alfredo Rosell y Franklin Jáuregui. Ambos se conocieron en 1982, cuando eran estudiantes de la universidad del Pacífico –el primero de Economía, el segundo de Contabilidad. Registraron el nombre y pusieron una oficina entre las avenidas Benavides y Colón, en Miraflores. Se dividieron las funciones, Rosell se concentraría en el aspecto periodístico, mientras que Jáuregui buscaría auspiciadores. Hicieron una alianza con radio Doble 9 para promocionarse mutuamente. Desde junio de 1984 salieron cinco números regulares. El último, 6-7, de enero de 1986, fue doble. Después de la separación Rosell trabajó como manager de Miki González durante cuatro años y Jáuregui fundó la revista *Esquina*.

A nivel internacional, *Ave Roq* daba espacio por igual a grupos de rock clásico de los años 60 y 70 (The Doors, Pink Floyd, The Rolling Stones, Led Zeppelin) con algunos otros contemporáneos que ya estaban canonizados por la crítica foránea (U2, The Clash, New Order). No estamos, entonces, frente a una publicación que necesariamente haya apostado por lo vanguardista o los proyectos de primer mundo más experimentales y minoritarios.

Sin embargo, a nivel nacional, hubo una progresiva apuesta por el Rock Subterráneo, que recién estaba surgiendo. “Entonces comenzamos a buscar rock peruano y empezamos a hablar de Leusemia y Del Pueblo (Alfredo Rosell se hizo su manager). Nosotros no éramos subterráneos. En *Ave Roq* era mitad-mitad Rock Subterráneo y comercial” (F. Jáuregui, comunicación personal, 3 de julio del 2019).

El apoyo a la escena subterránea de *Ave Roq* crece conforme esta misma va creciendo. En el número 1 apenas hay una nota de media página sobre un concierto; en el segundo, dos páginas; en el tercero, también dos, pero la revista organiza un concierto muy importante, El Rock Subterráneo vuelve a Atacar Lima, que llena el local La Palizada; en el cuarto, cinco páginas más la organización del “Superconcierto”, en el que participan tanto grupos subterráneos como comerciales; en el quinto, página doble sobre el evento y dos páginas más. En el último y doble hay ocho páginas más portada. Además, se organizó el evento “El Rock Subterráneo vuelve a atar Lima” en la Concha Acústica del parque Salazar en el que estuvieron presentes las cámaras de canal 9. Lo confirma Frank Huamaní en un ensayo académico sobre el tema:

Los primeros números *Ave Roq* los dedicó a rock comercial y formal tal y como lo hacen todas las revistas que salen de música, solo se limitan a entrevistas y reseñas de los grupos más conocidos a nivel mundial. En sus páginas anuncian que se está gestando una “escena rockera en el Perú” formada por Micky Gonzáles, Chachi Luján, etc. Pero no toman postura a ninguna recurrencia social o política, solo se limitan a describir los principales actores rockeros a nivel mundial y latinoamericano. Pero a partir del número 5, se puede apreciar que las temáticas empiezan a tornarse más locales y apoyan a diversos grupos nacionales que recién salían, tales como Micky Gonzáles, TV Color, Del Pueblo, Narcosis, (...). El siguiente número 6-7 la revista sorprende por ser una presentación casi o enteramente subterránea, dejan relativamente de lado los diversos grupos comerciales que apoyaban en sus inicios y se dedican a apoyar y difundir enteramente el Rock Subterráneo en todos sus ámbitos y esferas sociales ¿Oportunismo?, ¿Cambio de actitud? ¿Sinceridad?, etc. lo cierto es que la revista

se llega a presentar con un fanzine subte adoptando muchas de sus formas y estilos (Huamaní, 2010, pp. 112-113).

Los referentes de los encargados de la revista eran diferentes entre sí aunque complementarios. Franklin Jáuregui (2019), por un lado “leía revistas extranjeras como la argentina *Pelo*, no fanzines nacionales. Nunca se me ocurrió hacer uno y de por sí los valoro. Yo pensaba hacer algo más empresarial”. Alfredo Rosell, de otro, declaró “lo primero que pensé cuando vi el fanzine *Costra* fue que quería hacer algo así pero algo más chévere. No un fanzine, sino una revista” (comunicación personal, 15 de enero de 2011)

Ninguno de los que trabajaban en *Ave Roq* era periodista. En la parte gráfica colaboraron tres personas ligadas al Rock Subterráneo: Leopoldo la Rosa, del grupo Leusemia, M. Moratillo y el pintor Herbert Rodríguez. La relación con los grupos de esa subcultura, según ambos entrevistados se estrechó tanto que al final, mediante la organización de eventos, se pasó a generar el hecho noticioso, como sucedió con los eventos organizados por la revista.

Según Franklin Jáuregui el tiraje fueron mil los dos primeros, tres mil el tercero y 5 mil 4, 5 y 6.

A la semana de haberla lanzado no quedaba una sola revista en los kioscos. Nos llegaban infinidad de cartas. Las poníamos en el piso y las leíamos. Los pedidos al extranjero eran de gente puntual que nos escribía. Sin embargo, cuando subimos a cinco mil surgieron los problemas económicos. (F. Jáuregui, comunicación personal, 3 de julio del 2019)

Paralelamente organizaban eventos para ayudar a hacer funcionar la empresa.

Comenzamos haciendo fiestas para las clases altas con música rock en vivo. Iban mil o mil quinientas o 1500 personas a una casa de La Molina que alquilábamos. Sin embargo, vimos que era necesario hacer conciertos. Es recién a mediados de 1984 cuando nos damos cuenta de esa necesidad. Nosotros organizamos la presentación de *Posesiva de mí*, del grupo Del Pueblo, en el Teatro Segura. Hubo una conferencia de prensa repleta de periodistas. Luego vinieron el de La Palizada y los dos en el parque Salazar, el último de los cuales tuvo mucho rebote en medios". (A. Rosell, comunicación personal, 15 de enero de 2011)

4.4.2 Revista Esquina

Ha sido descrita por Daniel F, el músico subterráneo más famoso, como "la revista casi oficial de la Movida" (F, 2007, p. 136). Es un dato importante en tanto *Esquina* es la revista nacional especializada en rock más longeva y la que ha marcado cierta pauta en cuanto a preocupación por lo independiente, lo alternativo y lo vanguardista. Su primer número está fechado en mayo de 1986. Era una revista profesional que se distribuía en kioscos a nivel nacional. El director general y artífice de la revista era Franklin Jáuregui. El editor en jefe era Oscar Malca, antiguo colaborador de *Macho Cabrío* y *Alternativa Subterránea*. El comité editorial estaba constituido por Piero Bustos y Edwin Núñez (músicos subterráneos), Ricardo Montañez, ex responsable del fanzine *Bemol*, y Pedro Cornejo, artífice de los fanzines *La Nave de los Locos*, *Luznegra*, *Alternativa* y *Alternativa Subterránea*. El diseño era de Jaime Higa, que provenía de los fanzines *Alternativa* y *Pasajeros del Horror*, y del artista plástico Herbert Rodríguez.

Luego del segundo número hubo una escisión. Oscar Malca, Edwin Núñez y Pedro Cornejo salieron y fundaron el tabloide *Imagen Pública* en compañía de Farid Kajatt. En febrero del 87 salió a la venta el único número. Según Jaime Higa, que diagramó ambas

revistas, “hicieron un tiraje muy grande, pero la distribución fue malísima y no se pudo recuperar la inversión” (comunicación personal, 10 de julio de 2019). Solo salió un número. *Esquina*, mientras tanto, contrató a Paul Hurtado de Mendoza, del fanzine *Costra*, como jefe de redacción. Este acabaría quedándose hasta 1994. También se incorporó Fernando Vial, de los fanzines *Alternativa* y *Pasajeros de Horror*.

La primera etapa de *Esquina*, del 86 al 88 incluye seis números, los cuatro últimos con Paul Hurtado de Mendoza.

Esquina nunca dejó de salir, pero del 88 al 93 sacamos un número por año, hasta que volvimos a salir tres o cuatro veces al año. Nunca pasó más de un año sin que saliera la revista. Sin embargo, del 2001 al 2004 esta deja de salir. Luego regresa. El 2006 fue mi última revista porque me vine a vivir a USA. Hasta esa fecha salieron veinticinco números aproximadamente. El 2011 relanzo *Esquina* en formato grande y con distribución gratuita junto al periodista Mario Vallejo. Sacamos 10 revistas, yo en USA y él en Lima. En el 2013 mandé una carta pública en la que dije que no iba a continuar”. (F. Jáuregui, comunicación personal, 3 de julio del 2019)

Mario Vallejo sacó entonces una revista de rock llamada *Dosis*.

La revista equilibraba su atención a artistas nacionales e internacionales. Así, tenía una sección de notas cortas locales (stylo local) y otra foránea (Stylo Mundano). Ese mismo equilibrio se aprecia en los reportajes y en las entrevistas. Lograron entrevistar a artistas conocidos mundialmente como Echo & The Bunnymen o The Cure. Tuvieron también una entrevista exclusiva con Soda Stereo durante su primera visita en 1988. Incluían también una sección de arte y siempre se procuraba que hubiera un reportaje a algún artista o corriente de otro género musical.

Un 70-80% del contenido era rock y el resto temas coyunturales. No era una revista subterránea, pero sí mayoritariamente. No desde dentro, pero sí para el Rock Subterráneo. *Esquina* tenía una aproximación más subterránea que *Ave Roq*. Nunca abandonamos esa línea. Una vez entrevistamos a Pedro Suárez Vértiz y lo pusimos en portada, pero el 90% de la revista trataba de Rock Subterráneo. Nunca rompimos con este. Las críticas a los discos de rock comercial eran radicales. Hablábamos mal, pero hablábamos. (F. Jáuregui, comunicación personal, 3 de julio del 2019)

“En fanzines encontrabas lo que en *Esquina* aparecía mencionado. Nunca les iban a hacer un reportaje, solo le hacían entrevista a los consagrados”, señala el escritor Martín Roldán (comunicación personal, 13 de abril de 2019).

En el primer equipo trabajaban entre diez y quince personas. Posteriormente, por número estaban involucradas entre cinco y seis personas sin incluir a los colaboradores. En relación a *Ave Roq*, escriben más miembros de la escena subterránea. Llama la atención la cantidad de corresponsales en el extranjero y en el interior. La mayoría eran amigos del director. Además organizaron algunos de los eventos más importantes del Rock Subterráneo (el festival Rockacho, el concurso de Rock No Profesional del año 1987, los conciertos de los grupos subterráneos en la Feria del Hogar en 1988 y los festivales Condorock de 1994 a 1997 y otros más), debido a lo cual, muchas veces, ellos mismos generaron el hecho noticioso. En algunas ocasiones, escasas, reprodujeron artículos aparecidos en la revista Spin. Es evidente que, a nivel general, manejaban fuentes de primera mano.

En el 87 Franklin Jáuregui empezó a organizar espectáculos internacionales. Trajo al grupo punk argentino Los Violadores el verano de ese año. Fue el primer grupo

underground venir al Perú. Sin embargo, un acontecimiento marcó su relación con su público lector durante la época de la movida del Rock Subterráneo.

El Concurso de Rock No profesional organizado por Franklin Jáuregui y Luis Cornejo convocó a 120 grupos de todo el país. Las eliminatorias se hicieron durante diez fechas con doce grupos cada una. La final fue en octubre del 87 en la Concha Acústica del Campo de Marte. Entraron 10000 personas, según Franklin Jáuregui. Ganaron los subterráneos Voz Propia. Los metaleros de Orgus y los folclóricos de Diario alcanzaron el segundo y el tercer lugar.

Señala Franklin Jáuregui:

El tiraje empezó con cinco mil ejemplares, pero en la Feria del Hogar, en 1988, he llegado a tirar veinte mil. De ahí he bajado a un promedio de diez mil. Recibíamos infinidad de cartas de todo el Perú. Había distribución nacional. Llegábamos a Ayacucho, Pucallpa, Tacna y muchas más. Había tiendas de ciudades de provincia, como Arequipa y Trujillo, que siempre ponían publicidad. (F. Jáuregui, comunicación personal, 3 de julio del 2019)

4.4.3 Konección Rock

El siguiente proyecto de Luis Espinoza, luego de los dos números de *Subterok* era una revista. El primer número data de febrero de 1987, mientras que el segundo de 1989. El primero se llama *Konección Rock* mientras que en el segundo *Konexión Rock*.

El contenido se divide equitativamente entre lo internacional y el Rock Subterráneo. Además, en el primer número hay sendos artículos de literatura de Jaime Higa sobre Sartre y Kafka.

Sobre las fuentes utilizadas en el área internacional, Luis Espinoza sostiene:

Buscaba revistas extranjeras que vendían en La Colmena. Sobre esos artistas internacionales recién se empieza a escribir en la prensa masiva con Pedro Cornejo y los otros. En mi colección encontrabas desde *Bravo* hasta *Rock de Lux* y *Maximumrocknroll*. Las españolas influyeron bastante. Las encontraba en una zona por la calle Lino Cornejo, en el Centro de Lima o unos amigos me las traían de fuera (Comunicación personal, 8 de junio de 2019).

Sobre las fuentes utilizadas en la sección local, Jorge Bazo dice que los mismos grupos le enviaban su material para que lo comente. Si no le gustaba no lo reseñaba o lo devolvía, pero evitaba las críticas negativas para apoyar la escena (comunicación personal, 8 de junio de 2019).

De ambos números se tiraron mil ejemplares.

4.5 El Pop Rock Comercial (1985-1989)

Consideramos pertinente hacer este breve paréntesis para poder tener una visión de conjunto más amplia del fenómeno del rock en el Perú y, por lo tanto, de los medios de comunicación relacionados con este. Paralela a la movida subterránea surge una escena de pop rock comercial apoyada por los grandes medios que hace eco del boom del rock en castellano proveniente de Argentina, Chile, México y España. Los más destacados visitantes de esos países fueron, respectivamente, Soda Stereo, Los Prisioneros, el Tri y Hombres G, aunque vinieron muchos grupos más que no han dejado de ocupar un lugar central en la programación radial. Sus contrapartes nacionales también cantaban temas propios en castellano, pero no lograron la internacionalización. Es más carecen de bibliografía. La fuente con información más fiable y detallada es el fanpage *Pop Rock*

peruano de los 80: el punto de encuentro de una generación, del acucioso coleccionista Diego Gayoso.

Entre los grupos más destacados se contaban RIO, Arena Hash, JAS, Autocontrol, Pateando Latas, Dudó, La Banda Azul, Trama, Imágenes, S.O.S, Rhuedas, Duwetto, Dr. No, Feiser, La Pandilla, TV Color, Sangre Púrpura, La Banda Azul, Paradero, Retorno Breve, Feiser, , Toilet Paper y muchos otros; entre los solistas, por su parte, cabe mencionar a Miki González Beto Danelli, Fahed Mitre, Julio Andrade, Samir, Nina Mutal, Chachi Luján y Roxana Valdivieso. Todos ellos se distinguen por tener una relativamente buena producción. El profesional más destacado en ese ámbito fue Manuel Garrido Lecca, productor de Dudó y Arena Hash.

El apoyo de Panamericana y Studio 92, que también organizaban eventos masivos en el campo de Marte o la Plaza de Acho como La más más y Lo mejor de lo mejor para presentar su ranking y elegir sus mejores canciones (Bustamante, 2012, p. 624), junto al de 1160 y radio Miraflores sostuvo esta escena. Los DJs más populares entre su público objetivo, jóvenes de clase media, fueron Javier Lishner, Sammy Sadovnik, Randy Calandra, Gastón Medina, entre otros.

Sin embargo, hay sospechas en torno a la relación de estos medios con el rock.

Fiorella Cava, líder del grupo JAS declara:

El ocho de noviembre de 1987 decidimos por [el tema] Personalidad, 15 radios programaron la canción. Pero nosotros decíamos que trabajábamos con uno del Virrey [...] Las disqueras compraban los espacios. [Actualmente] al no haber disqueras, los radios cobran a los grupos. Pagan 1,000 dólares al mes para que la pasen ocho veces al día, y a la misma hora en diferentes radios, eso en EE. UU. Se llama payola. (Citado por Zavala y Álvarez, 2010, p. 302).

Así como los subterráneos tuvieron a los fanzines, esta escena fue apoyada por cierta prensa de espectáculos.

Entre fines de 1985 y comienzos de 1989 los medios escritos dedicaron páginas completas al fenómeno. Extensas entrevistas y reportajes, así como ediciones especiales con cancioneros y posters aparecieron en las recordadas revistas *Tele Guía*, *Éxitos*, *As Rock* y *RTV*, así como en diarios de la denominada gran prensa. Asimismo la radio y la televisión jugaron un papel importante difundiendo videoclips y actuaciones en estudio. Basta recordar programas como *Hits* o *Yola Rocker* en TV, y el programa *Perú Rock* conducido por Javier Lishner y Sammy Sadovnik. En suma, se le dio una cobertura mediática que no se había visto en el rock peruano desde los años 60. (Lau, 2006, p. 4)

A nivel de prensa generalista sería hubo un apoyo parcial a esta escena. Durante la primera mitad de los años 80 aparentemente hubo dos bandos.

El Comercio señala también a los grupos Dr. No, Toilette Paper, Frágil, Mardi Grass, La Pandilla, La Banda Plástica y Feiser, resaltando siempre que componen sus propios temas y que cantan la mayoría en castellano. Lo mismo sucede con el periódico “La República” que empezó a apoyar inicialmente a TV Color, Feiser, La Pandilla, Toilette Paper con diversos anuncios en su sección Espectáculos. (...). “El Diario” fue uno de los primeros en apoyar a los grupos subterráneos, incluso, le dio una denominación al género que tocaba el grupo “Del Pueblo”; “Su música barrio, según muchos es auténtica”. Y, junto a él, le dedicaron muchos reportajes en sus ediciones (vale recalcar que participaron en varios eventos de la Izquierda Unida, incluso, entre sus integrantes habían diversos partidarios de aquella agrupación). Como vemos la prensa oficial enfocó principalmente a los grupos accesibles y de tendencia comercial, a diferencia de “El Diario (Huamaní, 2007, pp. 121-122)

Sin embargo, durante la segunda mitad de la década esta situación fue cambiando. Dos periodistas surgidos del Rock Subterráneo, Pedro Cornejo y Oscar Malca, fueron ocupando puestos poco a poco más importantes en *El Comercio* y en *Caretas*, respectivamente, y comenzaron a cubrir el fenómeno del rock desde un punto de vista muy distinto a la prensa de espectáculos. Ambos tendrían fuerte influencia en la manera que tenía la prensa generalista de enfocar el rock nacional.

4.6 Escenas Alternativas 1992-2000

El periodo comprendido entre 1990 y 1992 fue de una precariedad económica tal que tanto la escena underground como la comercial se eclipsaron por completo. No hubo lanzamientos discográficos ni se organizaron muchos conciertos. La intensidad de la violencia política no propiciaba los espectáculos musicales de ningún tipo. Sin embargo, las reformas neoliberales estabilizaron la economía e impusieron el culto a la tecnocracia y el pragmatismo, y la captura de los principales cabecillas de la subversión propició el retorno de un clima de seguridad ciudadana. Se asentó entonces un régimen que no escapó del autoritarismo (toma de todos los poderes del Estado) y la corrupción, tal como todos los peruanos pudieron ver en los tristemente célebres “vladivideos”, el mayor escándalo político de la era digital. En todo caso, una nueva era había comenzado.

El éxito descomunal de *Nevermind*, el disco de Nirvana (con clara influencia de la subcultura punk), en 1991, marcó un punto de inflexión en la industria discográfica. Se comenzó a usar la palabra “alternativo” para designar cierto espíritu independiente. Se repudió la sobreproducción y lo prefabricado. Regresaron las guitarras eléctricas fuertes. El mensaje antiestablishment se volvió mainstream. Las grandes corporaciones promocionaron grupos deudores del punk y otras vertientes del rock, algunas ya exploradas por el Rock Subterráneo.

La revolución digital comenzó y sus consecuencias en la escena local la trastornaron por completo: los CDs reemplazaron a los casets y con ello se pudo copiar sin perder una generación. A la vez, las grabaciones adquirieron mejor calidad, los conciertos buen sonido y aparecieron técnicos de nivel. No obstante, la autogestión continuaría siendo la principal forma de producción

Hasta ese entonces el rock en el Perú se había desenvuelto de modo binario: rock y nueva ola en los 60, circuito progresivo y circuito del Centro de Lima en el interregno, Rock Subterráneo y pop rock comercial en los 80. Sin embargo, a partir de ese momento, línea que dividía el Rock Subterráneo del comercial se hizo más borrosa. Para comenzar, lo subterráneo empieza a llamarse alternativo o independiente.

Es decir, eran bandas “independientes” y no necesariamente “opuestas” al circuito comercial. Y, al no ser “opuestas” al circuito comercial, tampoco estaban impedidas de integrarse a él si las condiciones les eran favorables, y de desligarse nuevamente si así lo creían conveniente. Una suerte de movilidad socio-musical, de acuerdo a la cual un grupo podía desplazarse libremente de un circuito a otro sin que, por ello perdiera su identidad. (Cornejo 2002, pp. 103-104)

Entre los artistas más importantes del panorama musical de entonces, como es natural, había megaestrellas fabricantes de *hits* (Frágil, Nosequién y los Nosecuantos, Miki González y Pedro Suárez Vértiz) e independientes (Mar de Copas, La Liga del Sueño, Los Mojarras, Dolores Delirio, Rafo Ráez, Cementerio Club, La Sarita, Uchpa, Huelga de Hambre, Avispón Verde, D'emente Común, Aeropajitas y Manganzoides, entre otros). Fue un periodo de diversidad musical. Los estilos iban del hardcore al post punk, a la fusión y al new metal.

En los 80 los subterráneos editaban sus propias maquetas y los sellos nacionales sacaban las grabaciones de los grupos de pop rock, pero en los 90 los cambios en la tecnología y la hegemonía de lo alternativo dieron paso a un nuevo panorama.

La primera señal ocurrió cuando el sello Virrey quiso aprovechar la oportunidad fundó una división especializada en “rock alternativo” a la que bautizó Eureka Records y que acabaría fichando a La Liga del Sueño, Los Mojarras y G-3. Poco después, abrieron oficina en Lima las multinacionales Sony, BMG, EMI y Polygram. Lamentablemente, la piratería, las cifras de ventas y un público que no fue tan masivo como se esperaba no llevaron a buen puerto la aventura. Sin embargo, cuando llegaron las fábricas de CDs surgieron sellos independientes como Navaja Producciones, Calambre Discos o GJ Records, entre otros (como señala Cornejo, 2002, pp. 111-112), lo cual generó una avalancha de publicaciones de nuevos grupos.

También empiezan a organizarse grandes festivales de rock nacional. El 18 de abril de 1998 tuvo lugar en el más exitoso de ellos. Se realizó en Miraflores, en el estadio Manuel Bonilla. Se llamó Niño Malo y participaron Leuzemia, G-3, Aeropajitas, Rafo Ráez (todos ellos relacionados con el Rock Subterráneo), La Pura Purita, La Sarita, Cementerio Club, Huelga de Hambre, D'mente Común, entre otros. En aquella ocasión varias escenas compartieron escenario frente a diez mil personas en un espacio mucho más grande al que estaban acostumbrados.

El fanzine físico vive un buen momento. *Crash Boom Zap* marca el paso que va de la contracultura a la historieta. *Interzona* articula una nueva generación de críticos alrededor del rock alternativo. *Sótano Beat* hace una de investigaciones más importantes del periodismo de fanzines: ubican al primer miembro del grupo Los Saicos después de cuarenta años y después a todos los demás.

4.6.1 Revista Caleta

La revista *Caleta* tuvo un total de veintiocho números. El primero salió en 1995, año de efervescencia del rock nacional; el último en 2002. Sus directores ejecutivos eran Percy Pezúa y Julián Rodríguez, quienes tenían una empresa editorial en la que hacían mayormente publicaciones periódicas sobre temas como la computación. El periodista Fidel Gutiérrez fue miembro del equipo de redacción del primer al último número y fue entrevistado para esta investigación.

En el 96, entre el 6 y el 8, se vendió con un caset compilatorio de artistas del sello Navaja llamado *Bichos Raros*. También participaron en la difusión del primer disco de Cementerio Club, el primer casete largo de Insumisión y otras grabaciones más. En teoría se trataba de una publicación mensual, pero en realidad era bimensual o incluso trimensual. En 1997 hubo una pequeña racha de continuidad más ordenada. A finales de los 90 el segundo de ellos editó la revista *Sub*. No se vendían las dos revistas juntas. A nivel digital, *Caleta* tuvo una página rudimentaria en tripod. Nunca se produjo contenido especial para esta.

La continuación de *Caleta* se llama *69*, y dura hasta 2009. En este caso la mitad del contenido es nacional y la mitad internacional. Eran dos portadas, se volteaba la revista, de ahí el nombre. *69* ya tuvo presencia digital con contenidos que no salían en la versión impresa.

La idea era hacer una publicación juvenil. Desde el principio se procuró darle portadas a las bandas peruanas independientes como Mar de Copas, César N o Dolores Delirio. A la mitad de la historia de *Caleta*, Percy Pezúa dice que se han acabado las bandas interesantes. La primera portada que rompe monopolio nacional es de Marilyn

Manson y se tuvo que hacer tres reimpresiones. Julián Rodríguez hace *Sub*, con un contenido 80% nacional y 20% latinoamericano.

La línea era lo alternativo tal como se entendía en aquel momento (es decir, lo que pasaba MTV, grunge, fusión, Brit Pop, etc). No nos gustaba la camada ochentera comercial. En general podíamos ser muy polémicos. En 69, en cambio, hay una línea más abierta. Ya no hay una actitud antimainstream. (F. Gutiérrez, conversación personal, 9 de julio de 2019)

Se reclutó colaboradores mediante un anuncio en los clasificados de *El Comercio*. No hubo colaboradores del extranjero. En un momento trabajaban diez personas, pero había muchos colaboradores independientes. Pedro Cornejo escribió en los primeros números pero no era parte del equipo. Algunos músicos colaboraron con reseñas. Los únicos periodistas profesionales eran Fidel Gutiérrez y Diego Trelles. Percy Pezúa recibía revistas como *Spin*, *Paste*, *Ray Gun* y *Details*, de cultura pop. Las disqueras les regalaban material.

La revista se compraba en kioscos. Al principio hacían la distribución personalmente, quiosco en quiosco, dejando cargo, convenciendo a los quiosqueros que la vendan. Luego trabajaron con distribuidora Z.

Aunque frecuentemente recibían cartas, el grupo criticado no necesariamente recibía bien la revista. Un grupo de rock, no contento con una nota sobre ellos, buscó al redactor y le propinó una golpiza en su centro de labores. Otra banda recibió mal su reseña y comenzó a hablar mal de la revista en todos sus conciertos. Se les dio entonces espacio para una entrevista.

4.7 El Rock en Tiempos Digitales

Diana Joseli menciona como medios de difusión de esta época a “*Demolición, No Hay Alternativa* (canales de video entrevistas y fanpage), *Rocanrol.pe*, *Sonidos.pe*, *Slam.pe*, *Sonorama.pe* (webs de prensa alternativa sobre la escena), *Rock Achorao* (blog y luego fanpage), *Bits* (fotografías de conciertos en redes sociales) (...). (Joseli, 2017, p. 51)

La autora afirma que esta nueva generación valora pero no se identifica con el Rock Subterráneo porque “vive en un contexto pacificado y de bienestar económico, está influenciada por MTV y por los sonidos melódicos, y los temas de sus canciones hablan sobre otros temas que dejan de ser políticos en su mayoría”. (2017, p. 35). Además, sus lógicas económicas suponen “un nuevo modelo de autogestión y nuevas relaciones con el mercado, con lo cual un neo discurso independiente implica una diferenciación con lo comercial pero no necesariamente una contraposición ortodoxa (2017, p. 59). Debemos agregar que lo digital y lo postmoderno van de la mano, y que por lo tanto la seriedad y el conjunto de valores con los que los subterráneos criticaban la coyuntura sencillamente desaparece.

El fin del régimen fujimorista significa el retorno de las instituciones democráticas. A lo largo de los gobiernos de Toledo, Alan García y Ollanta Humala el modelo económico se consolida con buenas cifras macroeconómicas y el crecimiento de la clase media. Esto no niega desigualdad y la existencia de conflictos sociales. La tecnología, a su vez, se democratizó. Ver televisión por cable, en particular los canales musicales como MTV, y conectarse a internet trastocaron completamente las formas de consumo.

La etapa digital del rock nacional se subdivide a su vez en dos periodos claramente definidos. El primero va de 2000 a 2007, época de predominio de los blogs, y el segundo de 2007 a la actualidad.

Del 2000 al 2007 se vive todo un auge de los grandes festivales, de los cuales el más destacado es Rock en el Parque, que convocaba a miles de espectadores. Paralelamente

se crean más productoras. Se instala plenamente un circuito de conciertos en Los Olivos, Ate y San Juan de Miraflores. Varios músicos crean sendos sellos independientes, entre los que destacan Mundano Records (1997), Unión Discos (2003) y Descabellado Discos (2002). Surgen grupos que practican estilos como el hardcore melódico, el grunge, el nu metal, el post hardcore.

A nivel de televisión, por menos de dos meses en Frecuencia Latina, Sergio Galliani condujo *TV Insomnio*. En el canal estatal (TNP), Pedro Cornejo hizo lo propio con *Distorsión*, que también fue emitido durante una breve temporada. También cabe destacar *TV Rock*, conducido por Cucho Peñaloza. Lo más destacable, sin embargo, son los blogs y páginas web de rock nacional en los que el público opinaba sobre discos, conciertos o grupos en particular. Estos espacios propiciaron la creación de “komunas”, apócope de “comunidades”, simpatizantes de grupos en particular.

Los blogs y páginas web sobre rock peruano propiciaron además grupos de discusión y conversación, en los que el público podía opinar sobre las bandas, los discos, los conciertos, debatir entre ellos sobre otros temas de la escena, o también conocerse. Estos espacios virtuales sirvieron para la komunas, creación de abreviación y derivación de la palabra “comunidades”. Eran grupos de personas simpatizantes de una banda en particular. Estas eran las alternativas a los clubs de fans que podían tener bandas de rock comercial (Libido, Mar de Copas, Amén, Zen, TK). Se crearon en las plataformas de Messenger Groups que existían a inicios de los 2000, donde cualquier persona interesada podía crearse un usuario y unirse, llegando a tener una komuna hasta centenares de miembros en estos espacios virtuales. Así, en la práctica, la komuna de una banda podía ser integrada por públicos de diversos distritos de Lima, que en estos espacios podían intercambiar experiencias y opiniones sobre las bandas y la escena, y sobre todo organizarse para después ir a conciertos o generar reuniones de confraternidad (Joseli, 2017, pp. 41-42)

Hay que agregar asimismo que se vive el auge de Myspace, plataforma gratuita usada por la mayoría de grupos peruanos durante esa etapa.

Cabe destacar asimismo la consolidación de una nueva tribu urbana, los chikipunks. Su estilo musical era melódico y sus letras no hablaban de política, al contrario de los subterráneos, suerte de hermanos mayores que no los veían con buenos ojos. Con los conciertos en el Huaralino y Rock en el parque y los recitales de Los Olivos el fenómeno se vuelve masivo. Fueron los más numerosos y activos de la década. Otra tribu urbana a destacar en esta época fueron los anarcopunks (con una buena producción fanziner), suerte de nueva generaciones de la corriente “misiopunk” del Rock Subterráneo, aunque mucho más politizados. El sociólogo de la universidad Católica Jorge Juárez (2007) ha escrito un interesante ensayo sobre esta corriente.

En el 2007 se aprueba el proyecto de ley Nº 291698, propuesto por Luciana León, que rebaja los impuestos para los espectáculos públicos no deportivos. Este hecho marca una nueva etapa en el rock nacional. Por un lado, se presentan en nuestro país artistas de la talla de Paul McCartney, los Rolling Stones, Metallica o Roger Waters; por el otro, los festivales nacionales disminuyen y el más grande, Rock en el Parque, incluso desaparece. No hay pruebas concretas de una relación causa efecto entre uno y otro; sin embargo, cabe conjeturar que la sobreoferta pudo haber sido un factor del descenso de espectáculos nacionales. Cabe destacar, sin embargo, Lima Vive Rock, organizado por la municipalidad de Lima, que tuvo dos ediciones con muchísima afluencia de público en 2012 y 2013, que marca una mejora en el panorama. En cuanto a estilos musicales, más allá de proyectos experimentales concretos y la existencia de una pequeña escena de rock de vanguardia, continúa el reinado de estilos clásicos como el punk, el hardcore, el ska o la fusión. Dentro del natural proceso de recambio generacional, surge una nueva tribu urbana: los emo (*emotional hardcore*), una variante del “chikipunk” que subraya los estados de ánimo depresivos.

Las tribus urbanas han evolucionado. Sintetizando el panorama descrito por los expertos entrevistados, en particular Fidel Gutiérrez, Gerardo Silva y Mijaíl Palacios, se puede decir que la existencia de varias microescenas y diversidad caracterizan a la escena actual. En un mismo cartel pueden tocar grupos de distintos estilos (no solo un cruce musical sino incluso socioeconómico). El metal y el Rock Subterráneo ya no son tanto tribus urbanas -sus miembros están colocados laboralmente y tienen más 40 años y familias- sino nichos en el mercado. Los emos y los chikipunks han crecido y sin abandonar su estilo van a conciertos de grupos con otros estilos. También hay una movida de fusión tropical, una de hip hop y otra de cantautoras y chicas que cantan pop. Hay una movida al sur de Lima llamada el Nuevo Pop. Ya no hay hits como los de Miki González. Los underground son más profesionales. En teoría la división under/mainstream permanece, pero en la práctica no tanto. Hace diez años era más clara esa división: Río no habría tocado con Leusemia. Daniel F en los festivales toca como Leusemia en el escenario rock y como solista en el pop.

En lo referente a medios de comunicación, destaca la desaparición del Messenger (lo cual afectó a las komunas, que preferentemente se comunicaban por esa vía) y su reemplazo por las redes sociales (primero Hi5 y luego Facebook). Paralelamente, los blogs y las páginas web que habían estado vigentes en la década anterior dejan paulatinamente de funcionar o se van a Facebook. Actualmente no dejan de salir canales de YouTube, fanpages, páginas de Instagram, etc, con la finalidad de difundir lo que se hace en la escena.

Los primeros medios digitales fueron *Rockperu. Com* y *Rockperu. Org*, que básicamente hacían rebotes de notas ajenas y con pequeños textos propios como comentarios de discos. Ambos podrían ser los antecedentes de *Conciertos Perú* o *Garaje del Rock*, que son más plenamente informativos y estandarizados. Entre los blogs

aparecidos en la primera década del 2000 también se encuentra *La Cantina Subte* y otras páginas de *angelfire* o *tripod* y han desaparecido. En las webs de las bandas había un espacio en el que la gente ponía comentarios y la gente lo utilizaba para discutir. Además está decir que en varias subculturas proliferaron sitios dedicados al chisme y al insulto.

El usuario de las redes tenía libertad de movimiento, la gente interactuaba de otra forma y esto dio lugar a las comunas, especie de fan club de bandas nacionales.

Audiofobia y *23punk*, dentro de la subcultura “chikipunk”, generaron un pacto dentro del circuito parecido al de los fanzines. Eran voceros y daban espacio para la interacción.

Audiofobia terminó convirtiéndose en un portal dedicado al rock en todas sus vertientes y una revista en físico. Lamentablemente, cerró en abril del 2015.

La cantidad de páginas, blogs y proyectos digitales ad-hoc que aparecieron y desaparecieron en las últimas dos décadas es inmensurable. Sin embargo, a grandes rasgos, podemos decir que en diciembre de 2019 las páginas dedicadas al rock más destacadas y que están en actividad, son *Conciertos Perú*, *Rock Achorao*, *Rockperu.com*, *Perúrock.pe*, *Parloteando*, *Rockzilla.pe*, *Minúscula*, *Alerta*, *Rockopolis* y *El Blog del Bam*. Con un enfoque menos generalista (y con auténtico rigor investigativo) destacan páginas que se concentran en una sola escena, corriente musical o periodo de tiempo como *Perú Avant Garde*, *Cuero Negro Magazine*, *Sótano Beat*, *Frenéticos*, *Antena Horrisona* y *Subte Rock* (los dos últimos dedicados al Rock Subterráneo).

4.7.1 Blogs

La muestra de blogs que tratan el tema del Rock Subterráneo ha sido seleccionada a base de categorías: blog de agenda y chat, de descargas, temático (en este caso con un enfoque histórico), bitácora de un escritor inserto en el Rock Subterráneo y un autodenominado blog-zine.

4. 7.1.1 23punk. Las nuevas herramientas digitales cambiaron la forma de interacción y sociabilización de las nuevas generaciones de aficionados a la música rock y *23punk* es un ejemplo de ello. Según Ricardo Ibáñez Arana, su administrador (comunicación personal, 15 de noviembre de 2019), él había comenzado a escuchar el grupo de punk melódico Blink 182, pero nadie en su colegio escuchaba ese tipo de música, así que entre 2001 y 2002 creó un fan page dedicado a ellos. No duró mucho porque era un tema muy restringido. Paralelamente empezó a escuchar punk peruano. Iba a una tienda en Polvos Rosados donde compraba CDs. Entonces hizo *Punk Factory*, una página de temática nacional que no duró mucho y no tardaría en cerrar. En su lugar creó *23punk* en un sitio gratuito en un dominio “tk” que actualizaba diariamente desde su casa. Arana declaró no recordar el porqué del número 23 y creer que en realidad no significa nada

Al principio era solo página web, pero luego hizo un foro que se mantuvo bastante tiempo. Muchos entrevistados han señalado su importancia. 2004-2006 fueron los años de mayor actividad de la página. Según Arana, en su mejor momento, del 2004 al 2006 había entre 3000 y 5000 visitas diarias. En el 2009 estudiaba Comunicaciones y la página fue muriendo lentamente. Cuando llegó el momento de renovar el dominio, no lo hizo. Cuando llegó la etapa Facebook, “sentí que *23punk* no era necesario porque todas las bandas tenían su propia página, la sigues y te llega toda la información”. (R. Ibáñez, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019)

En el 2011, cuando vino a Lima Bad Religion, grupo especial para su subcultura, Ibáñez Arana relanzó la página, pero también hablando de bandas extranjeras. Todo el contenido del *23punk* original se ha borrado de internet. En esta segunda temporada usó Facebook para que el usuario fuera a la nueva página mediante el link. Al final solo quedó

Facebook como soporte. Actualmente *23punk* también existe en Twitter, Instagram y tiene un canal de YouTube. El número de seguidores en Facebook el 11 de diciembre de 2019 era de 308.819 personas. Hay posts casi diariamente.

Por los motivos expuestos por su editor líneas arriba, resulta imposible hacer un examen a conciencia del contenido en la primera década del 2000, que es la que más interesa en este estudio. Sin embargo, pueden hacer algunos apuntes a partir tanto de la entrevista con Ricardo Ibáñez como por la tesis de licenciatura en sociología de Diana Joseli Condori, que se ocupa tangencialmente de ella. Esas son las fuentes para las afirmaciones del siguiente párrafo.

Su principal función, a nivel de página, era la informativa, pero en el foro había libertad de opinión. Se subían noticias, fotos y se anunciaban los próximos conciertos. Además se compartía música, básicamente canciones. Todo estaba enfocado al punk peruano, no a otros estilos. Solo se trataban temas internacionales cuando una banda extranjera venía a Lima. Se anunciaban conciertos subterráneos, pero no de grupos de rock a nivel general como los de Líbido o Mar de Copas.

Según el administrador (2019), nunca leyó una revista como *Caleta* y menos aún tuvo un fanzine en sus manos antes de hacer *23punk*; su referente eran páginas web norteamericanas.

Todos los textos de los posts eran muy breves, por lo que no podríamos hablar de mayor elaboración de la noticia. Sus primeras fuentes fueron las páginas de los pocos grupos que tenían página web. A partir del 2004 ya tenía contacto con las bandas directamente. Enviaban al correo de la página los flyers de los conciertos y en el Messenger compartían información en general. Entre el 2005 y el 2006, la página recibía entre 200 o 500 soles al mes. Además, una fábrica de discos les propuso anunciarse a

cambio de la posibilidad de sacar un CD compilatorio de 500 copias. Para su realización se convocó a trece grupos. Once les cedieron derechos y dos grabaron sus canciones específicamente para este disco.

Según Arana, el boca a boca generó el rápido crecimiento del número de usuarios de *23punk*. El foro tenía secciones: bandas, lanzamientos, conciertos. Además había un post por cada concierto. A cambio de la difusión los grupos empezaron a poner el logo de la página en los *flyers* y a proporcionar entradas para que fueran sorteadas. La gente comentaba antes y después. El administrador no intervino en los comentarios Solo ponía el afiche y la información. La libertad de opinión en el foro hizo que no solo se hablara de los conciertos sino que se atacara a músicos en particular.

No mantenían contactos internacionales debido a su temática local.

Recién se ha organizado eventos, más específicamente conciertos, a partir del 2017. En febrero de 2021, *23punk* sigue activo en Instagram (https://www.instagram.com/23punk_/) y Facebook (<https://www.facebook.com/23punk/>).

4.7.1.2 *Madrugemos al Tibu*. En actividad principalmente entre 2005 y 2008 (hay unos pocos post posteriores), *Madrugemos al Tibu* es parte de una generación de blogs en la que se subieron a internet las grabaciones de rock nacional que antes eran difíciles de conseguir, democratizando así el acceso al conocimiento de la tradición. Entre los más importantes también se cuentan *Oirán tu Voz* y *Rock para Intelectuales*. El administrador de *Madrugemos al Tibu* era Héctor Curotto, un comunicador egresado del instituto Charles Chaplin que había emigrado a Estados Unidos con toda su colección de cintas demo, discos, fanzines y revistas de rock nacionales.

Al principio se subió mucho Rock Subterráneo. Sin embargo, el rock no solo no tenía una estética propia de esa subcultura sino que progresivamente incluyó discos de Juaneco y su combo (cumbia amazónica), Chacalón y la Nueva Crema (chicha), Picaflor de los Andes (folklore), la internacional Yma Súmac o incluso Yola Polastri (animadora infantil). Sin embargo siempre se regresaba al Rock Subterráneo. Todo el material era nacional con la excepción del disco de Urubamba, grupo argentino que recreaba el folklore andino. El post consistía en la imagen del disco, un texto con su historia y el link de bajada. El blog acabó, en gran medida, por agotamiento de material.

Las fuentes de información eran fanzines y una colección completa de *Esquina*. Sin embargo, también se manifiesta una apertura a la radio de los 80 y al rock nacional más allá de lo subterráneo. Se subieron grabaciones inéditas de esta subcultura gracias a un contacto personal que había sido técnico de estudio de los subterráneos. Otra fuente fue el intercambio generado con los seguidores del blog.

Un número indeterminado de personas compartió música con el administrador, cada una en una vertiente en particular. Este intercambio propició la aparición de Alfredo Morales, músico y coleccionista que se convirtió en el socio y colaborador de Curotto. Ambos editaban los textos. Morales, a su vez lo contactó con el caricaturista Heduardo, quien administra uno de los más completos blogs de rock nacional de los años 60 y 70. Otras fuentes fueron blogs internacionales con los que se estableció un intercambio.

El administrador señala que hubo más de 300 000 visitas (H. Curotto, comunicación personal, 18 de julio de 2019). Los usuarios avisaban a los administradores cuando se rompía un link. Jamás hubo ningún incidente polémico ni mucho menos.

En febrero de 2021 todavía se podía acceder al blog a través del link:
<http://madruguemosaltibu.blogspot.com/>

4. 7.1. 3 Caín Subte. El blog *Caín Subte* fue administrado, a partir de 2007, por Miguel Ángel del Castillo, historiador graduado en San Marcos que en los 80 había sido coeditor de los primeros números del fanzine *Asco*. La intención era hacer un blog de historia centrado en la Movida Subterránea, no un blog de música. En la actualidad el blog ha desaparecido de la blogósfera por causas desconocidas.

Era un espacio dedicado específicamente al Rock Subterráneo. Se intentaba recrear la experiencia. Un post fue un reportaje de una comitiva de subterráneos que fue a la tumba de Manuel González Prada en los 80. Otro, llamado “Caos en la escuela”, documentaba un pogo que se armó en el colegio nacional donde estudiaba el administrador. Ambos estaban documentados con fotografías.

El área de interés incluía lo que hacían los miembros de la movida subterránea en la actualidad. Por ejemplo, con el regreso de la banda Leusemia se subió una crónica escrita por el poeta Roger Santiviáñez escrita en 1985. Un disco nuevo de una banda perteneciente a la movida solía ser también pretexto para una exhumación ad-hoc.

La fuente principal era el archivo que el administrador recopiló desde 1992 (el cual, evidentemente contenía fanzines). A propósito de ello ha dicho que “consideraba ese material como parte de la historia de este país porque contaba la experiencia generacional” (comunicación personal, 16 de mayo de 2019). Del Castillo no tuvo colaboradores en la elaboración más allá de casos muy puntuales; por ejemplo, alguien le facilitaba algún artículo periodístico.

Madruguemos al Tibu fue una página que estimuló la creación de *Caín Subte* en tanto subía música subterránea y le demostró así al administrador la facilidad de esa empresa. Luego de revisarla, buscó blogs similares al que tenía en mente en el resto de Latinoamérica y Brasil y no encontró precedentes.

No es posible contabilizar el número de visitas. No solo por la desaparición de la página sino porque el contador se desactivo mientras esta se encontraba activa. En general se recibió muy buenos comentarios. Estos venían de lado de peruanos o peruanos en el extranjero. Un compatriota escribió desde Madrid, por ejemplo, felicitando al blog porque estaba desinvisibilizando personas y acontecimientos.

4.7.1.4 Generación Cochebomba. Este blog es administrado por el escritor Martín Roldán y fue creado en 2007 simultáneamente a la publicación de la novela *Generación cochebomba*, que gira alrededor de la movida subterránea. El libro ha tenido numerosas ediciones tanto en Perú como en Chile, Argentina y España. Otros escritores que publicaron sendas novelas sobre el Rock Subterráneo fueron Rafael Inocente (*La ciudad de los culpables*, 2007), Julio Durán (*Incendiar la ciudad*, 2010) y Ernesto Carlin (*Lima subte*, 2012).

El tema de la mayoría de los posts es la propia actividad como escritor de Roldán. Es así como se incluyen entrevistas, reseñas y comentarios sobre sus libros y se sobre sus presentaciones y conferencias en diversos espacios culturales y académicos. Sin embargo, esta temática se amplía a sus intereses en general. Así, los primeros posts giraron alrededor de los años 80, rock, coyuntura, racismo, etc. Se suelen reseñar todas las actividades relacionadas con el Rock Subterráneo (conversatorios, exposiciones, etc).

Parte importante de la temática es testimonial, aunque también se utiliza el archivo del autor. Sus contactos con la escena de los 80, por haber sido parte de ella, son bastante grandes. También se incluye crónicas de conciertos con fotografías tomadas por él mismo.

Aunque en general correcta, no siempre fue muy buena. Según el autor, “había gente que me insultaba y otros que criticaban a los subtes. Al principio contestaba pero dejé de hacerlo. También hay gente que me elogia y que me dice que le he hecho recordar acontecimientos pasados”.

4.7.1.5 Desconfía Blog-Zine. Su primera entrada, de abril de 2007, dice:

Este humilde espacio nace de la necesidad de difundir contracultura, ya sea esta mediante protestas, conciertos, actividades benéficas, teatro, pintura. La lista es larga pero el fin solo uno: manifestarse en contra del sistema actual y buscar caminos k nos lleven hacia una sociedad justa. Paralelo a esto y debido a la carencia en esta ciudad de sitios k se ocupen de algo k no sea falso hc/punk, este zine difundirá bandas k se manejen dentro del hazlo tu mismx y tengan algo importante k decir.

Desconfía Blog-Zine es un webzine puramente digital que estuvo más activo los tres primeros años cuando todavía se seguía leyendo blogs y no eran tan populares las redes sociales. Como parte de ese crecimiento *Desconfía Blog-Zine* se convirtió en una productora de conciertos y una distribuidora de discos. Su editor, Fernando Quintana explica la relación de su blog-zine con internet:

Al principio desconfié de lo digital porque no me parecía lo suficientemente under, pero luego la gente empezó a dejar de leer el blog porque se fue a Facebook. Ahí empecé a dejar de escribir mucho texto”. En sus primero años había entrevistas largas, pero luego funcionó básicamente como una agenda. Su última entrada data de octubre de 2014 (F. Quintana, comunicación personal, 4 de julio de 2019)

Desconfía Blog-Zine se orienta hacia las variantes musicales del punk más extremas y a difundir lo más contestatario y político de los géneros que derivan del punk, algo que no involucrara únicamente lo musical. El administrador (2019) confiesa admirar el Rock Subterráneo de los 80, pero que se fijó sobre todo en grupos contemporáneos. Se ha evitado escrupulosamente cruzar su agenda con la de los grandes medios

El blogzine es elaborado casi exclusivamente por Fernando Quintana exceptuando colaboraciones muy puntuales. No es periodista profesional. Ha estudiado Diseño gráfico y multimedia en el instituto Toulouse-Lautrec.

Los eventuales contactos con el extranjero se hacen vía correo electrónico. Un colaborador argentino, por ejemplo, contribuía con reseñas. Sus fuentes nacionales son directas e incluso lo buscan por el solo hecho de ser conocido en su escena con la cual está involucrado desde 1998. Reconoce que fue la lectura de fanzines fue la que lo involucró en el ambiente musical. A nivel internacional, *Maximumrocknroll* y a nivel nacional *Ataque Anarco*. No tenía datos del autor, lo cual es una inspiración para *Desconfía Blog-Zine* en la búsqueda del anonimato en la publicación.

El primer concierto internacional que organizaron fue con un grupo chileno, Marcel Duchamp, el 2010. Luego hicieron un concierto del grupo inglés Doom y algunos de Estados Unidos como World Brigade. También hacen obra social como actividades benéficas como reparto de víveres para niños víctimas del friaje, etc.

El blog, si bien inactivo, puede consultarse en 2021 en el link <http://desconfia.blogspot.com/>

4.7.2 Páginas sobre Rock

El blog retrocede cuando llegan las redes sociales, especialmente Facebook y Twitter. En esta etapa puede observarse que la gente que postea diariamente. Por la inmediatez propia del medio, se expone más que se critica. La agenda es mucho más común que el reportaje o la crítica, aunque ocasionalmente se deja espacio para la crónica de conciertos. Es así que salen páginas diversas como *Conciertos Perú*, *Rock Achorao* y otros sitios dedicados al rock en general, no a alguna subcultura en particular. Renzo Lobato, de *Rock Achorao*, llega aún más allá y sostiene que ya no hay tanto páginas de rock sino páginas de música en las que se incluyen géneros como la electrónica, el rap o el trap, no solo los que están basados en guitarras eléctricas (R. Lobato, comunicación personal, 24 de julio de 2019).

4. 7.2.1 Conciertos Perú. *Conciertos Perú*, actual empresa líder en los medios digitales especializados en rock en el Perú, es administrado por los hermanos Gerardo y Santiago Silva. El primero se encarga de los contenidos y es antropólogo licenciado de la universidad Católica con una tesis sobre la subcultura de los “chikipunk” en Lima a la que hemos hecho alusión en el marco teórico. El segundo estudió Comunicación para el Desarrollo e hizo una maestría en marketing digital en Barcelona.

El proyecto nació en 2007 y continúa hasta la actualidad. Se desarrolló en un contexto de expansión del uso de cámaras digitales, lo cual permitía la grabación de conciertos, y de un aluvión de artistas de rock internacionales a Lima gracias a la Ley de Promoción de la Industria del Espectáculo promovida por la congresista Luciana León, de 2009, la cual permitía la eliminación del Impuesto Municipal y la rebaja del Impuesto a la Renta del 30% al 15%. Fue así como en los años siguientes llegaron a Lima Franz

Ferdinand, The Cranberries, Green Day, Metallica, Iron Maiden, Paul McCartney, The Rolling Stones, entre otros.

El proyecto se fue haciendo conocido cuando ganaron un concurso de blogs de Páginas Amarillas al mejor blog musical del año. *Perú. Com* -que con *Terra* y *El Comercio* eran los más importantes de entonces- los puso en su parrilla y les pagó publicidad, lo cual les permitió invertir en equipos. Posteriormente dieron el paso de convertirse en independientes y quedarse con el 100% de las ganancias por anunciante. Actualmente incluso les venden campañas publicitarias a los productores de conciertos.

En la parte superior hay cuatro pestañas: agenda (se incluyen detalles del evento y enlaces a videos del artista), coberturas (sección de crónicas de conciertos), entrevistas (conversan con los artistas más rankeados de visita en Lima) y sorteos (normalmente de entradas). Los textos no van firmados.

Para Gerardo Silva, administrador de *Conciertos Perú*, la página llenó un vacío porque “porque la prensa mainstream como *El Comercio* solo cubría conciertos grandes. Había una distancia entre los medios impresos y sitios digitales como *23punk* o *Rockperú.org* en los que se encontraba información de bandas concretas” (G. Silva, comunicación personal, 12 de julio de 2019). Su línea, entonces intenta mezclar lo mainstream con lo underground, ir de un concierto en un bar en el Centro de Lima a uno en el Estadio Nacional. Asimismo publican reseñas de lanzamientos de la escena independiente. No suelen cubrir artistas que no entran en los límites genéricos del rock con la excepción de casos muy especiales.

Al principio básicamente se hacía reportajes de conciertos. Posteriormente se ha incorporado mayor investigación. Sus entrevistas no tienen restricciones de tiempo. Su entrevista a Jhovan Tomasevich, por ejemplo, dura hora y media. Las crónicas

normalmente son hechas por fans del grupo. Por ejemplo, se hizo una crónica sin un tono condenatorio sobre el concierto de Big Bang, del género K-Pop, en una época en la que esta subcultura tenía mala prensa.

Tienen un canal de YouTube y hacen entrevistas en vivo. Su Facebook y la página (<https://conciertosperu.com.pe/>) tienen los mismos contenidos. Suelen subir tres o cuatro notas al día.

Gerardo Silva (2019) cita como sus referentes más antiguos de prensa escrita especializada en rock nacional a la revista *Caleta* y *69*. No conoce *Esquina* y otros medios de los 80.

Gracias a su posición en el mercado, están muy cerca de las fuentes, incluso las mismas productoras que traen a los artistas les dan directamente información. Asimismo, tienen una parrilla muy grande de colaboradores, más o menos 20 personas, entre las que se cuentan artistas (Nicolás del Castillo, guitarrista de Mil Colores) o gente ligada a la producción discográfica (Pablo Contreras de la Flor Records). Suelen entrevistar a artistas importantes de visita en el Perú. Lo han hecho con John Cale, Billy Corgan o Slash y otros que son asequibles normalmente solo a medios como *El Comercio* o *Publimetro*.

Tienen un promedio de ciento cincuenta mil usuarios únicos mensuales. Esto incluye un abanico muy variado desde gente que quiere ver algo relacionado con el underground o los conciertos de Luis Miguel. Tienen más de seiscientos mil seguidores en Facebook, medio millón en Twitter. Su entrevista a César Ramos tuvo treinta mil reproducciones ese mismo día.

4.7.2.2 Rock Achorao. *Rock Achorao* fue fundado por Renzo Lobato en setiembre de 2012. Tuvo una primera etapa como blog de descargas en google hasta verano de 2015. Todos los días se subía un disco o dos, incluso pop comercial y se incluía una breve reseña con los datos existentes. Se llegaron a subir 500 discos de distintas escenas del rock nacional. En el transcurso se fueron incorporando tres editores: Gonzalo Díaz, Luis Merino y Wili Jiménez, editor de *S de M*, fanzine muy cercano a *Kólera*, su par, ya reseñado en estas páginas. En la segunda etapa tiene su base en Facebook, pero también tienen página web (<https://www.rockachorao.com/>), Twitter, Instagram y canal de YouTube.

Se intenta cubrir todas las microescenas contemporáneas. Según Renzo Lobato, de todos los posts hay un 2% de metal, 3% de grunge, 40% es indie. De ahí viene el punk y el hardcore y se van distribuyendo los porcentajes. Si hay una banda hardcore que viene a Perú la promocionamos; un grupo peruano entra en un compilado, lo compartimos. (R. Lobato, comunicación personal, 24 de julio de 2019).

En sus posts hay secciones recurrentes como “el estreno” (de un videoclip, por ejemplo) “Lo nuevo” (presentación de un proyecto musical que recién sale a la luz). También destacan sus rankings anuales de 100 canciones con una crítica de cada una.

En 2018, la página se cayó sin previo aviso y se perdió casi toda la información que habían subido, aunque se conservó lo almacenado en los discos duros de los administradores, básicamente listas por género, ciudades, etc. Aún no se conocen las causas de este hecho.

En lo referente a su formación profesional, Renzo Lobato es publicista, Gonzalo Díaz es arquitecto, Wili Jiménez es periodista y Luis Merino es comunicador.

Sus principales fuentes son variadas: gente que les escribe a la página, sus propias investigaciones y por colaboradores en otras partes del país. Además tienen contacto con diversas piezas del negocio musical (sellos, productoras de eventos, distribuidoras, radios, etc). No tienen corresponsales fijos en el extranjero. Gonzalo Wili y Renzo centralizan todo. Pueden subir sin consultarse salvo un material que consideren que es viral o que puede ser muy fuerte para algunas personas. Diariamente hacen varios posts. La frecuencia depende de factores aleatorios como sus respectivas ocupaciones en la jornada o las noticias surgidas en el día. Renzo Lobato precisa: “Veo una noticia y la reboto inmediatamente” (2019).

Nada más iniciar el blog, el fundador escribió el mensaje “¿Quieres descargar te discos de rock peruano, sigue esta página y dale like” y procedió a copiarlo y pegarlo a todos sus contactos. Poco a poco la comunidad se fue expandiendo hasta el punto de que algunos contactos le proporcionaban música para que suba.

Para iniciar la segunda etapa se organizó una feria concierto que se llamó “Achórate” y que constituyó su presentación como entidad cultural.

Andes de la caída de 2018, la página tenía 300 000 seguidores. Después de Perú, el país con más seguidores era México. Seguía Chile, Argentina, España, Estados Unidos y otras partes del mundo. En la actualidad tienen 35 000 seguidores.

Renzo Lobato afirma: “Al principio llegan diez o 20 likes en un día. Con la anterior página en un buen día podía haber diez mil likes”.

4.7.3 Webzines

Pasamos a continuación revista a un conjunto de medios digitales que sus administradores denominan webzines o e-zines. En la muestra se ven distintos grados de digitalización: fanzine físico con fanpage utilizada para publicidad y difusión (*Alerta* y *Terokal*), fanzine físico con fanpage y contenidos completos en página de wordpress (*Kill the Zine*), y webzine exclusivamente digital (*Subte Rock*).

Debemos advertir, sin embargo, que parte importante de los fanzines siguen siendo analógicos y son de circulación restringida. *Alcantarilla Zine*, *Lima de Mierda* y *Punk Terrorist*, de San Juan de Lurigancho, por ejemplo, son todos físicos.

4.7.3.1 Alerta Zine. *Alerta Zine*, de 2009, y *Terokal*, su prolongación, son el regreso de Pedro Grijalva, autor del voluminoso libro *Y nosotros Ké*, biografía del grupo Eutanasia y editor de *Kólera*, publicación analizada aquí previamente, a la edición de fanzines.

Alerta era una revista presentada en físico, en papel. Los dos primeros números fueron hechos en colaboración con Luis Espinoza, de *Subte Rock*; los 3 y 4, Oscar Reátegui. Posteriormente entraron otros colaboradores. El último número, el 9, es de 2012. Los puntos de venta eran Galerías Brasil y Quilca.

Terokal es básicamente un fanzine impreso. El fanpage de Facebook es usado básicamente para publicarlo, es una especie de vitrina. Pedro Grijalva por eso afirma nunca haber ido del todo a lo digital.

Internet es complementable, puedo poner ciertas partes de una entrevista que no entraron, por ejemplo, pero no lo hago mucho. Le encuentro un cariño especial al papel. He crecido con eso y creo que tiene un valor especial incluso cuando lo

recibes y lo hueles. No me adapto a leer en pantalla. Mi hijo me dice 'cómo alguien puede comprar una publicación en papel como la tuya'. Pero sí, hay gente como yo (P. Grijalva, comunicación personal, 15 de junio de 2019)

En esa ocasión el espectro musical es más abierto pero sin salir del rock más o menos estridente como el punk y sus derivados y el metal. El límite es el ska. No entra el punk melódico, propio de la subcultura "chikipunk", lo cual marca una línea ciertamente purista. Casi todo el material es nacional. Sin embargo, en el segundo número hay una entrevista a Silvia Resorte, cantante española muy famosa en la subcultura pun española en los 80.

Todas son entrevistas exclusivas, algunas del extranjero como la que se realizó al grupo español Reincidentes o la ya citada. En estos casos se utiliza es internet, ya que esta se hace por llamada o chat. En general la elaboración es mayormente digital, mientras que el producto es físico. Tienen contactos en el extranjero desde hace varios años y la edición del libro de Eutanasia, visualmente muy llamativo, le ha permitido al editor conseguir otros más. "Lo hago en mi trabajo. Tengo un negocio que me deja tiempo libre, aunque tenga que estar ahí sentado, así que permanentemente estoy con la computadora prendida haciendo el fanzine" (P. Grijalva, comunicación personal, 15 de julio de 2019)

Algunos lectores le escribían. Tenía mucha más comunicación con los lectores que en el periodo subterráneo, Se le acercaba gente ofreciéndote colaboración y material.

4.7.3.2 Kill the Zine. Juan Pablo Villanueva y Adriana Aroni, dos estudiantes de Audiovisuales del instituto SISE, lanzaron *Kill the Zine* en 2015. El primero era el editor, mientras que la segunda, que se quedó hasta el sétimo número, veía más el aspecto artístico y visual. La publicación nació siendo puramente analógica. A partir del número 6,

hubo gente que se contactó con el editor por diciéndole que no lo habían conseguido porque se había agotado de las tiendas. Al principio era reacio a hacerlo, pero abrió un fanpage en Facebook y una página en wordpress, y subió todos los contenidos.

Principalmente se habla de música. Los estilos fluctúan entre el punk y el metal y sus derivados, y, en general, lo alternativo en un sentido amplio equilibrando lo nacional con lo internacional. Además, hay reportajes sobre escritores como Roberto Bolaño, Alfred Jarry, Alfredo Bryce Echenique o Horace McCoy. Los editoriales giran alrededor de la coyuntura política y hay artículos dentro de esta misma temática. Por ejemplo, se dedican varias páginas a opinar sobre la vacancia de PPK. El editor nos dijo en la entrevista que se lo de la política vino porque querían usar uno de los elementos principales de los fanzines originales y considera libertario y que tiene bastantes lecturas anarquistas. Esta declaración se dio en muchos otros entrevistados. Lo más cercano al Rock Subterráneo es la entrevista a S de M, grupo de 1985 que editó un fanzine homónimo y del que Pedro Grijalva fue bajista. Dicho sea de paso, Villanueva colaboró en el primer número del fanzine *Terokal*, editado por este, pero dice que no ha tocado mucho el tema del Rock Subterráneo porque ha sido bastante tocado en varios lados.

Sus referentes son, en primer lugar, los fanzines nacionales, en particular los subterráneos y las revistas *Rock de Lux*, *Rock and Sound*, así como la primera etapa de *Rolling Stone* y *Creem*. No hay ninguna volteada de nota. Todo el contenido es propio. Hay entrevistas a grupos importantes en la historia del rock como Slowdive, las también británicas Pins o al consagrado crítico español Jesús Ordovás, que los sigue por las redes.

Lo que toma más tiempo es el acopio de información. Los cuatro primeros números fueron trimestrales. De ahí los lapsos varían. La elaboración en sí toma dos meses. El hacerlo en físico tarda una o dos semanas. El texto se escribe en digital, se

imprime y se va pegando todo en físico. Ese machote es fotocopiado en la versión física, o escaneado y subido a red.

El público objetivo es la gente que con gusto no solo punk sino por lo alternativo en general. Las visitas en Facebook tienen sus rachas. Dependen del grupo y de que lo reboten. Lo leen Chile, Colombia, Argentina, Estados Unidos, Costa Rica, Venezuela, Brasil, e incluso han entrado a la página desde República Checa. Ha enviado fanzines en físico a Chile y Argentina. Hay gente que colabora pero Villanueva también usa seudónimos. Algunos usuarios escriben para colaborar. No solo lo han hecho peruanos sino gente de Argentina, Chile y Colombia.

En principio sacan un tiraje de 20 fotocopias que van reponiendo en otras tandas de 20. Los primeros, a razón de tres para cada uno, se les entrega a los colaboradores. Han organizado tres ferias de fanzines.

4.7.3.3 Subte Rock. *Subte Rock* digital está constituido por tres editores, Luis Espinoza, editor del fanzine físico *Subterok*, Jorge Bazo, redactor de *Konexión Rock* y Fabiola Bazo, autora del libro *Desborde Subterráneo*. El proceso de investigación de esta obra (cuyo lanzamiento vino acompañado de una exposición en el MAC) hizo que surgiera la idea de hacer una página dedicada a la revisión del Rock Subterráneo. También están Facebook, Soundcloud, Instagram, YouTube, Twitter y Vimeo.

Sobre el paso del fanzine analógico al webzine, como lo llama él mismo, Luis Espinoza precisa:

En web no inventamos el diseño, como sucedió con el fanzine en físico, sino usamos la plataforma de wordpress y compramos una plantilla. En el fanzine físico

solo era llenar el espacio con lo que me gusta. Mi idea en *Subterok* era que en cada número hubiera un logotipo diferente. No quería seguir ni pautas ni formalismos. El digital sí te obliga a seguir una serie de estructuras, de pautas. En primer lugar porque necesitas estar posicionado y en segundo lugar para que te puedan encontrar cuando te busque en google. (L. Espinoza, comunicación personal, 8 de junio de 2019)

El único tema es el Rock Subterráneo hasta 1992 y, en segundo lugar, lo que hacen actualmente los grupos o miembros de esta subcultura. Se rescata mucho material de la época, incluidos fanzines. El menú de la barra superior presenta las siguientes ofertas: los archivos subte, reseñas, prensa, opinión, media, entrevistas, bandas, eventos y marketing.

La investigación por el libro permitió contactar a parte importante de los miembros de grupos y activistas de la movida subterránea. Sumado a ello, tanto Jorge Bazo como Luis Espinoza forman parte de la escena desde sus inicios en 1985.

Actualmente tienen más de 15000 seguidores de la página Facebook, que réplica los contenidos de la web. No han hecho ni campañas de captación ni comprado publicidad. En la página web hay entre 300 y 400 visitas diarias. En las visitas de página puede subir un 40 o 50% más.

4.7.3.4 Cuero Negro. En el 2009 regresó *Cuero Negro*: salieron los números 13 y 14 (en físico) y se abrió el blog *Cuero Negro Magazine*, que trabaja en paralelo con el fanpage de Facebook. Paralelamente, Risica, el editor, fundó una productora, Sonidos Latentes, con la que ha editado más de 60 discos y hace eventos casi todas las semanas,

y maneja quince grupos de Facebook y cinco blogs. Muchos tienen que ver con grupos que hay producido.

Risica hizo artículos sobre la escena Gothic Metal o sobre el lenguaje y las denominaciones que se le ponían a la música metal en los 80.

La celebración de los 30 años de *Cuero Negro* generó el interés de la prensa. Hubo entrevistas en muchos medios como *Correo y Perú 21*. Según su editor, el nivel de recuerdo de *Cuero Negro* en provincias y en el extranjero es muy grande.

En 2019 y 2021 se publicaron nuevos números de *Cuero Negro* en formato físico.

CAPÍTULO V: RESULTADOS

5.1 Fanzines Presubterráneos

El único número de *Rock*, el primer antecedente nacional del fanzine, aparece en 1972. Su prolongación, *Rock del Sur*, se mantuvo en actividad entre 1977 y 1981. Sus comités de redacción estuvieron constituidos por agrupaciones de más de tres individuos. Luego del último número de *Rock del Sur*, algunos colaboradores editarán sus propios fanzines (en una suerte de emprendimiento personal) constituyendo así una primera escena previa a la del Rock Subterráneo. Se publican así *Bemol*, *La hojita eléctrica* y *Costra*. Paralelamente se publica también *La nave de los locos* y *Luznegra*, cuyos integrantes provenían de la revista *Macho Cabrío* y también formarían parte del movimiento del Rock Subterráneo. En todos ellos se usa la imprenta y se tira un número determinado de ejemplares. Los editores, más allá de algunas excepciones puntuales, no suelen ser estudiantes o profesionales del periodismo.

Contenido: El final de la primera escena del rock nacional hacia 1975 y la necesidad de crear una nueva con grupos que canten temas propios en castellano es la causa de la reunión de un grupo de aficionados a la música alrededor del *Rock del Sur* y lo que determinará la línea de este y casi todos los fanzines presubterráneos. Por eso, su

contenido es más local que internacional. Ante la escasez de la producción local, se echa mano de grupos de la región que canten en castellano.

Calidad de la información y fuentes: Las notas, en su inmensa mayoría, son de elaboración propia. Las fuentes, en la sección internacional, suelen ser revistas extranjeras entre las que destaca la argentina *Pelo*. En la sección nacional comienza la práctica de generar la noticia a través de la organización de eventos, como es el caso de los conciertos organizados por *Rock del Sur* a través de MAC (Música, Arte y Cultura).

Relación con el usuario: Los conciertos de MAC apuntan a construir un tipo especial de relación con el usuario mediante la creación de un espacio común. El concierto es así el punto de venta del fanzine y su organización una manera en que los que lo editan crean escena. Se incluye una página o sección con listas de contactos por correo para facilitar la interacción entre los mismos usuarios.

5.2 Fanzines Subterráneos

En 1985, año de la salida pública del Rock Subterráneo, comienzan a editarse una serie de fanzines que poco a poco van diversificando su línea de acuerdo a los estilos musicales y a sus diversos cultores. En este primer momento habrá más estudiantes de Periodismo o de Ciencias de la Comunicación encargados de su edición. A partir del año 86 se da un verdadero estallido en la edición de fanzines. Sus responsables no necesariamente tienen una formación académica previa, aunque los medios más representativos sí cuentan con editores calificados en ese sentido. Se han analizado los casos de los fanzines *Alternativa*, *Alternativa Subterránea*, *Pasajeros del Horror*, *Asco*, *Últimos Recursos*, *Kólera* y *Subterrock*.

Contenido: Si bien los fanzines presubterráneos pretendían crear una escena a futuro, en los de la movida subterránea la escena está siendo creada por los mismos editores, quienes registran el proceso (en muchos fanzines incluso los editores son a la vez miembros de los grupos). De ahí la necesidad de hacer crónicas o dar opiniones e interpretaciones sobre el proceso en el que se desenvuelve la escena. O no se toman en cuenta o se critican duramente las expresiones de rock local no relacionadas con el Rock Subterráneo.

La disputa entre dos facciones del Rock Subterráneo, divididas por temas de origen socioeconómico, se vuelve cada vez más notoria conforme avanza el tiempo, hasta el punto de que el fanzine se vuelve vehículo de una toma de partido más radical. Esto se nota claramente en los fanzines *Kólera* y *Últimos Recursos*.

Calidad de la información y fuentes: El contenido es mayoritariamente de autoría propia. Las fuentes no solo son directas; incluso el que hace un fanzine es actor del hecho que noticia.

El acontecimiento es contado por el que escribe sea como protagonista, sea como testigo directo, sea como involucrado.

El principal referente internacional es el fanzine *Maximumrocknroll*. Unánimemente los entrevistados lo citan como el fanzine más importante. Se menciona también a la revista *Pelo* y a *Rolling Stone*.

Los fanzines *Alternativa*, *Pasajeros del Horror* y *Últimos Recursos* tienen contactos internacionales. No sucede así con *Kólera* y los de la vertiente “misiopunk”. Uno de los entrevistados atribuyó este hecho al desconocimiento del idioma inglés. Esta no es una barrera invencible: el editor de *Cuero Negro*, por ejemplo, nos reveló que tenía colaboradores que lo ayudaban en ese sentido.

Relación con el usuario: El punto de venta es el concierto o La Nave de los Prófugos, un puesto en las escalinatas de la universidad Federico Villarreal. En ambos casos el fanzine se puede vender o dar en trueque. En ninguno de los fanzines revisados hemos encontrado una sección de cartas de los lectores.

No se hace un tiraje ni se va a una imprenta. Se hacen fotocopias de acuerdo a la demanda progresiva, aunque algunos editores hablan de tirajes de 100 juegos de copias iniciales y luego conforme la demanda.

5.3 Revistas Subterráneas

Contenido: Se equilibra lo nacional con lo internacional y se da importancia al Rock Subterráneo. Las dos revistas relacionadas con el Rock Subterráneo nunca fueron subterráneas del todo. *Ave Roq*, la primera, tuvo nada más comenzar una línea mainstream y se fue acercando progresivamente a la movida. La segunda, *Esquina*, fue hecha para subterráneos pero conservando cierta independencia (como poner en portada grupos no subterráneos) y no tomando partido por ninguna facción en particular. Ambas fueron emprendimientos empresariales. Sus páginas incluyen reportajes a grupos y corrientes internacionales, no solo del mundo anglosajón sino también de Argentina y otros países de la región.

Calidad de la información y fuentes: En la mayor parte de los casos, las notas fueron escritas exclusivamente para la revista y el contenido era actual. Las fuentes eran directas a nivel nacional. *Esquina* llegó incluso a entrevistar a grandes estrellas del rock anglosajón gracias a corresponsales en el extranjero. Tenían bastantes personas (más de tres, como sucede en el fanzine) trabajando en la redacción.

Relación con el usuario: Se crean eventos y se genera la noticia; ambos medios organizaron los eventos más importantes de la movida del Rock Subterráneo. *Esquina* incluso organizó espectáculos internacionales y un concurso de rock que contó con gran participación de grupos y público. Tanto *Esquina* como *Ave Roq* contaban con sección de cartas de los lectores.

5.3.1 Convergencia cultural y mediamorfosis en la prensa especializada en rock

Entre 1989 y 1991, el rock subterráneo se fue eclipsando progresivamente como consecuencia del incremento de la violencia y de la crisis política, social y económica. Paralelamente, la industria fonográfica y la escena comercial prácticamente desaparecieron. El circuito del rock nacional se recompuso a partir de 1994, pero lo hizo desde otro paradigma: el nuevo orden digital. El proceso de asimilación, que comenzó cuando el CD reemplazó el vinilo y el caset, los tradicionales soportes analógicos, derivaría en el establecimiento de una auténtica y compleja convergencia cultural (entendemos como tal “el flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuesta a ir a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento”). (Jenkins, 2008, p. 14)

La escena del rock nacional de los 90 transforma así su estructura y dinámicas. Por un lado, la reinserción de la economía en los mercados mundiales permitió la visita de estrellas internacionales, la importación de equipos e instrumentos, y la regeneración de la escena comercial a través del lanzamiento de hits radiales por parte de un puñado de artistas. Por otro, surge una suerte de clase media del rock: el rock alternativo o independiente, que trasciende la clara contraposición entre mainstream y underground de los 80.

El cambio de nomenclatura no era gratuito: con los nuevos términos se aludía a todas aquellas propuestas musicales que se movían fuera del circuito de las disqueras establecidas y de los mass media, se identificaran o no con lo que hasta ese

momento se identificaba como “subterráneo”. Es decir, eran bandas “independientes” y no necesariamente “opuestas” al circuito comercial. Y, al no ser necesariamente “opuestas” al circuito comercial, tampoco estaban impedidas de integrarse a él si las condiciones les eran favorables y de desligarse si lo creían conveniente. (Cornejo, 2002, p. 103)

La prensa especializada en rock, por su parte, vivió un nuevo auge con la edición de una nueva generación de fanzines y revistas en físico. A esto hay que añadir el gran interés que concitó el género en el periodismo mainstream, especialmente en el diario El Comercio, que dedicó mucho espacio a muchos músicos, en especial los independientes.

Las primeras páginas web especializadas en rock peruano surgen recién a principios de milenio:

Se crearon plataformas digitales administradas por seguidores de la escena con el fin de difundir lo que venía pasando en la movida. 23punk.com, Rockperu.org, Rockperu.com y foros como Floro 69. Las bandas por su parte tenían más herramientas digitales para difundir su música en plataformas gratuitas como *PureVolume* o *MySpace*. Todos estos medios en internet de acceso libre, se volvieron herramientas fundamentales para llegar a una mayor cantidad de público. (Joseli, 2017, p. 39)

Lo que distinguía a este primer grupo de páginas, en relación a la prensa analógica especializada en rock, es que estas no solo eran usadas como fuente de información, sino ante todo como instrumento de socialización, a través del chat, lo cual permitió la formación de “komunas” o grupos de fans. Este fenómeno se dio de manera muy notoria en la tribu urbana más visible de la primera década del siglo XXI, los “chikipunks” (Silva, 2017, p.104).

Esta es ya una nueva lógica comunicacional, un nuevo ecosistema de medios especializados en una disciplina artística. A propósito, Alexandros Balzis (2004, p. 9) sostiene que las principales características de la mediamorfosis, en lo que concierne a la comunicación artística, son la digitalización, la difusión global y la interactividad. La difusión y la interactividad, en particular, redefinen la relación y los límites entre el artista y el público.

(Citado por Paredes y Spiaggi, 2020, pp. 270-271)

Al observar estas páginas, comprobamos que no nos encontramos frente a los tradicionales mass media, sino ante nuevos medios que funcionan de modo muy distinto, incluso opuesta. Por eso,

Klinger y Svensson (2014) proponen una distinción entre *la lógica de la comunicación de masas* y *la lógica de la comunicación en red*. La primera se caracteriza por un sistema de producción de contenido mayoritariamente profesional y costoso, por el cual se produce y selecciona el contenido a partir de una fuente central para después ser difundido a un gran público, generalmente anónimo. La lógica de la comunicación de masas ha sido crucial para la creación de una esfera pública, fundamentada en la experiencia de participar en una comunicación colectiva. La lógica de la comunicación en red normalmente se distingue por la producción y distribución de contenido barato por parte de aficionados. Aquí ya no encontramos ninguna función de control centralizado, sino que la difusión depende de las recomendaciones individuales, pudiendo semejarse a veces a la circulación de mensajes en cadena. Las redes sociales pueden establecer foros públicos y privados, pero no se caracterizan por establecer una comunicación colectiva para toda la sociedad, sino que más bien crean asociaciones de personas que comparten intereses u opiniones comunes. (Hjarvard, 2016, p. 244)

Las implicaciones sociales de los nuevos medios trastocaron por entero no solo la interacción social, sino los modos de difusión y el intercambio cultural. De ahí que se haga pertinente la revisión del concepto de “mediatización”. La definición de Eliseo Verón nos resulta muy útil y precisa en tanto cuestiona el tradicional papel de mediador cultural que cumplía el periodista cultural ortodoxo. Así, la mediatización sería

un *meta-proceso* a largo plazo que hace referencia a la producción (creación) de sentido a través de los medios públicos y sus tecnologías –sean estas las de los medios masivos como la prensa escrita o la prensa digital, sean las redes sociales mediatizadas como *Facebook* o *Twitter*. *La mediatización modifica la mediación*: no

es lo mismo recibir información a través de la prensa como en el siglo pasado que recibir información filtrada por algoritmos de una red social en Internet. (Averbeck-Lietz, 2018, p. 74)

Además de la mediación por intermediarios *online* como los algoritmos, Averbeck-Lietz (2018, pp. 77-78) menciona como principales innovaciones traídas por la web 2.0 a la pérdida del rol moderador del periodista, la difusión en lugar de la mediación, la *digital misinformation* y los *fake news*, etc.

Como es sabido, los medios tradicionales no desaparecen, sino conviven simbióticamente con los digitales. En este mundo nuevo había, sin duda, lugar para los fanzines físicos. En realidad, los fanzines impresos ya se habían adelantado en muchos sentidos al mundo digital, no solo por el establecimiento de una red global de contactos sino porque, como sucede en la convergencia digital, los actores del proceso comunicacional “asumen el papel de ‘prosumidores activos’. La palabra ‘prosumidor’ —en inglés, ‘prosumer’—, es un acrónimo que procede de la fusión de dos palabras: ‘producer’ (productor) y ‘consumer’ (consumidor)”. (Islas, 2009, p. 27)

Los fanzines fotocopiados siguen editándose. Lo puramente analógico sigue vivo en las subculturas porque “la digitalización y la virtualización restablecen una serie de problemas estéticos como autenticidad, originalidad, singularidad y muchos otros”. (Baltzis, 2004, p. 9). Ahora bien, las herramientas tecnológicas han beneficiado el *look* del fanzine físico contemporáneo a tal punto que la variante más en auge es la del realizado por profesionales del arte, el diseño y los comics. De modo consensual, los entrevistados de esta investigación, que provienen de una cantera más bien underground, los ven, por lo menos, con distancia.

El webzine marca un punto de giro en la historia. Como sostiene Álvaro Pons (2020, pp. 142-148), internet favorece la difusión, pone a debate la distribución, deja alterada la autogestión, crea redes internacionales de apoyo mutuo y contribuye a la profesionalización del fanzine (de ahí el término *prozines*, todo un oximoron). Por su parte, M. Ego Aguirre ha hecho un paralelo entre fanzine y webzine que deja muy en claro el cambio estructural. El

primero es táctil, pertenece a una cultura subterránea, no tiene llegada fuera de los lectores de la comunidad e interactúa con el lector por diferido; el segundo es virtual, llega a una red más amplia accesibilidad infinita y puede interactuar con el lector simultáneamente. (2019, pp. 132-133)

5.4 Blogs

En los años 90 se editaron algunas revistas, la más importante de las cuales fue *Caleta*. En esa década surgió lo que se conoce como “rock alternativo”, en el que de alguna manera se difuminan, sin desaparecer, las diferencias entre circuito underground y mainstream. La prensa digital especializada en rock comienza propiamente en el siglo XXI con el auge de los blogs. Hemos encontrado dos grandes tipos de blogs que tocan el tema del Rock Subterráneo: los que se ocupan principalmente de la actualidad y los que se ocupan principalmente de los hechos del pasado.

5.4.1 Blogs de Actualidad

Contenido: sus principales posts están dedicados a la agenda de conciertos, aunque también pueden incluir notas y entrevistas (*Desconfía Blog- Zine*) o tener su punto fuerte en un chat muy activo (*23punk*). Sus administradores no son periodistas, aunque sí tienen estudios en comunicaciones. Ambos blogs fueron parte de dos escenas en actividad, distintas a la subterránea, aunque con raíz subcultural común, surgidas en la era digital. Las notas suelen tener muy poco texto y estaban dedicadas básicamente a la escena

local, aunque se reseñaba artistas internacionales de su subcultura cuando visitaban el Perú.

Calidad de la información y fuentes: Las fuentes son el público y los grupos de su escena. Casi no se elaboran notas, básicamente se anuncian conciertos o actividades de índole similar. No hay mayor relación con contactos en el extranjero. Están más cerca del afiche que del fanzine; por lo tanto, se constituyen más en prácticas comunicacionales a nivel general que en prácticas periodísticas propiamente dichas. Se reseñan las actividades recientes de los grupos subterráneos o los nuevos proyectos de sus integrantes. Se organizan eventos, aunque de modo excepcional.

Relación con el usuario: El mayor grado de intercambio entre los mismos lectores se da a través del chat. El administrador suele ser parte de la misma comunidad. Los administradores de los dos blogs estudiados participaron en la organización de eventos, incluso shows internacionales, pero no lo realizaron de manera continuada.

5.4.2 Blogs Retrospectivos

Contenido: hemos encontrado dos tipos: de descargas (*Madrugemos al Tibu*), dedicado a inicios del siglo XXI a la exhumación de las grabaciones de rock nacional, o de recreación de la experiencia (*Caín Subte*, *Generación Cochebomba*). Estos últimos, administrados por subterráneos, uno historiador y el otro escritor y periodista, se dedican a reelaborar su experiencia pasada desde su orientación profesional y con un ánimo no necesariamente polémico.

Calidad de la información y fuentes: Los textos son propios y las fuentes provienen de los archivos de los administradores. En los tres casos contemplados hay

una tarea de investigación previa, pero, en el caso del blog de descarga, esta solo tiene como producto final una pequeña reseña. Todos adoptan un criterio de actualidad común al reseñar las actividades recientes de los grupos subterráneos o los nuevos proyectos de sus integrantes.

Relación con el usuario: se da básicamente a través de los comentarios.

Ninguno de los administradores de los blogs examinados ha organizado eventos, aunque eventualmente en *Generación Cochebomba* se reseña actividades como presentaciones de libros o conversatorios en los que el administrador ha participado.

5.5 Páginas generalistas de rock: Se han analizado dos casos representativos. Son sitios web enlazados a sendas páginas de Facebook, Twitter, Instagram y canal de Youtube. En ambos hay dos o tres administradores, pero un mayor número de colaboradores y contactos con las fuentes y actores del negocio.

Conciertos Perú

Contenido: generalista. Se apuesta principalmente por los visitantes internacionales, aunque también se incluye contenido sobre la escena local. En contadas ocasiones, dependiendo del acontecimiento, se toca el tema del Rock Subterráneo.

Calidad de la información y fuentes: realizan en vivo largas entrevistas a los artistas. Se hacen reportajes en vivo en conciertos internacionales. Hay, por lo tanto, un mayor uso de la tecnología digital. Además, hay una sección de crónicas de conciertos.

Hay dos o tres administradores (ninguno de los cuales tiene formación periodística, aunque sí en ciencias sociales), pero un mayor número de colaboradores y contactos con las fuentes y actores del negocio.

Relación con el usuario: no forman parte de ninguna escena en particular.

Dependiendo del post, suelen tener una intensa relación con el usuario a través del chat.

Es el medio especializado con mayor llegada: más de seiscientos mil contactos en Facebook y medio millón en Twitter.

Rock Achorao

Contenido: generalista. Apuesta por cubrir las microescenas locales, incluido el Rock Subterráneo, aunque sin descuidar la temática internacional.

Calidad de la información y fuentes: Hay cuatro administradores (uno de los cuales es periodista y otro comunicador), pero un mayor número de colaboradores y contactos con las fuentes y actores del negocio. Gran parte de su actividad es compartir notas elaboradas por terceras personas. Le dan bastante importancia a la elaboración de listas, lo cual involucra cierta investigación. Su labor estrictamente periodística está muy limitada a notas en particular.

Relación con el usuario: a través de los comentarios. No suelen organizar conciertos, pero sí participan en actividades como congresos o mesas redondas.

5.6 Webzines

Se han analizado los casos de *Terokal Zine*, *Kill The Zine*, y *Subte Rock*. Cada uno de ellos presenta diversos grados de digitalización: *Terokal* es un fanzine impreso que tiene un fan page en Facebook utilizado con fines básicamente promocionales, *Kill The Zine* tiene edición física y virtual y *Subte Rock* funciona únicamente en el entorno digital.

Contenido: *Terokal Zine* y *Kill The Zine* están hechos por una sola persona, conservan elementos analógicos y se concentran en el rock alternativo, dentro del cual se ocupan del Rock Subterráneo. Ambos webzines constan básicamente de material de elaboración propia. Se trata tanto la escena nacional como la internacional. *Subte Rock*, en cambio, está dedicado exclusivamente al Rock Subterráneo.

Calidad de la información y fuentes: En el caso de *Terokal* y *Kill the Zine*, todas las notas son de elaboración propia. Los editores o forman parte de grupos o han formado parte en el pasado. Cuentan con fuentes en el extranjero, en particular, aunque no únicamente, España (hay entrevistas exclusivas realizadas vía internet). Sus editores conocen y se ubican en una tradición nacional de fanzines. De hecho, el editor de *Terokal* fue editor de fanzines durante la época del Rock Subterráneo en los 80 y es licenciado en periodismo.

Subte Rock es administrado por tres personas: una académica, un periodista y un comunicador audiovisual. Uno de ellos fue, en 1985, editor del fanzine homónimo. Cuentan con un conjunto de colaboradores bastante amplio y su red de contactos y de fuentes comprende a gran parte de las personas relacionadas con el Rock Subterráneo, sea como partícipes o estudiosos, tanto en el Perú como en el extranjero.

Relación con el usuario: *Terokal* y *Kill the Zine* tienen entre sí un comportamiento diverso con los lectores, pero en consideran que, por la inmediatez de los comentarios, tienen comunicación más fluida con estos que en los 80.

Subte Rock mantiene una comunicación fluida y permanente a través de los comentarios y han organizado algunos eventos de importancia. Por haber nucleado alrededor a toda la comunidad relacionada con el rock subterráneo (no tiene competidores en su nicho y no genera polémica por su línea inclusiva), podría ser considerado una especie de vocero no oficial del colectivo, papel que en 1985 se le atribuyó al fanzine *Alternativa*.

Todos los fanzines, revistas, blogs, páginas web y webzines analizados se constituyen en prácticas comunicacionales. Solo algunas de estas prácticas tienen aspectos periodísticos. Un fanzine-panfleto, un blog-agenda o un chat no son periodismo. Un blog de descargas o una bitácora de escritor pueden usar herramientas periodísticas para el desarrollo de sus prácticas comunicacionales, pero no hacen periodismo propiamente dicho. Del grado de elaboración y de la labor de mediación realizada por un fanzine, una revista, un blog, una página web o un webzine depende el que este pueda considerarse, o no, que practica el periodismo.

CAPÍTULO VI: DISCUSIÓN

Stephen Duncombe, (pp. 211-212) es pesimista con respecto a internet y advierte, en primer lugar, que las comunidades dedicadas a la autoedición autogestionada en internet no necesariamente tienen una serie de valores comunitarios coherentes, sino que sus acciones pueden ajustarse a los valores del mercado. Estamos de acuerdo con ese punto, pero esto no quiere decir que internet no sea un espacio de libertad en el que la capacidad de elección sea muy grande. Por el contrario, ha vuelto fluidos los procesos de socialización y ha permitido que muchos grupos de rock nacionales pertenecientes a pequeñas subculturas hayan hecho giras o sacado discos en el extranjero. El tránsito de internet no ha diluido los mercados nicho; por el contrario, el hipervínculo multiplica el abanico de contactos posibles.

Los medios se reconfiguran de un paso de ecosistema a otro. El tema es que se siga manteniendo una estructura matriz. ¿Existe entonces el fanzine digital? Con seguridad, el blog puede ser la contraparte digital del *perzine*. Basta con revisar las bitácoras de escritor, como *Generación Cochebomba*, caso que hemos analizado, para confirmarlo. Sin embargo, un blog agenda es más comparable a un afiche de concierto que a un fanzine de periodismo musical especializado. La inmediatez que aporta entorno

digital va de la mano con una alteración de las necesidades de mediación de la audiencia, es evidente, y queda claro que los años de apogeo del blog, a principios del milenio, fueron un periodo de tanteo, al menos en el caso que nos ocupa.

Como explicamos en el marco teórico, hay una corriente de opinión que afirma que el fanzine es un medio completamente analógico y que pierde su naturaleza en el entorno digital. Creemos que es conveniente contextualizar esta postura dentro del creciente fetichismo de los soportes analógicos musicales del siglo XX que incluso ha alcanzado al caset. Lo cierto es que el fanzine pueda incorporar determinados grados de digitalización sin perder su naturaleza. Un primer grado puede ser la utilización de herramientas digitales como los procesadores de texto o el correo electrónico para la elaboración de fanzines puramente físicos. En un segundo nivel habría versiones tanto en físico como en digital (se puede descargar el contenido en PDF o se suben las notas a una página). Tal es el caso de *Kill The Zine*. En un último nivel tendríamos un fanzine digital puramente, pero aquí surgen dudas.

Así, para Giménez e Izquierdo (2016, p. 372), el fanzine puramente virtual adquiere “una estructura y modelo más cercano a las revistas convencionales” y, por lo tanto, sería indistinguible de estas. Siguiendo ese razonamiento, habría que establecer una serie de indicadores gráficos para establecer una demarcación. El clásico modelo del “recorte”, tomado de los collages dadaístas del siglo XX, es la plantilla del fanzine punk por antonomasia y resultaría el gran candidato. Sin embargo, resulta insuficiente, e incluso bastante ingenuo, pretender que utilizarla basta para convertir una página web sobre rock en un webzine.

Como hemos explicado en el marco teórico, lo que distingue a un fanzine de cualquier otra publicación artesanal es el tipo de comunidad (subcultura o tribu urbana) en que se inscribe su dinámica comunicacional. Por eso, creemos que, sin salir de la matriz

de prensa escrita, el verdadero sucesor del fanzine es cualquier medio de comunicación digital gestionado por una o un grupo pequeño de personas pertenecientes a una tribu urbana que cumple, por un lado, una función de mediación con respecto a la actualidad cultural propia de su grupo de referencia y que a la vez funciona como vocero de este. Ese sucesor existe y puede ser blog, página web, fanpage de redes sociales con links a aplicaciones como Twitter, Instagram, etc. Hay muchas combinatorias posibles.

La transformación de la prensa especializada en rock en el nuevo entorno digital no ha sido la transformación del fanzine y la revista en blog o página web. Ha sido la transformación de un ecosistema analógico en uno convergente, interactivo, simultáneo y en permanente actualización, lo cual hace que en la etapa final de la mediamorfosis de los medios de prensa especializada en rock nacional sea hoy un flujo informativo ininterrumpido con ayuda de múltiples bases de datos hipervinculadas que rebotan sin cesar.

CONCLUSIONES

El circuito de comunicación establecido por la prensa del Rock Subterráneo presenta cualidades especiales ligadas a la relación emisor-receptor. No solo cumple, de un lado, una función de mediación, a través de crónicas y reportajes, como en toda prensa cultural, sino también de generación de acontecimientos noticiables mediante la organización de eventos, algunos de ellos replicados por la prensa generalista. Esto convierte al emisor del medio escrito (que comenzó siendo un receptor más, un fan) en un actor determinante del desenvolvimiento de la escena que reporta.

El entorno digital ha permitido una diversificación, un alcance y una reducción de costos mayor en la prensa especializada en rock. El gran desafío continúa siendo la creación de empresas dedicadas a este rubro con mayor continuidad en el tiempo y que utilicen mejor las posibilidades que brinda el multimedia. La generación de textos propios sobre rock nacional permanece, pero en un ecosistema más complejo en el que el hipervínculo y el multimedia trastocan la función de mediación: es posible ver por internet un concierto grabado con un celular y, al mismo tiempo, revisar su discografía completa.

Hasta el momento el advenimiento del entorno digital no ha eliminado los fanzines en físico, al menos en las subculturas ligadas a la música rock. Por el contrario, este tiene un carácter exclusivo al alcance solo de los miembros de la comunidad. En la muestra de esta investigación hemos encontrado fanzines con diversos grados de digitalización que conviven simultáneamente, de lo cual se puede concluir que la utilización de las nuevas herramientas no conlleva, en este caso, el abandono de las antiguas.

Nuestra investigación busca contribuir al estudio de las prácticas comunicacionales de las distintas escenas subculturales. Si bien, gracias a una ingente bibliografía, queda claro su funcionamiento en los países del ámbito anglosajón, resulta pertinente para futuros estudios analizar sus particularidades en el ámbito hispano, sobre todo teniendo en cuenta que existen publicaciones similares a los fanzines del Rock Subterráneo en casi todos los países de la región. Mientras tanto, queda para futuros periodistas culturales especializados en rock el aprovechamiento y la reinención de los procesos aquí descritos.

Referencias

- Agudiez, P. Príncipe, S y Real, E. (2007). Periodismo ciudadano versus Periodismo profesional: ¿somos todos periodistas? *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*. (13), 189-212.
https://www.researchgate.net/publication/27593724_Periodismo_ciudadano_versus_Periodismo_profesional_somos_todos_periodistas
- Álvarez, C. y Zavala, L. (2010). *Rock limeño en los ochenta: encontrando nuestra identidad entre la radio y el ruido*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú].
https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/8891/Alvarez_chc%20-%20Resumen.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Arce, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación? *Revista Argentina de Sociología*, 6(11), 257-271. <https://www.redalyc.org/pdf/269/26911765013.pdf>
- Atarama, T. y Rivera, K. (2017). La banalización del periodismo cultural. Show mediático y contenidos culturales en la prensa escrita peruana. *Correspondencias & Análisis*, (7), 97-115.
<http://ojs.correspondenciasy analisis.com/index.php/Journalcya/article/view/164>
- Atton, C. (1996). *Alternative literature: a practical guide for librarian* [Literatura alternativa: una guía práctica para el bibliotecario]. Gower Publishing Limited.
- Atton, C. (2002). *Alternative Media* [Medios alternativos]. Sage publications.
<https://comunepersoal.files.wordpress.com/2011/02/alternative-media-chris-atton.pdf>

- Averbeck-Lietz, S. (2018). (Re)leer a Eliseo Verón: mediación y mediatización. Dos conceptos complementarios para las Ciencias de la Información y de la Comunicación. *DeSignis*, (29), 69-82. <https://doi.org/10.35659/designis.i29p69-82>
- Baltzis, A. (2004) *La mediamorfosis de la comunicación artística (reproducción, difusión, Internet)*. Seminario Internacional de la red europea de investigación de las culturas de radio digital en Europa.
- Barei, S. (enero-junio, 1999). Periodismo cultural: crítica y escritura. *Ámbitos* (2), 49-60.
- Bazo, F. (2017). *Desborde subterráneo*. Instituto de Arte Contemporáneo.
- Bennett, A. y Peterson, R. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* [Escenas musicales: locales, translocales y virtuales]. Vanderbilt University Press.
- Bennett, A. (2008). Towards a Cultural Sociology of Popular Music [Hacia una sociología cultural de la música popular]. *Journal of Sociology*, 44(4).
<https://doi.org/10.1177/1440783308097130>
- Blood, R. (2000). *Weblogs: a history and perspective* [Weblogs: historia y perspectiva].
http://www.rebeccablood.net/essays/weblog_history.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* [El campo de la producción cultural: ensayos sobre arte y literatura]. Columbia University Press.
- Braunstein, P. y Doyle, M. (2002). *Imagine nation. The american counterculture of the 1960s and 1970s* [La contracultura americana de los 60 y 70]. Rutledge.
- Calderón, S. (2017). Periodismo digital o ciberperiodismo. *En contexto*, 1-12.
<https://es.slideshare.net/CesopMx/periodismo-digital-o-ciberperiodismo>
- Carlín, E. (2012). *Lima subte*. Altazor.
- Cayo, P. (2004). *República* (Enciclopedia Temática del Perú N°3). El Comercio.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza.

- Cornejo, P. (2003). *Alta tensión: los cortocircuitos del rock en el Perú*. Emedecé.
- Cornejo, P. (2019). *Enciclopedia del rock peruano* (Vol.1-3). Contracultura Ediciones.
- Costa, P., Pérez, J. y Tropea, F. (2005). *Tribus urbanas. El ansia de la identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Paidós.
- Cotler, J. (1978). *Clases, Estado y nación en el Perú*. IEP.
- Cotler, J. (1994). *Política y sociedad en el Perú*. IEP.
- Cursos On-Line Masivos (20 de febrero de 2017). *Ramón Salaverría. MOOC Redacción en Internet- Hipertextualidad, Interactividad y multimedialidad* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dbSUca9X9kE>
- Daniel F. (2007). *Los sumergidos pasos del amor (el escenario de las okaciones perdidas). Breve reporte sobre el Rock Subterráneo y el panorama de la música alterna*. Martínez Compañón editores.
- Del Val, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/29411/1/T35941.pdf>
- Díaz-Noci, J. , Domingo, D., Masip, P., y Micó-Sanz, J. (2010). Investigación internacional sobre ciberperiodismo: hipertexto, interactividad, multimedia y convergencia. *El profesional de la información* 19(6), 568-576.
https://www.researchgate.net/publication/228618500_Investigacion_internacional_sobre_ciberperiodismo_hipertexto_interactividad_multimedia_y_convergencia
- Dillon, A. (2005). *A History of Irish Zines: Alternate Voices to the Cultural Industries* [Historia de los fanzines irlandeses: voces alternativas a las industrias culturales].
http://www.loserdomzine.com/images/articles%20pdfs/A_History_of_Irish_Zines_Alternate_Voices_To_The_Culture_Industry.pdf
- Downing, J. (2008a). *Social Movement Theories and Alternative Media: An Evaluation and Critique* [Teorías de los movimientos sociales y medios alternativos: evaluación y

crítica]. *Communication, Culture & Critique* (1), 40-50.

<https://doi.org/10.1111/j.1753-9137.2007.00005.x>

Downing, John (1984) *Radical Media: The Political Experience of Alternative*

Communication [Medios radicales: la experiencia política de la comunicación alternativa]. Sound End Press.

Downing, J. (2001). *Radical media: rebellion communication and social movements*

[Medios radicales: comunicación de rebelión y medios sociales]. Sage publications.

Downing, J. (2008b). Uncommunicative partners: social movement media analysis and

radical educators [Socios incommunicados: análisis de medios de movimientos sociales y educadores radicales]. *MATRIZes*, 3(2), 51-61.

<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38258>

Downing, J. (2010, marzo). *Nanomedios de comunicación: ¿Medios de comunicación*

comunitarios? ¿O de red? ¿O de movimientos sociales? ¿Qué importancia tienen? ¿Y su denominación? [Ponencia] Conferencia Medios comunitarios, movimientos sociales y redes, Barcelona, España.

Duncombe, Stephen (2008). *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative*

Culture [Notas del underground: fanzines y las políticas de la cultura alternativa].

Verso.

Durán, J. (2010). *Incendiar la ciudad*. Edición del autor.

Ego Aguirre, M. (2019). *Transdigitalización. Diálogo entre lo analógico y lo digital en el*

proceso creativo del fanzine peruano del fanzine peruano [Tesis de maestría].

Universidad Internacional de la Rioja.

Echevarría, M. (2014). Periodismo digital y redes sociales. Narrativas renovadas:

storytelling, storify. En Echevarría, M. y Viada, M (ed.) *Periodismo en la web*.

Lenguajes y herramientas de la nueva narrativa digital (51-100). Editorial Brujas.

- Espiritusanto, O y Gonzalo, P. (2011) *Periodismo ciudadano: evolución positiva de la comunicación*. (1ª Ed.). Fundación Telefónica.
- Enzensberger, Hans Magnus. (1976). *Constituents of a Theory of the Media* [Constituyentes de una teoría de los medios]. En *Raids and Reconstructions: Essays on Politics, Crime and Culture*. Pluto Press.
- Feixa, C. (1999). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Ariel.
- Fidler, R. (2012). El diario que viene. *Cuadernos de la información*, (9), 24-28.
<https://doi.org/10.7764/cdi.9.298>
- Fidler, R. (1998). *Mediamorfosis: comprender los nuevos medios*. Gránica.
- Franco, X. (2008). *Tribalismo y tribus urbanas*.
<https://www.sabersinfin.com/articulos/documentos/503-tribalismo-y-tribus-urbanas?showall=&start=1>
- Frith, S. (1996). Música e identidad. En Hall, P. y Du gay, P (eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- García N. (1990). Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura* (9-51). Grijalvo.
- Gargurevich, J. (1991). *Historia de la prensa peruana. 1594-1990*. ediciones La Voz.
- Giménez Devís, A. e Izquierdo Castillo, J. (2016): El movimiento fanzine español y su evolución en la era digital: una propuesta conceptual para el webzine, *Icono*, 14(2), 353-376.
- Gómez-Escalonilla, G. (2004). Periodismo digital: nuevas exigencias para el profesional de la información. *Redes.com* (1), 61-72.
- Granés, G. (2011) *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus.
- Greene, S. (2016). *El problema primario del Perú es el pituco*.
<https://issuu.com/madreselva1/docs/final1.2>

- Greene, S. (2017). *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Pesopluma.
- Grijalva, P. (2019). *Eutanasia. Y nosotros ké? Hasta el Global Colapso 1985-2012*. Muki Records.
- Gunderloy, M. (1988). *How to publish a fanzine* [¿Cómo publicar un fanzine?].
<http://www.zinebook.com/resource/fanzine.pdf>
- Hall, S., y Jefferson, T. (2005). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain* [Resistencia a través de los rituales: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra]. University of Birmingham.
- Hamada, J. (2013). Estudios sobre el periodismo digital: ejes principales que guiaron el abordaje de la digitalización de las noticias. *Aposta. Revista de ciencias sociales* (57), 1-20. <https://www.redalyc.org/pdf/4959/495950253004.pdf>
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura, el significado del estilo*. Barcelona, España.
<http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/p4.%20Hebdige%2C%20full.pdf>
- Hernández, M. (2012). *En los márgenes de nuestra memoria histórica*. Universidad San Martín de Porres.
- Hjarvard, S. (2016). Mediatización: La lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social. *La Trama de la Comunicación* (20)1, 235-252.
<https://doi.org/10.35305/lt.v20i1.572>
- Huamaní, F. (2007). El rock a través de la prensa oficial y la prensa subterránea en la sociedad limeña. (1982-1985) *Illapa* (1), 113-126.
<https://es.scribd.com/document/17448351/El-rock-a-traves-de-la-prensa-oficial-y-la-prensa-subterranea-en-la-sociedad-limena-por-Frank-Huamani-Illapa-N%C2%BA-1-2007>
- Huamaní, F. (2010). Un fansin -ante mundo alterna en Lima. Algunos apuntes sobre la sociedad limeña a través de los fanzines subterráneos (1985). En Aguirre, M.,

Huamaní, F. y Morán, D. *Lima a través de la prensa*. Morán editores.

<http://historiadordanielmorán.blogspot.com/2010/05/novedad-lima-traves-de-la-prensa-en-pdf.html>

Inocente, R. (2007) *La ciudad de los culpables*. Zignos.

Islas, O. (2009) La convergencia cultural a través de la ecología de medios. *Comunicar*, (XVII)33, 25-33.

Jacque, C., James, M. y Montano, E. (2014). Editorial Introduction Music Journalism

[Introducción editorial al periodismo musical]. *Journal of the international association for the study of popular music*. 4(2), 1-6.

https://www.academia.edu/38893875/Editorial_Introduction_Music_Journalism

Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.

Jenkins, H. (2008) *Convergence culture* [Cultura de la convergencia]. New York

University Press.

<https://www.hse.ru/data/2016/03/15/1127638366/Henry%20Jenkins%20Convergence%20culture%20where%20old%20and%20new%20media%20collide%20%202006.pdf>

Jenkins, H. (2008). *La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

Joseli, D. (2014) *Ni contra-comerciales per sé, ni políticos ortodoxos:*

El neo discurso independiente de la escena rockera limeña 2000-2015. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica].

<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/10150>

Juárez, J. (2007). Politizando la música: una aproximación a los anarcopunks. *La*

Colmena, (1), 10-13.

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lacolmena/article/view/9247>

Klanten, R., Mollard, A. y Hubner, M. (eds.) (2011). *Behind the Zines: Self-Publishing*

Culture [Detrás de los fanzines: cultura de la autopublicación]. Gestalten Verlag.

- La época de oro de los discos de vinilo fabricados en Perú (23 de setiembre del 2014). *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/economia/peru/epoca-oro-discos-vinilo-fabricados-peru-182277-noticia/>
- Lara, C. (2000). *Los fanzines como recurso bibliográfico*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México].
<http://eprints.rclis.org/6935/1/tesinaUP.pdf>
- Lau, C. (2006). *Antología del rock peruano 1980-1990*. [CD]. Vía Music Records.
- León, F. (2014). *Salamanca sixties: un estudio sobre el rock en la clase media de Lima*. Eds. e Impresiones Andina.
- León, F. (2017). *Wanka rock: primera historia del rock en Huancayo (1962-1979)*. Korriente A Editores.
- Lenti, E. (2002). *Cinco décadas de rock. Parte II (1980-1989). La real evolución*. Background ediciones.
- Licona, A. (2012). *Zines in Third Space: Radical Cooperation and Borderlands Rhetoric Rhetoric* [Los fanzines en el Tercer Espacio: cooperación radical y retórica fronteriza]. State University of New York Press.
- Llorca, G. (2005). Comunicación interpersonal y comunicación de masas en Internet. En López, G. (ed.) *El ecosistema digital*. Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- López, R. (2003). *Análisis de los portales periodísticos españoles. Taxonomía de sus elementos componentes*. [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia].
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/analisis-de-los-portales-periodisticos-espanoles-taxonomia-de-sus-elementos-componentes--0/>
- Lymn, J. (2014). *Queering archives: the practices of zines* [Archivos extraños: las prácticas de los fanzines]. (Tesis doctoral, University of Technology, Sydney, Australia). <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/29211/1/01front.pdf>

- Macan, E. (1997). *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture* [Rockeando los clásicos: el rock progresivo inglés y la contracultura]. Oxford university press.
- Macalapú, P. (2014). La ópera en la prensa peruana. Características y análisis de la información musical. *Correspondencias y análisis* (4), 139-153.
http://www.correspondenciasy analisis.com/pdf/v4/pe/1_opera_prensa_peruana.pdf
- McNeil, L. y McCain, G. (2018). *Por favor márame. La historia oral del punk*. Autor Editor.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masa*. Siglo XXI.
- Maffesoli, M. (2002) Tribalismo posmoderno. De la identidad a las identificaciones.
En Chihu, A. (coord). *Sociología de la identidad*. UAM Iztapalapa/Porrúa.
- Martel, F. (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Taurus.
- Martín-Barbero, J. (1991). Un periodismo para el debate cultural. En *Periodismo y cultura*. Tercer Mundo y Colcultura.
- Matos, J. (1986). *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. IEP.
- Mejova, Y. (2019). *Sentiment analysis: an overview* [Análisis de los sentimientos. Una visión general].
https://www.academia.edu/291678/Sentiment_Analysis_An_Overview
- Mendoza, M. (2013). *100 años de periodismo en el Perú*. Universidad de Lima.
- Monsivais, C. (1999). *Del rancho al Internet*. Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.
- Mungham, G. y Pearson, G. (1976). *Working-Class Youth Culture* [Cultura juvenil de clase trabajadora]. Routledge and Keagan Paul.

- Muggleton, D. (2000). *Inside subculture. The inside meaning of style* [Dentro de la subcultura. El significado interno de estilo]. Berg.
- Murrugarra, J. (2001) *La “estética de lo precario”: aproximaciones al panorama rockero “subte” de finales de los 90 en Lima*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Murrugarra, J. (2003). “La lucha por lo auténtico como fundamento de la estética de lo precario: una mirada al rock “subte”. *Debates en sociología* (28).
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6992>
- Ojeda, R. (2011) *El Periodismo Cultural a partir del concepto de Cultura, y su relación con los Medios de Comunicación en Chile*.
<https://culturaymedios.files.wordpress.com/2011/07/informe-acadmico-2011-rodrico-ojeda-s1.pdf>
- Oliva, C. (2014). El periodismo digital y sus retos en la sociedad global y del conocimiento *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (61), pp. 1-30.
- Orihuela, J. (2006). *La revolución de los blogs*. Madrid, España.
https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/41323/1/LaRevolucionDeLosBlogs_Orihue_la_2006.pdf
- Paredes, M. y Spiaggi, F. (2020) Mediamorfosis en el arte. *Estudios sobre arte actual*, 8, 265-279.
- Piepmeyer, A. (2009) *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism* [Fanzines de chicas: fabricando medios, haciendo feminismo]. New York University Press.
- Poletti, A. (2008) . *Intimate ephemera: reading Young Lives in Australian Zine Culture* [Intimidad efímera: leyendo vidas jóvenes en la cultura del fanzine australiano]. MUP.
- Pons, A. (2020). Fanzinismo catódico experimental desde España. *H-ermes. Journal of Communication*, 18, 139-162.
- Radway, J. (2011) Fanzines, Half-Lives, and Afterlives: On the Temporalities of Social and

- Political Change [Fanzines, media vida y después de la vida: sobre las temporalidades del cambio político y social]. *PMLA*, 126(1), 140-150.
- Reig, R. (2004) Reseña de “Periodismo informativo e interpretativo. El impacto de Internet en la noticia, las fuentes y los géneros” de Concha Edo. Universidad de Sevilla: *Ámbitos*, (12), 512-515.
- Risica, G. y López, J. (2018). *Espíritu del Metal: Conformación de la Escena Metalera Peruana (1981-1992)*. Sonidos Latentes y Discos Invisibles.
- Riveros, C. (2012). *Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima: El caso de las bandas ska del bar de Bernabé*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://bit.ly/2Q61oke>
- Rodríguez, E. (2018). *Rock incaico: caracterización y reinterpretación de lo local en la escena de rock de la ciudad del Cusco*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://bit.ly/2VyC87k>
- Roldán, M. (2007). *Generación Cochebomba*. Edición del autor.
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura*. Kairos.
- Rutherford, Paul (1992) *Fanzine Culture* [La cultura del fanzine]. Flower Pot Press.
- Ryan, C. (2015). ‘Against The Rest’: *Fanzines and Alternative Music Cultures in Ireland* [*Contra el resto’: Fanzines y culturas musicales alternativas en Irlanda*]. [Tesis doctoral, Universidad de Limerick]
<https://dspace.mic.ul.ie/bitstream/handle/10395/2047/Ryan%2C%20Ciaran%20%282015%29%20%E2%80%99Against%20The%20Rest%E2%80%99%20Fanzines%20and%20Alternative%20Music%20Cultures%20in%20Ireland%20PhD.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Sabés, F. y Verón, J. (eds.) (2008). *Internet como sinónimo de convergencia mediática y tecnológica*. (1ª Ed.). Asociación de la Prensa de Aragón.

- Salaverría, R. (2001). Aproximaciones al concepto de multimedia desde los planos comunicativo e instrumental. *Estudios sobre el mensaje periodístico* (7), 383-395.
https://www.researchgate.net/publication/39188342_Aproximacion_al_concepto_de_e_multimedia_desde_los_planos_comunicativo_e_instrumental.
- Salaverría, R. (2009) Los medios de comunicación ante la convergencia digital. En: *Actas del I Congreso Internacional de Ciberperiodismo y Web 2.0*.
<http://dadun.unav.edu/handle/10171/5099>
- Salaverría, R. (ed.). (2016). *Ciberperiodismo en Iberoamérica*. Telefónica.
- Salaverría, R. (2017). Tipología de los cibermedios periodísticos: bases teóricas para su clasificación. *Revista mediterránea de comunicación*, 8(1), 19-32.
<https://www.mediterranea-comunicacion.org/article/view/2017-v8-n1-tipologia-de-los-cibermedios-periodisticos-bases-teoricas-para-su-clasificacion>
- Searle, Denise (1997) *Gathering Force: DIY Culture, Radical Action for Those Tired of Waiting* [Fuerza de reunión: cultura autogestionaria y acción radical para los que están cansados de esperar]. The Big Issue Writers.
- Sellie, A. (2014) *Backward c inside a circle: free culture in zines* [Hacia atrás dentro de un círculo: cultura libre en fanzines]. [Tesis de maestría, Universidad de Nueva York]. Recuperado de
https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1150&context=gc_etds
- Santoyo-Caamal, M. (2009). Mediamorfosis: Internet una nueva ventana de oportunidades para nuevos medios. *CienciaUAT*, 4(2), 24-29
- Silva, G. (2017). *Por ella, por la escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki) punks de Lima*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/8941>

- Sótano Beat. (2012). *Días Felices: Rock and rock, twist, surf, a-gogo, enfermedad, cumbia beat, psicodelia y otros sonidos juveniles entre 1957 y 1983*. Contracultura.
- Stoneman, P. (2001). *Fanzines: Their Production, Culture and Future* [Fanzines: su producción, cultura y futuro]. [Tesis de maestría, Universidad de Stirling].
<http://www.zinebook.com/resource/stonemandiss.pdf>
- Straw, W. (2004). Cultural scenes [Escenas culturales]. *Society and leisure*, 27(2), 411-420. https://www.academia.edu/4643891/Cultural_Scenes
- Tanaka, M. (1998). *Los espejismos de la democracia. El colapso de los sistemas de partidos en el Perú*. IEP.
- Tarazona, A. (2009). *Características de la identidad de jóvenes que se reúnen en torno a la música rock-metal, en la ciudad de Huancayo*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional del Centro del Perú]. <https://bit.ly/32vgc1M>
- Tejedor, S. (ed.) (2010). *Libro de estilo para ciberperiodistas*.
<https://escrituraperiodisticamultimedia.files.wordpress.com/2012/10/libro-ciberperiodismo-completo.pdf>
- Thompson, J. (1998). *Los media y la modernidad*. Paidós.
- Thornton, Sarah (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital* [Culturas de club: música, medios y capital subcultural]. Polity Press.
- Toffler, A. (1980). *La tercera ola*. (1ª Ed.). Plaza y Janés.
- Torres, C. (2008). *Demoler. Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú. 1957-1975*. Revuelta.
- Torres, C. (2012). *Se acabó el show. 1985. El estallido de la movida subterránea*. Contenidos Mutante.
- Torres, C. (2018). *Demoler. El Rock en el Perú 1965-1975*. (1ª Ed.). Grupo Planeta.
- Tubau, I. (1982). *Teoría y práctica del periodismo cultural*. A.T.E.

- Unesco (1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales*.
https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf
- Vigil, L. y Zariquiey (2003). *Ciudadanías inconclusas. El ejercicio de los derechos en las sociedades asimétricas*. PUCP.
- Willis, P. (2014). *Profane Culture* [Cultura profana]. Princeton university Press.
- Wodak, R y Meyer, M. (eds.) (2015). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Gedisa
- Yarm, M. (2015). *Todo el mundo adora nuestra ciudad. Una historia oral del grunge*. Es Pop.
- Yépez, J. (2013). Política cultural neoliberal y la música heavy metal en la ciudad de Huánuco, Perú, 1990-2010. *Investigaciones sociales*, 17(30), 279-290.
- Yépez, J. (2017). *Cultura, individualización y violencia en los metaleros de la ciudad de Lima 1994-2014*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://bit.ly/2JBoka3>
- Yezers'ka, L y Zeta de Pozo, R. (2016). Perú. En Ramón Salaverría (ed.), *Ciberperiodismo en Iberoamérica* (pp. 307-328). Fundación Telefónica, Ariel.
- Yilin, D. (2014). *La transformación del periodismo tradicional en el nuevo entorno digital*. [Tesis de maestría, Universitat Autònoma de Barcelona].
https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2014/hdl_2072_240247/trabajo_final_del_master_de_DUAN_YILIN_.pdf
- Yribarren, S. (2012). *Tribus urbanas en Lima: Jóvenes y adolescentes en busca de un espacio en la ciudad (1990-2010)*. PUCP.

ANEXOS

ANEXO 1

MATRIZ DE CONSISTENCIA

La transformación del periodismo analógico en el entorno digital. El caso de los fanzines y la prensa especializada en rock

PREGUNTA PROBLEMA	OBJETIVOS	HIPÓTESIS	Variables	Dimensiones	Indicadores
<p>PG ¿Qué características específicas comunes y diferentes tiene el periodismo amateur practicado por los fanzines y revistas surgidos durante la aparición del Rock Subterráneo en Lima entre 1984 y 1991 y el de los blogs y páginas web subterráneas que revisan el fenómeno en el siglo XXI?</p>	<p>OG Identificar las características específicas del periodismo amateur practicado por los fanzines y revistas surgidos durante la aparición del Rock Subterráneo en Lima entre 1984 y 1991 y las de los blogs y páginas web subterráneas que revisan el fenómeno en el siglo XXI?</p>	<p>HG Las características específicas del periodismo practicado amateur por los fanzines y revistas surgidos durante la aparición del Rock Subterráneo en Lima entre 1984 y 1986 contrastan con los blogs y páginas webs subtes que revisan el fenómeno en el siglo XXI en lo referente, los contenidos genéricos y/o específicos y la calidad de información y la utilización de fuentes a la relación con el usuario.</p>	<p>Fanzines Revistas Rock Subterráneo Blogs Páginas web Contenidos genéricos Contenidos específicos Calidad de la información y las fuentes Relación con el usuario</p>	<p>- Fanzines, blogs y páginas web hechos desde y para la movida -Rock producido, distribuido y consumido en circuitos marginales de modo autogestionado. -Grado de interacción con el usuario. -Notas sobre un campo desatendido por los grandes medios. -Grado de elaboración de la noticia. -Uso de fuentes directas e indirectas.</p>	<p>-Tiraje, lectoría y/o visitas. -Notas sobre rock. -Forma de producción. -Modos y grados de descripción y valoración del fenómeno del rock subterráneo. -Exclusividad de la noticia. -Los periodistas forman parte o no de la movida subterránea. -Colaboradores del extranjero. -Calificación profesional del responsable del medio. -Número y calidad de fuentes.</p>

<p>PE1 ¿Qué contenidos genéricos y /o específicos tienen los fanzines y cuáles los blogs y páginas web subtes?</p>	<p>OE1 Analizar los contenidos genéricos y/o específicos de los fanzines, blogs y páginas web subtes.</p>	<p>HE1 Los contenidos genéricos y/o específicos de los fanzines son diferentes a los de los blogs y páginas web subtes</p>	<p>Contenidos genéricos relacionados con el rock</p> <p>Contenidos específicos relacionados con el rock nacional</p>	<p>-Contenidos de rock internacional.</p> <p>- Contenidos de rock nacional a nivel genérico.</p> <p>-Contenidos de Rock Subterráneo.</p> <p>-Contenido sobre alguna facción del Rock Subterráneo.</p>	<p>Artículos, entrevistas, reportajes y reseñas sobre rock nacional, Rock Subterráneo y rock internacional.</p>
<p>PE2 ¿Los fanzines, blogs y páginas web subtes tienen entre sí diferente calidad de información y fuentes?</p>	<p>OE2 Evaluar la calidad de la información y fuentes de los fanzines, blogs y páginas web subtes.</p>	<p>HE2 La calidad de la información y fuentes de los fanzines contrasta con las de los blogs y páginas web subtes.</p>	<p>Calidad de la información</p> <p>Calidad de las fuentes</p>	<p>-Grado de autoría.</p> <p>-Nivel de participación en el hecho noticiado.</p> <p>-Actualidad de la información.</p>	<p>- Textos originales, reescrituras o notas ajenas.</p> <p>-Referentes de publicaciones similares</p> <p>-Los editores o administradores organizan eventos o forman parte de grupos.</p> <p>-Actualidad de los hechos noticiados.</p>

				-Cercanía con las fuentes -Entornos para compartir recursos.	-Fuentes directas o indirectas. -Conexiones internacionales
PE3 ¿Qué relación con el usuario tienen los fanzines, los blogs y páginas web relacionados al fenómeno tanto a nivel nacional como internacional?	OE3 Describir las relaciones con el usuario que tienen los fanzines, blogs y páginas web subtes usuario tanto a nivel nacional como internacional.	HE3 Por un lado los fanzines, y por otro los blogs y páginas web subtes tienen diferentes relaciones con el usuario.	Relaciones con el usuario	Retroalimentación. Espacios de relación directa con el lector.	-Comentarios del lector. -Puntos de venta (solo fanzines y revistas) -Organización de eventos.

VARIABLES DE ESTUDIO

VI (causa) X= Aparición del Rock Subterráneo en Lima 1984-1986

VD1 (efecto) Y1= Características específicas del periodismo amateur practicado por los fanzines y revistas surgidos durante aparición del Rock Subterráneo 1984-1986

VD2 (efecto) Y2= Características específicas del periodismo amateur practicado por los blogs y páginas web subterráneas que retoman el fenómeno en el siglo XXI.

X tiene baja implicancia en Y1 e Y2. Estudio correlacional.

INSTRUMENTOS

Se trata de una investigación de enfoque cualitativo y alcance explicativo.

Se utilizará, tanto a nivel general como específico: entrevistas a profundidad a editores y lectores, historia de vida, análisis crítico del discurso e investigación documental.

ANEXO 2

POBLACIÓN

Revistas publicadas desde dentro de la Movida: Ave Roq (1984-1985), Esquina (1986 y luego intermitentemente hasta el 2000).

Posteriormente se editaron Imagen Pública (único número, febrero 1987) y Konexión Rock (dos números, 1987-1988).

Fanzines: Alternativa (1984-1986), Subterok (#1 Enero, #2 Febrero 1986), Bloke subpsicótico (#1 Enero 1986), Vomitando (#5 Enero 1986), Pasajeros del Horror (#2 febrero, #3 octubre 1986), Kólera (#2 mayo 1986), S de M (1986), Últimos Recursos (#1 Marzo 1986), Núcleo (#1 Junio 1986), Ataque (#1 Julio 1986).

Posteriormente se publicaron: ¡¡Existe!! (1986 u 87), Konección Rock (#1 Febrero 1987, #2 1989), Ahora o Nunca (#2 junio 1987), Facción (#1 Setiembre 1987), Prototipo X (#1 Octubre 1987) Libertad de Expresión (#1 1987), Panóptico (1987), Espantapájaros (1988), patada Criminal (1988), Desgracia (1988), Grito de Protesta (#1 Enero 1989), Corrosión (#1 Octubre 1989), Asco (#1 noviembre 1989, #2 diciembre 1990), Derrame Cerebral (#1 Noviembre 1989, #2 1991, #3), Carne Kruda (#1 Diciembre 1989), Explosión Cerebral (#1 1989), Calvario (#1 Enero 1990), Combatiendo (#1 Octubre 1990), Pro Murder (#1 1990), Resistencia de Ataque (#1 1990), T.H.C.P. (#1 1990), Depredador (#1 1990), Crudeza (#2 Agosto 1991), Expresión Suburbana (#1 setiembre 1991), Atake Anarko (#1 Noviembre 1991).

FUENTE: http://subterrock.com/fanzines-subterraneos-1985-1992/?fb_comment_id=872542112851638_872623579510158

SIGLO XXI

Blogs: bloganti.com, [/faccomenlinea.blogspot.com](http://faccomenlinea.blogspot.com), Elbardefabian.blogspot.com, Generacion-cochebomba.blogspot.com, Acccionar-t.blogspot.com, Chankabuques.blogspot.com, Armando-kaosgeneral.blogspot.com, Habitacion18.blogspot.com, Desconfia.blogspot.com, Madruguemosaltibu.blogspot.com, Grito-subterraneo.blogspot.com, cainsubte.blogspot.com, Antenahorrisona.blogspot.com, Lozpoetasdeazfalto.blogspot.com, Revistaesquina-onlysixties.blogspot.com, Rockperulocal.blogspot.com.

Grupos de Facebook: Punk & hardcore de los 80's (Lima-Perú), Perú Hardcore Punk, Drenaje Rock Subterráneo, Rock Subterráneo Perú 1983-1992, Efemérides del Rock Peruano, Punk rock Perú, Lima Punk Rock, Wanukore Web Zine, Revista Alerta Rock en Perú.

FUENTE: <https://rockachorao.lamula.pe/2014/10/30/directorio-de-espacios-virtuales-especializados-en-rock-peruano/rockachorao/>

ANEXO 3

PORTADAS DE FANZINES Y MEDIOS DE PRENSA ESPECIALIZADA EN ROCK

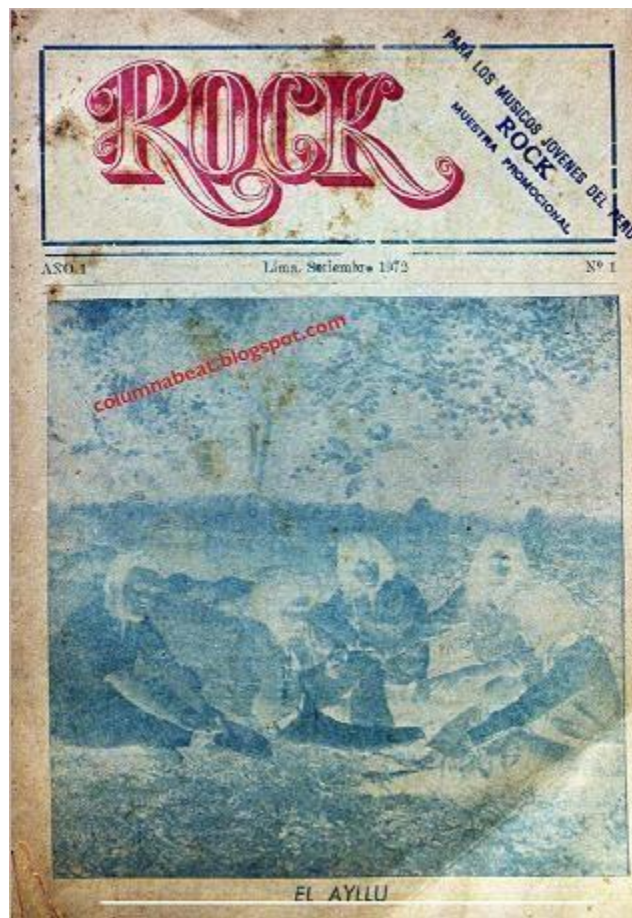


Figura 1. Fanzine Rock

Fuente: columnabeat.blogspot.com



Figura 2. Boletín Rock del Sur.

Fuente: archivo personal

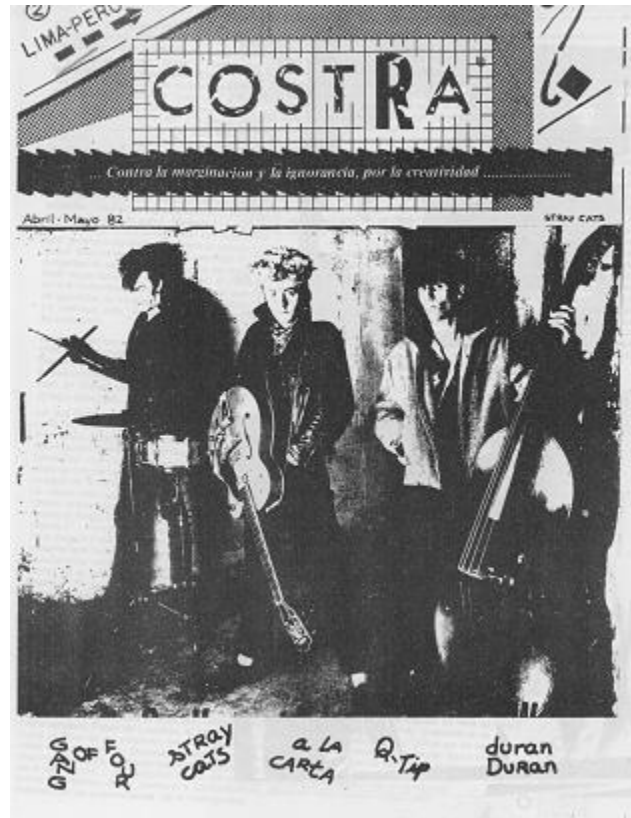


Figura 3. Fanzine Costra. Fuente: archivo personal

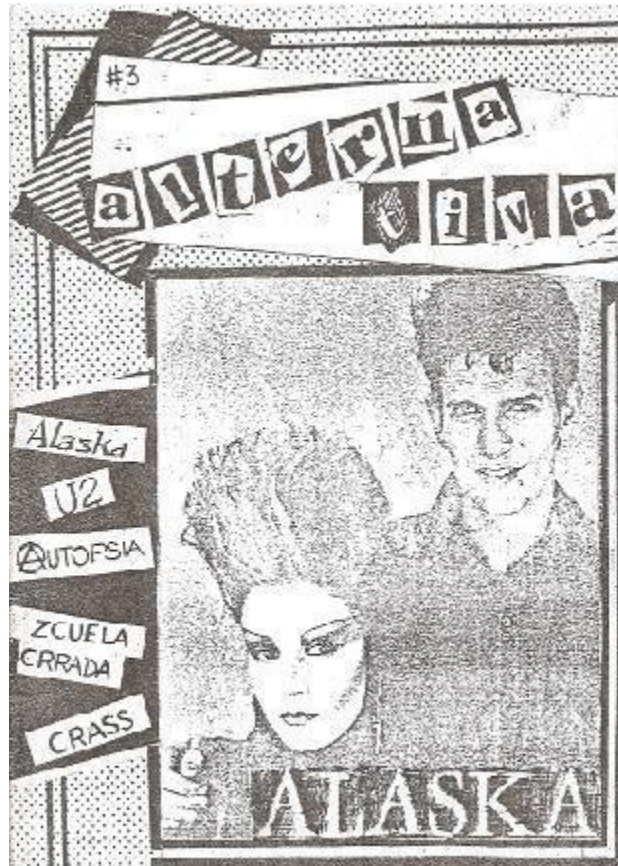


Figura 4. Fanzine Alternativa. Fuente: archivo personal



Figura 4. Alternativa Subterránea. Fuente: archivo personal



Figura 5. Fanzine Pasajeros del Horror 2. Fuente: archivo personal



Figura 6. Subterok. Fuente: archivo Jorge Bazo



Figura 7. Fanzine Kólera. Fuente: archivo personal



Figura 8. Fanzine Últimos Recursos. Fuente: archivo personal

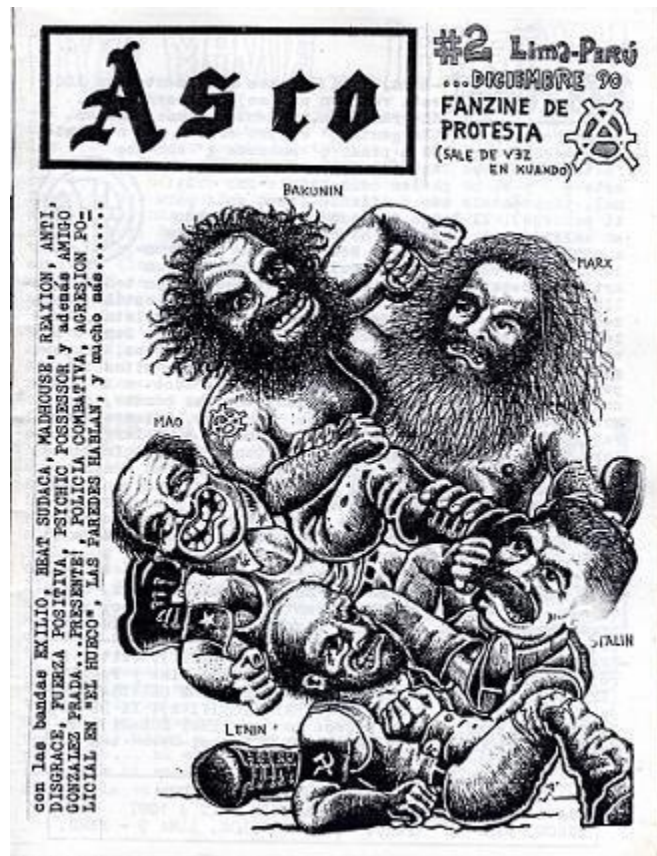


Figura 9. Fanzine Asco. Fuente: archivo personal

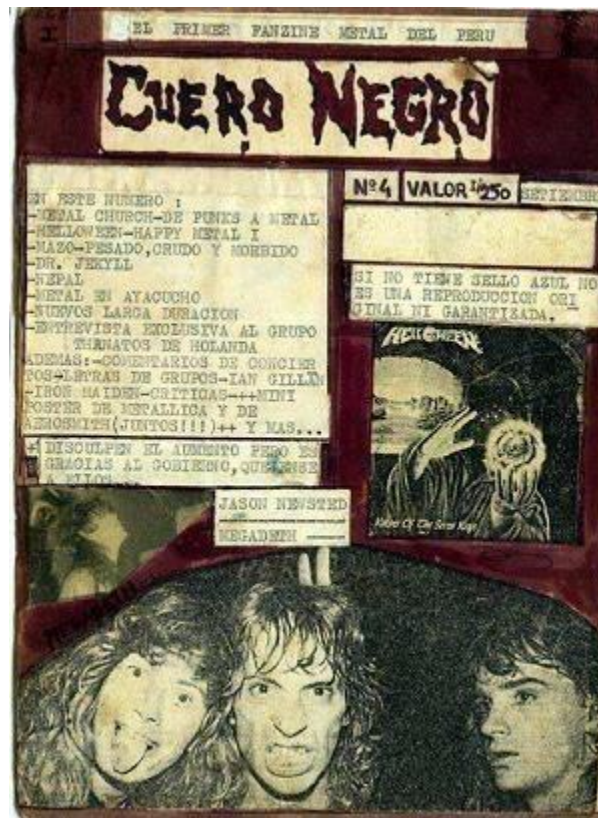


Figura 10. Fanzine Cuero Negro. Fuente: archivo Giuseppe Risica

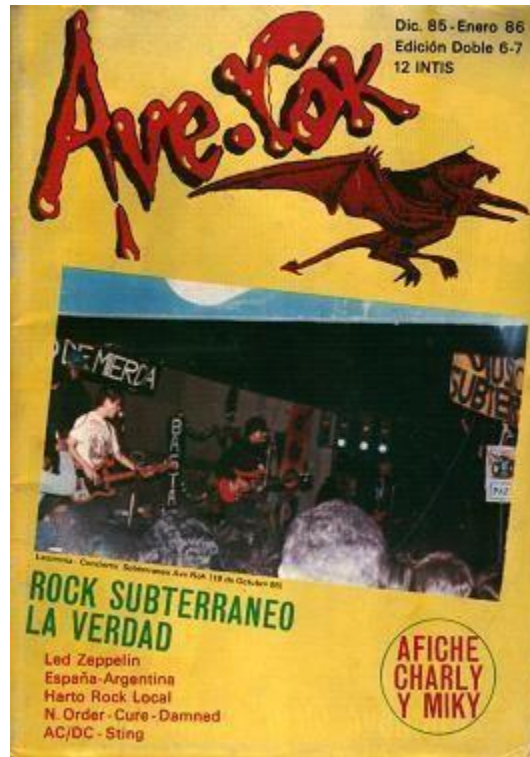


Figura 11. Ave Roq. Fuente: archivo personal

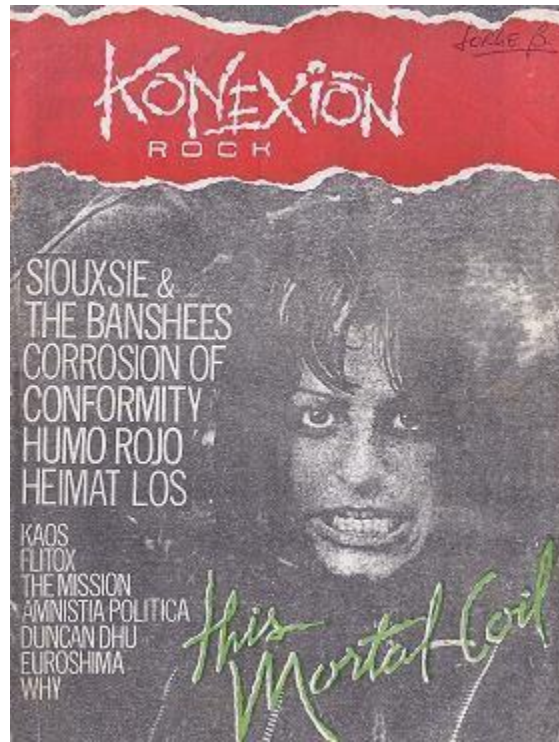


Figura 13. Revista Konección Rock 2. Fuente: archivo personal

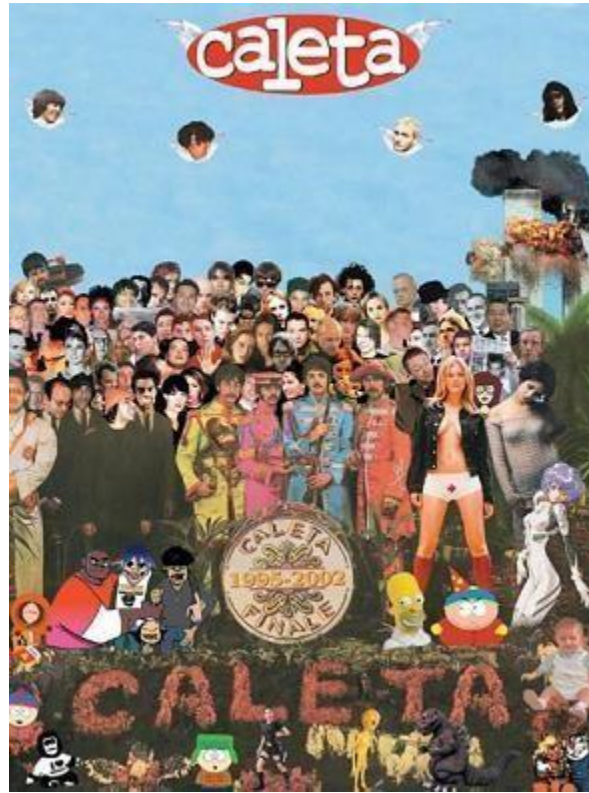


Figura 14. Número final de la revista Caleta. Fuente: buenasmaldades.wordpress.com




Figura 15. Página de 23punk. Fuente: Diana Joseli.

Madruguemos al Tibu Blog Cultural

Clásica Tumbos Revista Música Bata Lateral Incantaciones CineMúsica

JUL 20



KONFLICTO INTERNO ...
En enero de este año, Wilmer me envió este artículo. Le pedí sus disculpas por la demora. Se preparó el texto que copio y reproduzco.
El movimiento rock subterráneo que surgió en Lima en la década de los 60 no tuvo gran repercusión en las provincias, salvo para las excepciones.

CARDENALES Tormenta Silen...
Cardenales inicio su historia en mayo de 1967. En la época del mítico rock subterráneo y junto a bandas como Lima 12 y 104 Protop, son considerados como abanderados de la revista.

MORBO Rock Subterráneo
Disco editado como la primera producción de la banda en el 2002.

CONTRATAQUE Tributo Al Ro...
Este tributo editado en 2005 por Triángulo ya Producciones con 21 bandas versurpadas temas clásicos del rock suble de los 60's.
Sujeto:
Cisno Jantar
PD

Reporte de la escena peruana ...
1962. La escena peruana está muerta. Solo existen algunas pocas bandas de rock ligero, progresivo y de música comercial. Bandas que, al menos la mayoría de ellas, no tienen más que copiar lo que hacen las bandas de afuera. Gente sin imaginación o simplemente con el único propósito de ganar dinero.

ANTI Mundo de Mierda 1991
POETAS DE KLOAKA Revista ...
LIMA 1968
LOS HOLY'S Sueño Sicodélico ...
LEUSEMIA Leusemia 1965
DANIEL F Kársiles Sobrantes 1 ...
GUERRILLA URBANA 1966
KIMBA VILIS Kadabzo 1969
UN COMERCIAL Y REGRESO

Figura 16. Blog Madruguemos al Tibu

GENERACION COCHEBOMBA

HISTORIAS DE APAGOX Y TRAGO CORTO

Mostrando las entradas para la consulta rock subterráneo ordenadas por relevancia

JUEVES, 19 DE JUNIO DE 2008

SOBRE LO SUBTE

Foto: Zorilo Ordo

He leído un artículo titulado "El rock subterráneo, una tradición olvidada" en muroble.blogspot.com, en donde hablan sobre el movimiento subterráneo. Por lo que afirmo, es una crítica a dos textos sobre el mismo tema aparecidos en Wikipedia: "El punk pensano" y "La movida subterránea".

En ese artículo hacen una crítica al hecho de diluir el movimiento del Rock subterráneo dentro del tema del "punk pensano". Están en lo cierto, porque la cosa es el revés, el punk pensano, o los grupos que hacen y siguen haciendo punk, son su partido de nacimiento dentro de lo subte. Entonces no se puede desintegrar al padre dentro del hijo. Pero, no debemos olvidar que el Rock subterráneo, fue producto del

RECORDAR DEL GORE ZOMBA

COMENTARIOS

Leer Más

Mario Ramón Ruiz (Paco Kafe) (0)

Figura 17. Blog Generación Cochebomba

DESCONFIA
BLOG-ZINE

Miércoles entradas con la etiqueta Actividad Benéfica

VIERNES, 16 DE NOVIEMBRE DE 2012

Concierto Solidario en Villa María del Triunfo

TODOS SOMOS PRESOS
Concierto del día 17 de Nov.

Venta de Comida Vegetariana. Feria de Materia alternativa

IKIDAR
PLUMPER
VOLCAN AZUL
DE TAMPAPA
DESASTRE SOCIAL
CLASE OBRERA
DOGMA SS

Entrada: 2soles y mas..

LOCAL COMUNAL AV. JOHN F. KENNEDY 4510
SECT. 11, ZONA 15 DE PROGRESO, CIUDAD DE TULUÁ, URUGUAY

Publicado por Desconfía Zine en 21:42. Comentarios. Enlaces a esta entrada

MARTES, 20 DE JUNIO DE 2012

Actividad: Eilxs tambien son seres vivientes

DESCONFIA CUESTIONADO
TODO:
Bloggine de ruido y destrucción,
oficin de actividades
alternativas en este pedacito de
tierra llamada Perú.

ARCHIVO

- Actividad Benéfica (5)
- Actividad Pro-Artes (2)
- Actividades Organizadas (2)
- Activismo (3)
- Arte (1)
- Cine (5)
- Cine (7)
- Cine y Pizarra (1)
- Comedias (22)
- Documentales (2)
- Documentales (4)
- Documentales (1)
- Documentales (4)
- Documentales (1)
- Exposiciones (7)
- Exposiciones (2)
- Feria Artes (2)
- Feria Libertaria (2)

Figura 18. Desconfía Blog-Zine



C P CONCIERTOS PERÚ

AGENDA NOTICIAS COBERTURAS ENTREVISTAS SORTEOS

RESULTADOS DE BÚSQUEDA DE:

"ROCK SUBTERRÁNEO"

SE ENTRA POR COMPAÑIA PRESENTA

ROCK SUBTERRÁNEO Y SU CONTEXTO POLÍTICO

NARCOSIS Y LEUZEMIA

CON CARLOS TORRES ROTONDO

ALFONSO ALFREDO TORRES

27.11.18
15:00H

Conferencia: El rock subterráneo y su contexto político, Narcosis y Leuzemia

Este martes 27 de noviembre tendremos la conferencia "El rock subterráneo y su contexto político: Narcosis y Leuzemia". La cita es a las 3 pm en el...



Estos son los libros de rock peruano que se estarán presentando en la FIL Lima 2018

Cada vez estamos más cerca de que empiece la 23ª...

Rock peruano desamor canciones playlist lista ranking triste

10 canciones de rock peruano sobre el desamor

Ya no falta nada para celebrar el Día del Amor y la Amistad este jueves 14 de febrero, donde podrás disfrutar de varias conciertos especiales por...

ciudadrock 2

08 ESTADIO MONUMENTAL

ROCK PARA TODOS

Line up del Ciudad Rock 2016

La segunda edición del festival Ciudad Rock este sábado 8 de octubre en el Estadio Monumental. Tras anunciar a Iggy Pop y Andrés Calamaro como los primeros confirmados ahora nos toca contarles que ya tenemos el line up completo.

Figura 19. Página web Conciertos Perú

Rock Achorao'
@RockAchorao

Inicio
Información
Publicaciones
Fotos
Videos
Eventos
Comunidad
Opiniones
Crear una página

Te gusta + Siguiendo + Compartir + ...

Enviar mensaje

4.8 4,8 de 5 - Según la opinión de 143 personas

Comunidad Ver todo

- Invita a tus amigos a indicar que les gusta esta página
- A 52.104 personas les gusta esto
- A 60.232 personas siguen esto
- A Giuseppe Risica Carella y 272 amigos más les gusta esto

Información Ver todo

- 986 245 722
- Enviar mensaje
- rockachorao.com
- Comunidad - Medio de comunicación/noticias
- Sugerir cambios

Crear publicación

Escribe una publicación ...

Fotovideo Etiquetar am... Recibir mens... + ...

Publicaciones

Rock Achorao'
29 de diciembre de 2019 a las 20:36

#RA2019

Finaliza el 2019 y aquí estamos de nuevo, resumiendo lo que nos pareció lo mejor de la escena independiente peruana en canciones. Un recuento anual que empezamos desde los inicios de Rock.Achorao, allá por el 2013, y desde entonces podemos dar fe de cómo ha crecido la escena en todos sus géneros y sub-géneros, no solo en cantidad sino también en calidad.

Este año también hicimos grandes y estupendas amigos musicales de Perú ya Latinoamérica a quienes invitamos a comen... Ver más

Figura 20. Fanpage de Rock Achorao

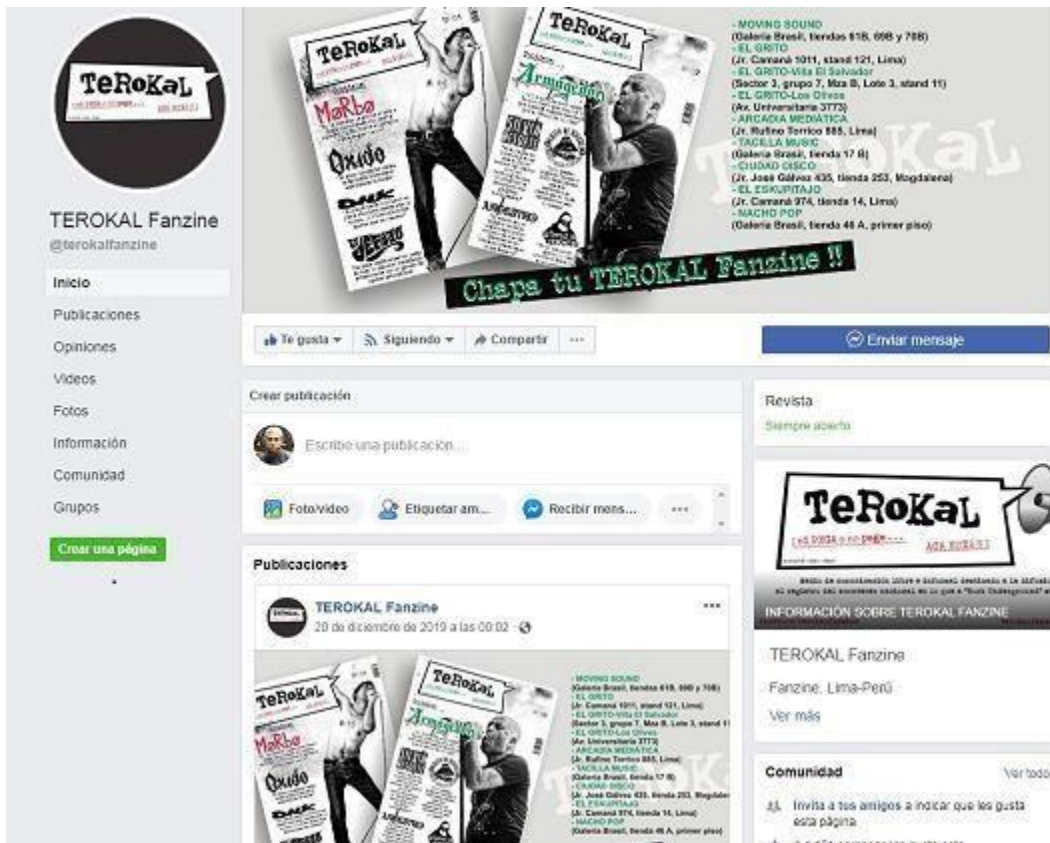


Figura 21. Fanpage de Terokal Zine

The image shows a screenshot of the Terokal Zine fanpage. At the top, there is a navigation bar with the site's name "SUBTE ROCK" and the tagline "Todo el Rock del Perú y del Mundo". Below this, there are several menu items: "LOS ARCHIVOS SUBTE", "RESEÑAS", "PRENSA", "OPINION", "MEDIA", "ENTREVISTAS", "BANDAS", "EVENTOS", and "MARKETING". A search bar is visible, showing the search results for "fanzines". The search results are displayed in a grid format, with three items visible:

- Fanzines subterráneos (Lima, Perú 1985-1992)**: A selection of fanzines subterráneos publicados en Lima, Perú durante la década de los 80s que apoyaron las escenas ...
- Feria de Fanzines LEEME: Breve relato de un domingo en papel**: Llevaba buen tiempo sin salir a ver dibujantes y fanzines. El 05 y 06 de marzo hubo una feria de Fanzines en el par ...
- Festival Intergaláctico de Fanzines ¡Léame!**: Con el festival de fanzines más importante de Lima, la ciudad volverá a retumbar bajo el revuelo de las fotocopias.

Figura 21. Fanpage de Terokal Zine



RESEÑA ESCENA UNDERGROUND DE LIMA



Texto: Juan Pablo Villanueva

Satisface saber que el underground de Lima ha ido creciendo poco a poco hasta consolidarse regularmente, claro que aún faltan muchas cosas por mejorar, por ejemplo la puntualidad por parte de los asistentes a los eventos, sin embargo, se destaca que los organizadores se arriesgan y pongan a disposición de las bandas buenos equipos de sonidos.

Para hacer ésta reseña de la escena thr/punk/grind/noise/death de Lima primero deben saber que ésta es una ciudad gris y muchas veces deprimente, solo en verano cambia su aspecto, siempre el patrón es el mismo con tan intensiva vida profesional y nocturna que al caer Lima se



HISTORIAL

- [julio 2019 \(2\)](#)
- [mayo 2019 \(3\)](#)
- [marzo 2019 \(1\)](#)
- [febrero 2019 \(2\)](#)
- [enero 2019 \(1\)](#)
- [noviembre 2018 \(2\)](#)
- [octubre 2018 \(8\)](#)
- [septiembre 2018 \(5\)](#)
- [agosto 2018 \(3\)](#)

Figura 22. Kill the Zine wordpress

ANEXO 4

ENTREVISTAS

Nombres: Luis Espinoza y Jorge Bazo.

Fecha: 8-6-2019

Lugar: domicilio de Luis Espinoza.

Ocupación: Luis Espinoza estudió Periodismo y ha sido editor del fanzine *Subterok* (1986) y la revista *Konexión Rock* (1987-1989); es coadministrador de la página Subte Rock (2017-actualidad). Por su parte, Jorge Bazo estudió Comunicación Audiovisual y ha sido colaborador del fanzine *Subterok* (1986) y la revista *Konexión Rock* (1987-1989). Es coadministrador de *Subte Rock* de 2017 a la actualidad.

Luis, ¿cuántas copias hiciste del fanzine Subte Rock?

Luis Espinoza: del *Subte Rock 1* saqué 100 o 120 ejemplares. Para darle cierta originalidad le poníamos un sello rojo para distinguirlo de posibles siguientes fotocopias. La fotocopia volvió viable el fanzine a finales de los 80: no tenías que tirar mil ejemplares sino los que necesitaras (cinco y los vendo, etc). Era un honor, algo bacán, que te pirateen. De cada *Konección Rock* imprimí mil. Eso ya era en imprenta.

¿Los diseñaste tú?

Luis Espinoza: El *Subte Rock 1* lo diseñé yo y no salió bien. En el 2 me junté con diseñadores y replicamos la estética del fanzine pero en imprenta. En web no inventamos el diseño, usamos la plataforma de wordpress y compramos una plantilla. El logo lo hice yo. *Subte Rock* digital son tres editores (también está Fabiola Bazo, que trabaja como académica en Toronto) y abierto a colaboraciones.

Luis, ¿pasaste directamente de la revista a la página web?

Luis Espinoza: Antes de regresar de vivir España, donde residí varios años, tuve un blog, *Koneccion Rock*, y un programa semanal en podcast.

¿Cómo te relacionabas con los lectores?

Luis Espinoza: Con el público consumidor del fanzine tenías contacto directo por los conciertos. Era inevitable que acabaras conversando sobre el fanzine. Los puntos de venta eran La Nave de los Prófugos y yo mismo itinerante. No solo vendía sino intercambiaba.

Jorge, ¿tienen muchos seguidores en la red?

Jorge Bazo: tenemos 12300 seguidores de la página Facebook, que réplica lo de la web. No hemos hecho ni campañas de captación ni hemos comprado publicidad. En la página web hay entre 300 y 400 visitas diarias. En las visitas de página puede subir un 40 o 50% más.

Jorge, en el Subte Rock fanzine tú escribías las notas internacionales. ¿Cuáles eran tus fuentes?

Jorge Bazo: escribí sobre grupos como The Cure o The Mission, buscaba revistas extranjeras que vendían en La Colmena. Sobre ellos recién se empieza a escribir en la prensa masiva con Pedro Cornejo y otros. Leía revistas como *Bravo*, *Rock de Lux*, u otras revistas que traían amigos de fuera. La *Máximum rock and roll* era la Biblia. En una zona por la calle Lino Cornejo vendían todas esas revistas. Las españolas influyeron bastante. También estaba *Esquina*. Su primer número es una revista subte hecha formalmente.

¿Los fanzines estaban dedicados exclusivamente al tema del rock?

Jorge Bazo: todos los fanzines subte fueron de música y las otras disciplinas eran complementarias. En cuanto a tema el 90% de los textos era sobre música. El primer tema después de música era literatura.

Luis, ¿tenías redes en el extranjero?

Luis Espinoza los contactos en el extranjero comenzaron con un amigo llamado José Eduardo Matute. Me dio los contactos por el fanzine. Gente de fuera a quienes les pasaba mi fanzine se los pasaban a su vez a gente de otros países, y fue así como acabé teniendo pedidos de Finlandia, Dinamarca, Holanda, Israel Colombia. España, Estados Unidos, etc. Llegaban sobres con dinero de gente que no conocía y que me pedía 40 o 50 copias para distribuirlos. También llegaban discos y maquetas que me enviaban para que los reseñe. Recibía cartas pero no rectificaciones. Era un tema más de colaboración.

Luis, ¿seguías alguna pauta?

Luis Espinoza: En el fanzine físico llenaba el espacio con lo que me gusta. Mi idea en *Subte Rock* era que en cada número hubiera un logotipo diferente. No quería seguir ni pautas ni formalismos. El digital, en cambio, sí te obliga a seguir una serie de estructuras, de pautas. En primer lugar porque necesitas estar posicionado y que te puedan encontrar cuando te busquen en google.

Nombre: Héctor Curotto

Fecha: 18-7-2019

Lugar: Entrevista realizada vía Skype. El entrevistado vive en Estados Unidos.

Ocupación: administrador del blog *Madruguemos al Tibu* (2005-2008).

¿Qué prensa musical consumías antes de hacer tu blog?

Comencé con la radio y de ahí con la revista *Ave Roq*. Escuchaba la radio y no iba a conciertos. Para mí era lo mismo escuchar Leusemia que TV Color, el término Subterráneo me parecía automarginador. Veía las pintas en las paredes y eso me generó inquietud. Llegó a mis manos *Últimos Recursos*, *Luz Negra*, la revista *Esquina* (las tengo todas). Desde esa época quería hacer un sello. Grabar grupos, ponerlos en un casete y difundirlos. Quería editar a los Saicos. Tenía los discos y quería difundirlo. Tenía montones de casetes y maquetas y procedí a digitalizarlos. Dejé los casetes físicos en Lima y me traje a Estados Unidos lo digital y las carátulas. Cuando llegué conseguí un programa para editar música. Una maqueta que sonaba hasta las patas podía sonar un poquito mejor. Esto es 2001-2002. Cuando salieron los blogs me gustó la idea de poder descargarme y subir música. Y decidí aplicarlo para cosas peruanas. La música es parte de nuestro patrimonio cultural y merece ser difundida.

¿Qué diferencia un blog de un fanzine?

Los fanzines eran cosas más completas que lo que yo hago, porque podían hablar de cosas más completas que la música. Hablaban de maltrato animal o ponían

caricaturas. Con un amigo en los 80 hice un fanzine llamado *Página Libre*. No salió publicado, nunca dejó de ser un proyecto, escribimos y nos mandaron cartas y maquetas corresponsales del extranjero. Me acuerdo de un fanzine español y otro francés, pero no me acuerdo de los nombres.

¿Por qué el nombre del blog?

El nombre, “Madrugemos al Tibu” viene porque mi chapa en el barrio era “Tiburón” y un amigo usaba siempre la palabra “madrugar”.

¿Has estudiado periodismo?

No. Yo he estudiado comunicación audiovisual en Charles Chaplin. El Chino, mi socio, era músico y también tocó en Decisión Final.

¿Qué relación estableciste con los lectores de tu blog?

Hubo gente que vio el blog y se entusiasmaba. Hubo más de 300 000 visitas pero no sé cuántos son asiduos. Me mandaba archivos de música y yo los subía. Entonces apareció una persona, de quien luego me hice amigo, llamado Alfredo Morales, que le decían el Chino Jarkor. El había sido baterista de un grupo llamado Futuro Incierto. Nos empezamos a mandar cosas y nos volvimos una especie de socios. Gracias a los aportes mi colección creció. Me contactó Heduardo, que también hizo su blog de rock peruano.

¿Cómo era el proceso de elaboración?

Básicamente lo hacía yo con la colaboración del Chino. A veces él escribía y yo corregía. Había gente que me escribía y yo le daba vuelta al texto y subía la información.

Tenía corresponsales. "El Doc" me pasaba cosas de radio. Había tres o cuatro personas más que también me daban cosa de esa o de otras vertientes. También había gente de blogs internacionales con los que intercambiaba cosas. Gerald Paz era profesor de la Chaplin y me dijo que tenía material inédito y me pasó, por ejemplo, un concierto de Eructo Maldonado que acabé subiendo al blog.

Mis fuentes eran los fanzines y las revistas que me había traído de Perú y mi intercambio con los que escribían al blog.

¿Subías contenido relacionado con el Rock Subterráneo?

Al principio tenía cosas de Rock Subterráneo, que era lo que me interesaba difundir porque no era algo tan conocido. Mi blog no tenía la estética subte, y la gente me fastidiaba. Entonces subí un disco de Chalón para desmarcarme. He puesto hasta discos de Yola. Con el tiempo puse Juaneco, Picaflor de los Andes, Yma Súmac, etc. Lo que se me ocurría lo ponía, y al día siguiente Voz Propia. Creo que eso contribuyó a hacerle abrir sus oídos a la gente. Ahora la gente ya no escucha únicamente un género.

¿Había una pauta en cada post?

Nunca hubo una pauta, alguna vez se cambió de formato. Lo único era poner la imagen del disco, hacer una reseña, la historia y hacer el bajadón.

¿Subieron material extranjero?

Todo el material era peruano. La única excepción fue Urubamba. También subí el disco de un folklorista peruano cuyo nombre no recuerdo que sacó su disco en Francia. El

disco de Urubamba fue el único que no publiqué y lo hice por un amigo que tenía un blog de folklore latinoamericano. Tuve muy buena relación con los usuarios. Me avisaban cuando un file se había roto y entonces resubía el disco. No hubo ningún incidente polémico ni mucho menos.

¿Cuánto tiempo estuvo tu blog en actividad?

El blog dura del 2005 al 2008. EL ciclo de los blogs de música acaba cuando se termina de mostrar el material. Si no hay tantas cosas que sacar, entonces paras. Al final, también tuve que dedicarme a la familia.

Nombre: Gonzalo Farfán Sangalli

Fecha: 29-6-2019

Lugar: vía telefónica.

Ocupación: Guitarrista y cantante de los grupos G-3 e Inyectores. Editor del fanzine *Últimos Recursos* (1986-1988), ex jefe de proyectos editoriales de *El Comercio*, publicista.

¿Cuáles fueron tus primeras fuentes de información musical?

El 81 escuché los primeros grupos y 83 ya estaba bien metido escuchando punk y hardcore. Una de las primeras fuentes de información fue la tienda de Cucho Peñaloza, Grabaciones Accidentales, en 1984. También estaba, en la calle Piura, la de Martín Berninzon. En el garaje de su casa había una tienda semiclandestina en la que grababas y comprabas, no era de puerta a la calle. Por otro lado, la gente del colegio Markham tenía dos vías: todos sus profesores eran ingleses jóvenes, regresaban a Inglaterra las vacaciones y regresaban con música que compartían. Y yo tenía amigos alumnos que tenían la última música hardcore punk europea. La gente se grababa todo de casete a casete. Lo mismo pasó con los fanzines. Gracias a Silvio Ferroggiaro tuve bastante acceso a *Maximum Rock and roll*, que era el fanzine más grande del mundo, como sabes.

¿Colaborabas con fanzines del exterior?

El primer fanzine del extranjero que leí fue *Flipside. Trust*, alemán era el otro más conocido con *Maximum*. Mi primera colaboración en fanzines fue un reportaje de la escena a más o menos en abril de 1985 en *Flipside* (de Los Ángeles), fue cuando

comenzaba la escena. *Últimos Recursos* es de 1986, la época de G-3. Luego yo hice otros reportes de escena en el 86 y 88 en *Máximum Rock and roll*.

La única manera de estudiar la música punk, como no había internet, era enterarse de los fanzines. Esos fanzines los traía gente que se iba de viaje. Yo me suscribí a *Flipside* el 84 y me llegaba por correo. Después me suscribí a *Maximum*. Comencé a publicar cosas de G-3 en los avisos clasificados de 40 palabras anunciando el demo y así empecé a distribuir G-3.

Flipside y *Maximum* eran fanzines profesionales bien armados, pero el 75% eran colaboraciones externas y por eso *Maximum* cubría la escena mundial. Leyendo la *Maximum* se me ocurrió enviar un reporte de escena peruano, lo mandé y lo publicaron.

¿Cómo era Últimos Recursos, tu primer fanzine, a nivel de contenidos?

Últimos Recursos fue una iniciativa chonguera y desorganizada, no documental ni editorial. Lo hacíamos los tres G-3 con amigos aledaños, más o menos unas 10 personas, y está plagado de tonterías de adolescente como responderle a los que nos atacaban con sarcasmo. Ahora estoy en contra de muchas de las cosas que nosotros mismos hemos escrito. Yo mismo me extraño de varias cosas. Tenía una línea sarcástica, media chocante. Había estereotipos raciales, sexistas y de burla a los que hacían pop rock tipo Miki González. Todas las taras están mezcladas ahí. Yo tenía 17 años. A la vez hay algunas cosas de las que me enorgullezco como algunos artículos de música sobre grupos que me gustaban, y que me parece que dan una visión madura de la música.

¿Cómo era el proceso de elaboración?

La cosa era pongan sus colaboraciones, vamos a la fotocopia y ya. Todos traían sus colaboraciones a la casa de Gabriel, el bajista de mi grupo, cogíamos hojas bond, las pegábamos, y nos íbamos a la fotocopia. Todo el contenido lo generábamos en grupo y bien rápido. No había director ni control editorial. Diagramábamos Guillermo y yo. El hermano de Gabriel, que tenía 13 años también dibujaba. Yo tipiaba y diagramaba. Yo tenía una visión más ordenada de distribuir la información. No lo tomo en serio como documentación de la escena, pese a que hay columnas de discos o de bandas. Shane Greene lo toma demasiado serio en su libro. Solo aparecían los apodos de los colaboradores. Ni siquiera los nombres. Las letras de G-3 eran serias, esto era un desfogue de amigos. Con la para de G3 del 89 al 92 se enfriaron las ganas de seguir con el fanzine. Muchos años después eso se convirtió en mi carrera, en planificar el desarrollo de los contenidos. Yo he trabajado bastante en el mundo editorial.

¿Cuál ha sido tu trayectoria en el mundo editorial cuando terminó el fanzine?

Yo estudié Administración de Empresas en la universidad de Lima. Siempre me ha interesado la parte inventiva. Antes de acabar empecé a trabajar en un banco del Estado donde desarrollaba nuevos procesos. ¿Cómo hacer un servicio? Se elabora un proceso, las personas entran por acá, dan estos documentos, pasan por un sistema informático, etc. De ahí pasé al banco Wiese a desarrollar productos de banca nuevos. Todo tenía soportes informáticos. Todo era desarrollo y creación de nuevos productos. De ahí pasé a *El Comercio* a la dirección de publicaciones y multimedios. Yo era el jefe de proyectos editoriales. Había varios editores y yo era el business manager. Era un gestor de proyectos. Veía CDs, libros, enciclopedias, etc, todos esos proyectos que se vendían en los kioscos con precio de tapa yo los gestionaba (cronograma, recursos, parte financiera, etc). Ahí estuve hasta el 2006 y de ahí he pasado a la publicidad para dirigir la gerencia

de contenidos de la agencia Toronja. Por entonces todavía no había marketing de contenidos. También he trabajado perfiles de marcas, branding, identidad de marca, etc.

¿La línea del fanzine tenía que ver con los conflictos entre facciones dentro de la movida subterránea de los 80?

Yo minimizo en entrevistas la bronca pitupunks y misiopunks porque era una bronca de adolescentes. Nunca hablamos sobre eso en las letras. Nosotros no nos los tomábamos en serio, como ellos, les respondíamos sarcásticamente para minimizar su discurso. Todos los fanzines de la época eran demasiado serios. Omiso un par de meses antes de S de M nos veíamos recurrentemente y todo muy bien.

¿Cuántas copias sacaban y dónde lo vendían?

A cada fanzine hacíamos un tiraje de 100, que para esa época era un culo. La vendíamos en conciertos o con gente que nos pedía casetes de *Un Nuevo Enemigo*. Se distribuía en los conciertos de la escena hardcore. No lo distribuíamos en puntos de venta como la nave de los Prófugos.

¿Tenían lectores en el extranjero?

Generalmente intentaba hacer reportajes de escenas o crónicas de conciertos. De fuera no venían colaboraciones, pero sí lo enviábamos afuera por carta a Estados Unidos, Alemania, España e Inglaterra. A veces como regalo cuando mandábamos la maqueta. Esa maqueta sin exagerar se ha ido por los cinco continentes. Generalmente cuando me llegaban demos venían con flyers, stickers, por ahí un fanzine y yo hacía lo mismo.

Unos personajes del fanzine dibujados por Guillermo Figueroa luego pasaron a la Revista Sí.

Los personajes, los trolos, nacieron en el fanzine y luego subieron a la revista *No*. Ese suplemento era una especie de fanzine. G-3 tocaba más rápido y melódico que el común de bandas y también quisimos tener otro look con las casacas de jean con parches dibujados. Ahí salieron los muñequitos de Guillermo.

¿Hubo proyectos posteriores Últimos Recursos relacionados con prensa musical?

Me hubiera gustado sacar una revista en los 90 o 2000, pero la chamba y el sacar discos con la banda y el sello no me alcanzó el tiempo. Con Guillermo estamos haciendo el libro de la historia gráfica de G-3 desde hace 6 años, pero él perdió una laptop con el trabajo avanzado y estamos reconstruyéndolo.

El tener un sello discográfico es como tener un sello editorial pero de audio o tengo desde el 97 como Mundano records. Al principio pensamos en un box de G-3, pero es muy caro y demanda mucho tiempo. Lo estamos haciendo todo por partes. Estamos lanzando todo el catálogo de G-3 en digital. No lo vamos a subir a Stoptify hasta que saquemos todo. Además está el libro. No hemos hecho blog o página web porque la gente no consume mucho eso fuera de las redes ahora y toma mucho tiempo jalar gente fuera de redes para que consuma. Nos estamos reuniendo una vez al año, pero no vamos a ser una banda permanente o disponible como sí es Inyectores que tocamos todos los meses.

¿Qué herramientas de comunicación digital utilizan como grupo musical?

Vamos a apostar por contar la historia de la banda desde distintos formatos, hacer merchandising propio. Este año vamos a subir nuestro single, originalmente en casete, *Desconexión*, a las plataformas digitales, estamos regrabando el tema *En casa*, grabamos un videoclip y lanzamos un caset (en ese formato) con carátula tipo maqueta. Va a ser un Xerox a color. Solo van a ser 50 copias para gente que quiera coleccionarlos. El audio es el concierto que hicimos en Chile en 1988. Regresando de ese viaje nos robaron las maletas y se robaron las cintas. Entonces se perdió. Pero 20 años después nos lo mostró Necro, de Boom Boom Kid, que me lo trajo a Lima. Estamos apostando por esas cosas raras de contenidos. Tarde o temprano, dentro de algunos años, todo va a ir centralizado a una web que lo compile todo. Lo tengo bien planificado y le estoy dando su tiempo a cada cosa. Quizás en un futuro grabemos un tema nuevo o un EP. No sé.

Nombre: Pedro Grijalva

Fecha: 15-6-2019

Lugar: cafetería del centro de Lima.

Ocupación: Editor de los fanzines *Kólera* (1985-1986), *Patada Kriminal* (1987), *Alerta Zine* (2009-2012) y *Terokal Zine* (2013-actualidad)

Tú eres periodista de profesión, ¿no?

Sí. En los 80, la época del fanzine, estudiaba periodismo en la Universidad Garcilaso. Ya me licencié hace varios años.

¿Por qué hacer un fanzine?

Un fanzine existe porque hay cosas que nadie te va a publicar. Ahí en cambio existe mucha mayor libertad.

¿Qué sabías de los fanzines cuando decidiste hacer el tuyo?

Conocía leído *Bemol*, que está hecha en mimeógrafo y orientada al rock setentero, y *Saund*, una revista juvenil donde había notas sobre viajes, surf y notas de rock clásico. Me gustaba la estética de *Costra* y algo tomo de ahí. En cuanto a información cercana a mí, y de amigos nuestros, *Alternativa*. *Alternativa* es el primer fanzine subte.

¿Conocías Rock del Sur?

Esto fue en 1979. Una vez un DJ, Guillermo Llerena, anunció en la radio: mañana a los que vengan les regalo la revista *Rock del Sur*. Llegué tarde. Quedaba un fanzine para una persona. O para mí o para un desconocido que resultó ser Daniel F. Guillermo dijo que me lo daba porque era vecino de Daniel y podía pasarle otro ejemplar más tarde. Yo era un chibolo y le pedí a Llerena que me lo firmara. Daniel me comentó que quería hacer una banda y me preguntó ¿tocas algo? Nada, compadre. No tengo la menor idea.

Tu fanzine, Kólera, era muy confrontacional con eso de los pitupunks y misiopunks.

Lo que llama la atención del primer número de *Kólera* es el manifiesto contra los pitupunks. Fue replicado en varios fanzines. Hubo uno que se llamaba *Sociedad/Suciedad*. En una hojita que no tiene nombre pusieron el manifiesto, no sé quién lo sacaba. El resto de integrantes de mi banda de rock conocía el contenido. Era lo que conversábamos directamente en nuestras reuniones. Íbamos uno a la casa de otro muy seguido. Parábamos juntos.

Los enfrentamientos no llegaron a mucho. Insultos, o publicaciones que salían en un fanzine que se dirigía a los misiopunks, como nos llamaban. En fanzines se menciona término misiopunk. No llegó a ninguna confrontación física, salvo en alguna ocasión por ahí en un concierto en los Reyes Rojos. La mancha éramos los Excomulgados, Insurgentes, Asfixia, Leusemia, Eutanasia y otros grupos. Había otros fanzines de mi mancha: CTM, Hemorragia, Cruz y Ficción y otros más.

El rollo antituco es de mediados del 85. En esa época estaba muy cargado de resentimientos, de complejos y estaba muy de acuerdo con ese rollo y dije vamos a romper. Fue otro tiempo. La sociedad estaba muy polarizada. Éramos muy jóvenes y en los 80 estábamos en guerra civil. Todo esto generó en nosotros un malestar, y esto se plasmó en las letras, en el mismo nombre de la banda. No estábamos ni con Sendero ni con el Ejército. Ninguno de nosotros tenía filiación política. Éramos partidarios de la justicia y la igualdad, que no hubiera miseria y ese tipo de cosas.

Nosotros nos identificábamos mucho con el punk y sabíamos que era el rock era de las calles, de las ratas, de la gente de barrio, de los marginales incluso. Nos identificábamos con ello y el punk hablaba en sus letras de problemas sociales, de protestas, de problemas de la clase obrera y esas cosas. Cuando llegábamos a los conciertos vimos que las bandas que hacían punk y que cantaban ese rollo no eran exactamente gente de barrio, sino gente de zonas residenciales y eso lo sentíamos como una contradicción. Había un rechazo de parte nuestra. Coincidíamos todos en ese rechazo y ahí sale la canción. Notábamos cierta sensación de superioridad, de marginarnos. La época era de país polarizado y estábamos en eso y llevados por eso. Fue una época muy intensa, muy dinámica, sin preocupaciones. Eras muchacho y hacías lo que querías. Nunca fui amigo de los pitupunks, fue rechazo de frente. Me impactaba su imagen ¿son peruanos? Los pitupunks se decían entre ellos tú eres pituco porque tienes una piscina más grande que la mía. Veía arrogancia, miraban por encima del hombro, era un disfraz inglés, parecían extranjeros, los punks que se veían en las revistas, no era punk local. Gente de Kaos General se acercaron para conciliar pero no lo lograron.

¿Cómo lo sacaron?

En jirón Puno había una fotocopidora que sacaba copias muy nítidas. Sacaba tandas de 20 o 30. Quizás 50, porque me he enterado de que más gente de nuestro entorno lo tiene y recién me he enterado ahora. Vendía los fanzines en los conciertos. Solo salieron dos números.

¿Qué había en el segundo número?

Entrevistas a varios grupos: Eutanasia, Excomulgados, Insurgentes, etc. La primera entrevista a Eutanasia me la dan a mí y aparece en el libro que acabo de publicar. También había un cómic que saqué de una revista y que me pareció interesante. Usé una traducción de un artículo sobre punks en Londres.

¿Cómo te relacionabas con tus lectores?

En los fanzines la relación con el usuario era más horizontal, no había cartas, lo recibían y se lo devoraban. Mi hermano lo leyó y me dijo “esto está cargado de odio”. A otras personas les parecía subversivo: “tú estás con Sendero”, me decían. A nivel político era simplemente individualista, no me alineaba con un partido político.

Los de tu grupo de música también hacían fanzines. Es más, dos de ellos también acabaron periodismo.

El fanzine *S de M* lo hacía Wili, pero nosotros enriquecíamos un poco lo que él iba a poner. Deben haber salido 5 o 6 números entre el 85 y el 87. El grupo debe haber tocado hasta octubre-noviembre del 87. A veces era una hoja doblada en dos.

¿Qué materiales usabas para tus recortes?

Una colección de la revista *Time* me servía para hacer los collages del fanzine.

¿Qué hiciste después de Kólera?

En el 87 comencé a sacar el fanzine *Patada Criminal*. Era más musical que *Kólera*. Hay una entrevista exclusiva al grupo Los Violadores, de Argentina, en el segundo número. Tuvo dos números. Mi amigo Ricardo y yo los esperamos en el hotel, les pedimos una entrevista y nos dijeron que estaban cansados. El único que accedió a conversar con nosotros fue Gramática, el baterista. Dejé los fanzines porque tenía que trabajar y en el 89 me casé.

Pero regresas recargado en la época digital.

En el 2002 saco una página que se llamó *Perú Radio*. Me comenzó a llegar información de fuera, básicamente latinoamericano (Venezuela, panamá, Colombia, Argentina, y también España). Iba a los conciertos, tomaba fotos y la subía, pero dependía siempre de alguien porque no manejaba lo informático tan fácilmente. También tenía un programa de radio, que era 80% nacional y el resto este material de fuera. El programa se llamaba *Máximo Volumen*.

¿Y en cuanto a fanzines?

En 2009 hago la revista *Alerta*, en físico, en papel. Los dos primeros números los hago con Luis Espinoza. Nos separamos porque a Luis le gustaba bandas que a mí y tuvimos divergencias. Los números 3 y 4 los hago con Oscar Reátegui. Luego entra otra gente, y con ellos estoy hasta el número 9 en el 2012. Lo vendíamos en la avenida Brasil y en Quilca.

De *Alerta* paso a hacer *Terokal*. Me resulta más fácil sacar un boletín que una revista. Lo hago en mi trabajo, tengo un negocio que me deja tiempo libre, aunque tenga que estar ahí, así que permanentemente estoy con la computadora prendida haciendo el fanzine.

¿Todo sigue siendo analógico?

La web la uso para publicitar *Terokal*, es una especie de vitrina. Hablo del fanpage. Nunca he ido del todo a lo digital. Le encuentro un cariño especial al papel. He crecido con eso y creo que tiene un valor especial incluso cuando lo recibes y lo hueles. No me adapto a leer en pantalla. Mi hijo me dice “cómo alguien puede comprar una publicación en papel como la tuya”. Pero sí, hay gente como yo.

Internet es complementario, puedo poner ciertas partes de una entrevista que no entraron, por ejemplo, pero no lo hago mucho.

¿Y esta vez qué tipo de relación tienes con tus lectores?

Aquí sí escriben. Hay mucha más comunicación, se acercaba gente ofreciéndote colaboración y material. Llegan cosas de fuera. Hice por ejemplo una entrevista a

Reincidentes. Yo internet lo uso para las entrevistas. Las hago por chat o por teléfono.

Todas son entrevistas exclusivas.

¿Lo subterráneo sigue siendo parte importante del contenido?

Esta vez no escribo solo sobre punk. Es mucho más abierta, pero solo rock. Entra punk, metal hasta ska. No entra punk melódico, eso está prohibido.

Nombre: Fidel Gutiérrez

Fecha: 9-7-2019

Lugar: Oficinas de Andina

Ocupación: Periodista. Redactor de la revista *Caleta* (1995-2002) y conductor del programa de TV (Agencia de noticias Andina) *Rock en blanco y rojo* (2014-actualidad)

¿Cuándo comenzaste a escribir sobre rock?

Comencé en la revista *Caleta*. Estuve desde el primer hasta el último número. Fueron un total de 28. Comienza verano de 95, efervescencia del rock nacional. Los ejecutivos eran Percy Pezúa y Julián Rodríguez. Estaban en sus primeros 30. Tenían una empresa editorial en la que hacían mayormente publicaciones periódicas sobre temas como la computación. Había cifras que se daba a los anunciantes, pero los redactores no estábamos al tanto de eso. Primero pagaban con canjes pero luego con retribución económica. Los canjes eran chelas en La Noche o el Barlovento. En teoría era mensual, pero en realidad era bimensual o incluso trimensual. En 1997 hubo una pequeña racha de continuidad más ordenada. *Caleta* vino con casete compilado de navaja que se llamaba *Bichos Raros* y con primer disco de Cementerio Club. También el primer casete largo de Insumisión.

¿Qué público tenían?

Público de treintas para abajo. En el 95 sale revista y en el 96, por el sexto u octavo número sale caset de Navaja, que era como sampler de sus artistas. *Caleta* cierra 2002 con número especial. Era como un *Sergeant Pepper* y se llama *Caleta Final*.

¿Qué línea periodística querían darle?

La idea era hacer una publicación juvenil. El darle portadas a las bandas peruanas marca un perfil. No querían competir con *Phantom* que era una buena revista por entonces. Con Nacho Cisneros como director, la revista *Phantom*, tuvo una buena época y publicaba entrevistas a bandas locales y bien escritas. La línea era lo alternativo tal como se entendía en aquel momento (MTV, grunge, fusión, brit pop, etc). Las portadas eran de grupos como mar de Copas, César N, Dolores Delirio, continuidad. No nos gustaba la camada ochentera comercial.

¿Cómo se unió el equipo?

Pusieron un anuncio en los clasificados de *El Comercio*. No había colaboradores del extranjero. En un momento trabajaban diez personas, pero había muchos colaboradores independientes. Pedro Cornejo en los primeros números pero no era parte del stuff. Rafo Ráez y Manolo Barrios colaboraron con reseñas. Periodistas: Diego Trelles y yo, que estudié en la San Martín. Percy Pezúa recibía revistas. *Spin* perdía su brillo. Tenía *Paste*, *Ray Gun*, *Details* (de cultura pop). Las disqueras nos daban material.

¿En qué puntos se vendía?

Se compraba en kioscos. Hacían la distribución como chaski, quiosco en quiosco, dejando cargo, convenciendo a los quiosqueros que la vendan. Luego trabajaron con distribuidora Z pero no era tan ventajoso como el sistema que habían hecho. No sé cuánto era el tiraje.

¿Qué tal la relación con el público? ¿Los criticaban?

Hubo rectificaciones. Cardenales recibió una mala reseña de Manolo Barrios y en cada concierto hablaban mal de la revista. Se le dio entonces espacio para una entrevista. Además, mandaban cartas.

¿Hubo continuaciones de Caleta?

La continuación es 69, que dura hasta 2009 o 2009. Aquí la mitad es nacional y la mitad internacional: eran dos portadas, volteabas la revista, por eso el nombre. Hay muchos colaboradores. Hay una línea más abierta y escribo sobre Los Belking's, eso no pasaba en *Caleta*. Ya no es antimainstream, se habla de diferentes cosas. 69 ya tuvo presencia digital con contenidos que no salían en la versión impresa.

A la mitad de la historia de *Caleta*, Percy siente que se han acabado las bandas interesantes. La primera portada que rompe monopolio nacional es de Marilyn Manson y se tuvo que hacer tres reimpressiones. Julián, por su cuenta y riesgo, hace *Sub*, sin dejar *Caleta*. Aquel 80% era nacional y 20% latinoamericano. No se vendían las dos revistas juntas.

El ejemplo de *Caleta* lo ves en otras revistas que no duraron tanto como *Desconexión*, *Esquizofrenia* (que era un programa de radio Cadena y se volvió una revista chiquita).

¿Caleta tuvo intentos de adaptarse al entorno digital?

A nivel digital tuvieron una página rudimentaria en tripod. Nunca hubo contenido solo para la página.

¿Cómo sale un programa como Rock en rojo y blanco?

En la oficina me decían, 8 de diciembre, bota de John Lennon. Fui aprovechando y en *El Peruano*, suplemento *Variedades* hice una columna llamada *Alta Fidelidad*. Cuando se hizo la versión incorporamos un reportaje audiovisual semanal con grupos. Cuando arman la radio online en el 2014 les planteo hacer un programa dedicado al rock peruano de media hora semanal. El logo lo hizo Estanislao Ruiz Floriano. Al principio era media hora, subimos a una hora e hicimos dos especiales de fin de año de tres horas., era un recuento, un ranking con invitados. Luego me dicen para hacerlo audiovisual. En el momento, en vivo, unas 100 vistas y en la semana mil y tantos. El programa, a nivel de contenido, lo hago yo. Me ayudan entre 5 y 6 personas como switcher, cámara, asistente de producción, etc. Tenemos una página de Facebook que mantenemos activa, hacemos sorteos, por ejemplo. Abarca todas las microescenas sin discriminación.

¿Qué nuevas microescenas podemos distinguir?

La metal, para comenzar. Lo subte ya no es tribu urbana sino un nicho. También hay fusión tropical, chikipunks y una movida al sur de Lima que tira más para el soul (le dicen nuevo pop, son Diego Trip, Ciudad Pánico). Tienen nivel de contactos con el extranjero vía internet, o ahora usan agentes para conseguirles prensa o contratos. Esa escena está bastante activa.

Nombre: Jaime Higa

Fecha: 10-7-2019

Lugar: café de Miraflores

Ocupación: artista plástico. Coeditor de *Alternativa* (1985), *Alternativa Subterránea* (1985) y *Pasajeros del Horror* (1985-1986). Diagramador de las revistas *Esquina* (1986-1994) e *Imagen Pública* (1987).

¿Cómo comenzaste a colaborar en fanzines?

Lo primero que hice fue seleccionar imágenes para una portada de *Costra*. Luego hice la portada de la *Nave de los Locos*.

¿Eran los primeros fanzines?

Ortodoxamente *Costra* fue el primer fanzine. Por la estética del recorte. Salía con el financiamiento del Chino Mañuco, dueño de la discoteca No Helden. Cuando sale el grupo Narcosis, Fernando Vial se da cuenta, junto a los de las otras bandas subtes, que no hay una publicación que no hable de ellos, nos busca a Pedro Cornejo y a mí y sale *Alternativa*.

¿Cuál era el tiraje de Alternativa?

A medida que lo pedían se iba fotocopiando. Lo hacía Fernando, él manejaba eso.

¿Cómo era el proceso de elaboración?

Nos reuníamos los tres y nos poníamos de acuerdo. Yo buscaba tramas e imágenes que fueran con la estética de la banda y armaba un machote en cartulina.

¿Qué fuentes usaban para las notas internacionales?

Usábamos diversas fuentes para las notas internacionales: *Spin*, *Rolling Stone*, *Maximum Rock and Roll*. Los referentes de fanzines los tenía Fernando Vial.

¿Cómo fue el cisma entre Alternativa y Alternativa Subterránea?

Pedro era cercano a la mancha de Daniel F y le interesaba promover ciertos grupos peruanos que a Fernando y a mí no nos gustaban tanto. Fernando se fue de *Alternativa* y yo les seguí y le pasé la voz a Kike Ferreyra par que los ayudara. *Alternativa Subterránea* prácticamente la dirige Pedro Cornejo.

¿Qué diferencia Alternativa de Pasajeros del Horror?

En *Pasajeros del Horror* había un solo estilo musical, en *Alternativa* varios (pero con dos líneas: fijarse en lo nacional y hacer crónicas de conciertos. Las primeras crónicas las hice yo y después Pedro. Dos manchas: Autopsia, Guerrilla y Narcosis por un lado y Leusemia y Guerrilla Urbana por otro. *Pasajeros del Horror* tiene más contenido internacional que nacional.

Luego de Alternativa Subterránea, Pedro Cornejo se va a Esquina, ¿no?

Son dos números y luego se va a *Esquina*. Junto a Edwin Núñez hacían producción. *Esquina* es una revista que viene de gente que hace fanzines. Nuestros referentes además eran *Rolling Stone*, pero también revistas españolas.

Después del número 3 a Oscar Malca y a otros nos parece que podríamos hacer algo más interesante y nace *Imagen Pública*. Farid Kahhatt la financió. Pensamos, ya estamos hartos de *Esquina*, vamos a hacer esto a ver si camina. Oscar era el editor, Pedro el redactor principal, Edwin en la producción. Hicieron un tiraje grande, pero la distribución fue malísima. Mira el equipo: Farid, Malca y Cornejo. De lujo, ¿no?

Nombres: Paul Hurtado de Mendoza

Fecha: 4-4-2019

Lugar: correo electrónico.

Ocupación: Coeditor de *Rock del Sur* (1977-1981), editor del fanzine *Costra* (1982-1985) y jefe de redacción de la revista *Esquina* (1986- 1994). En la actualidad vive en Madrid y es ejecutivo de artistas y repertorio de la casa discográfica española Nuevos Medios.

¿Cuándo empiezan los fanzines en el Perú? Muchos citan Costra como precursor.

El primero es *Rock del Sur*. El origen de la mancha que hace fanzines es *Rock del Sur*. Estanislao editó la revista *Rock* y luego el boletín *Rock del Sur*. Ahí estaba Carlos Troncoso. César Taboada se traía material de Argentina, pasaba discos, a veces vendía duplicados. Estanislao se va desligando en cada número. Estaban también los hermanos Lauris. *Bemol* también es muy importante. Es la primera revista New Wave y eso ya es otra cosa. Cada página tenía un color. *Ave Roq* es la primera revista en los kioscos.

¿Qué eventos organizaron?

En 1977 y 1978 comenzamos a organizar conciertos en el Teatro Arequipa y en el Champagnat. Con esta gente organizamos conciertos en los que toca Pax Demonium, Black Camel, Crisis, Nice, Abel Salcedo y otros. En *Costra* ya nada.

Costra tenía una línea amplia, con mucho new wave. ¿La leían los subtes?

No hay mucha diferencia de edad entre la generación del punk y new wave y la de la primera escena del rock en el Perú, pero la línea de *Costra* era principalmente internacional. Incluía cosas peruanas, pero no al nivel de *Alternativa*. Cuando sale el Rock Subterráneo ya estaba de retirada.

¿La hacías tú solo?

Principalmente, pero en la financiación me ayudaba el Chino Mañuco. Él era del dueño de la discoteca No Helden, donde yo ponía música. Por eso el fanzine tiene un acabado profesional, en imprenta.

¿Era el fanzine del No Helden?

No. Yo ponía lo que quería y hacía prácticamente todo. Me ayudaban colaboradores, pero nada más.

¿Tiraron muchos ejemplares?

Unos mil cada número.

Y la gente, ¿Cómo respondía?

Bacán, les vacilaba. Acabé conociendo un montón por el No Helden.

¿Te hacían sugerencias?

No recuerdo. Siempre saqué lo que me gustaba y ya. Lo hacía por amor a la música.

¿Cuáles eran tus fuentes?

Paraba con un montón de gente que coleccionaba música. Fernando Vial, Martín Berninzon, el Chino Mañuco. Por entonces mi hermano Rafael vivía en Madrid y la Movida estaba en pleno furor. De ahí me llegaba bastante material.

Nombre: Ricardo Ibáñez Arana

Fecha: 15-11-2019

Lugar: cafetería de Surco.

Ocupación: Comunicador. Administrador de *23 punk* (2004-actualidad).

¿Cómo empezaste con 23 punk?

Yo comencé a escuchar música con Blink 182. Nadie en el colegio escuchaba ese tipo de música y para mí el punk tiene todo un elemento de compartir y en 2001-2002 creé un fan page. No duró mucho porque era un tema muy chico. No puedes hablar mucho sobre una sola banda semanalmente, mucho menos de manera diaria.

De ahí empecé a escuchar punk peruano. Iba a una tienda en Polvos Rosados donde compraba CDs. Recuerdo que compré un disco de Inyectores que me gustó mucho. En esa tienda no se hacía el tipo de vida social que se hacía en galerías Brasil. Entonces hice una página, que no duró mucho, a la que llamé *Punk Factory*. La página no me gustaba mucho. Tenía un nombre en inglés y se suponía que debía ser punk peruano. Cerré esa página y en 2003 creé *23 punk*. No recuerdo el porqué del nombre. Creo que en Estados Unidos había una página llamada *Punk 77* o algo así. El número 23 creo que no significa nada, la verdad. Como paraba en mi casa actualizaba la página diariamente. 2004-2006 fueron los años de mayor actividad de la página. En su mejor momento había entre 3000 y 5000 visitas diarias.

Comenzó siendo una página web en un sitio gratuito. Antes de la mía estaba Rock Perú.org. Entonces estaba en el colegio y no tenía ni un sol. Era un dominio “.tk”. Había

un programa, front page creo que se llama, para hacer páginas, pero bien artesanal y lo aprendí de forma autodidacta.

¿Cuáles eran tus referentes?

En eso de páginas web me guiaba de páginas extranjeras, básicamente de Estados Unidos y de las tiendas donde compraba música. De consumir revistas como caleta, para nada. Antes de *23 punk* no tuve ningún fanzine en mis manos.

¿Qué etapas ha tenido 23 punk?

Una de solo página web y luego otra de página y foro, que se mantuvo bastante tiempo hasta el 2009 o 2010. Estaba estudiando me dedicaba a otra cosa, no escuchaba tanto punk nacional. Para entonces estudiaba Comunicaciones. Fue muriendo lentamente. Cuando llegó el momento de renovar el dominio, no lo hice. Entonces viene la etapa Facebook. Ahí sentí que *23 punk* no era necesario porque todas las bandas tenían su propia página, la sigues y te llega toda la información. En las webs de las bandas había un espacio en el que la gente ponía comentarios y la gente lo utilizaba para discutir. La gente interactuaba de otra forma y esto dio lugar a las comunas. Después de mí salieron sonidos rock, de ahí sale *Audiofobia*, que también se encargaba del punk.

¿Cuándo terminó?

Dejé la página por dos años. 2011 o 12, concierto de Bad Religion en Lima, relanzo la página, pero también hablando de bandas extranjeras. También tenía

Facebook, así que ponía el link y la gente iba a la página. Luego solo quedó Facebook como soporte.

¿Cuál era el contenido??

Noticias, fotos, conciertos. Lo único internacional era cuando una banda venía a Lima. Al principio, noticias eran pocas, básicamente de conciertos y cosas locales. Compartía música, básicamente canciones. Todo siempre fue peruano. El primer papel de 23 punk fue informar, porque no había muchos medios que lo hicieran.

¿El Rock Subterráneo estaba presente?

Ponía conciertos Caylloma, Salón Imperial, o sea Rock Subterráneo. Pero no rock en general como Líbido o mar de Copas. Todo estaba enfocado al punk, no a otros estilos.

¿Cómo era tu relación con los lectores?

Al principio no conocía a nadie. Es a raíz de la página que empiezo a introducirme en la escena porque empiezo a contactarme directamente con las bandas, las tenía a todas en el Messenger. La gente se pasó la voz de la existencia de mi página.

Me empezaron a contactar de los grupos, anuncia mi concierto, pon mi flyer. A cambio ponían mi logo en los volantes. Así la gente se pasó la voz. Por ahí empezó a crecer. La primera vez que sorteé entradas fue unas entradas que me dieron Inyectores.

En el foro de 23 punk hablaban de los conciertos, quién iba a ir y quién no, rajar de las bandas.

Era entonces una línea que azuzaba la polémica.

No. Mi línea era informativa, no polémica, pero en el foro la gente opinaba lo que quería. El foro tenía secciones: bandas, lanzamientos, conciertos. Nunca intervine en los comentarios. Había bandas que se creaban perfiles falsos para defenderse. Antes del foro, alguna vez, aunque fue algo raro, alguien me mandaba su crónica de un concierto y la publicaba. Ya en la época del foro, había un post de cada concierto y la gente podía comentar. Comentaba antes del concierto y después. Yo solo ponía el afiche y la información del concierto.

¿Tenían público en el extranjero?

No teníamos contactos internacionales, nuestro tema era básicamente nacional, no creo que les hubiera interesado a alguien comúnmente.

¿Organizabas conciertos u otro tipo de eventos?

Recién he empezado a hacer conciertos hace dos años. Hice un compilado el 2005-2006. Una fábrica de discos me pidió anunciarse en mi página a cambio de la posibilidad de sacar uno de 500 copias. Le pasé la voz a 13 bandas y me dieron sus canciones. Diazepunk y Dalevuelta grabaron las suyas para el compilado.

¿Cuáles eran tus fuentes?

Inicialmente me metía a las páginas de los pocos grupos que tenían página (Diazepunk, Inyectores y 6 Voltios tenían página web) y me jalaba la información. A partir del 2004 ya tenía contacto con las bandas directamente. Me mandaban los flyers, me mandaban todo. Tenía un correo al que mandaban. Fue la única época en la que la página recibió ingresos por los conciertos (2005-2006). Eran 200 -500 soles al mes. Mis contactos más directos eran con Inyectores, Diazepunk, Dalevuelta. Los tenía en el Messenger. No tuve contacto directo con 6 Voltios. La página siempre la hice solo. Muchos años después un amigo me ayudó en ocasiones con la fotografía. Javier Chunga fue un buen colaborador, mandaba fotos y videos.

¿Nunca hiciste notas largas como crónicas o entrevistas?

Nunca he sido de escribir mucho. Todo siempre fue muy corto.

Nombre: Franklin Jáuregui

Fecha: 3-7-2019

Lugar: vía Skype. El entrevistado vive en Estados Unidos.

Ocupación: Empresario. Codirector de *Ave Roq* y director de la revista *Esquina* (1986-2013).

¿Cómo surge Ave Roq?

Ave Roq comienza cuando conozco a Alfredo Rosell en la universidad del Pacífico. Él estaba en último año de economía y yo en primero de contabilidad. A ambos nos gustaba el rock y teníamos un amigo común, Valentín Quesada, hijo de Fortunato Quesada, ministro de Belaúnde. Estamos hablando de 1982. Alfredo se fue a Boston, no terminó la carrera. Sin embargo regresó pronto. Siempre hablábamos de hacer una revista de rock.

¿Qué referentes tenías en el momento de hacer Ave Roq?

Lo único que había de rock nacional eran los rezagos de los 70 que cantaban en inglés o hacían covers. Yo solo escuchaba rock americano y británico y tenía una buena colección porque mis tíos me traían muchos vinilos. Alfredo trajo el logo de Boston. Cuando empecé con el rock yo leía revistas extranjeras como *Pelo*, no leía fanzines nacionales. Nunca se me ocurrió hacer uno y de por sí los valoro. Yo pensaba hacer algo más empresarial.

¿Tenían formación periodística?

Colaboraron Ángel Valdez, Helen Ramos. Ninguno de *Ave Roq* era periodista. Era gente que se estaba haciendo un nombre. Había un chico que se apellidaba Moratillo que era un muy buen ilustrador. Todo era propio, todo lo hacíamos nosotros. Solo Leo y Moratillo eran subtes que trabajaban en *Ave Roq*. Herbert Rodríguez entra en el diseño. Yo veía la parte comercial y buscaba auspiciadores.

¿Cómo fue la recepción de la revista?

El primer número es de abril del 84. Pasamos de imprimir 1000 a 5000. Preciso: el tiraje fueron mil los dos primeros, tres mil el tercero y 5 mil 4-6.

¿Cuáles son los eventos más importantes que organizaron?

Vimos que era necesario hacer conciertos y organizamos uno en La Palizada. Lo llamamos El Rock Subterráneo ataca Lima. Leo Escoria diseñó el afiche. Se hicieron dos fechas con distinta programación. Después hicimos uno en el parque Salazar con Miki González y TV Color. EL Rock Subterráneo vuelve a atacar Lima fue el evento en el que la movida trascendió a la televisión y los medios grandes.

¿Cómo empiezan a incorporar contenido sobre Rock Subterráneo?

Entonces comenzamos a buscar rock peruano y empezamos a hablar de Leusemia y Del Pueblo (Alfredo se hizo su manager). Nosotros no éramos subterráneos. En *Ave Roq* era mitad-mitad Rock Subterráneo y comercial.

Entonces no cerraron por problemas económicos.

El último número fue doble (6-7). A la semana de haberla lanzado no quedaba una sola revista en los kioscos. Los problemas comenzaron por temas económicos a partir del número 3 cuando subimos a 5000. Dijimos para hacer un evento en el palacio Marsano, invertimos y no vino nadie. Organizábamos fiestas con Toilet Paper y grupos similares para la pituquería e iban 1000 o 1500 personas en casa de La Molina que alquilábamos. Los conciertos ayudaron a que la empresa funcione.

Al final yo empecé a hacer todo el trabajo, ir a provincias, etc., mientras Alfredo paraba con los músicos. Inclusive tuve que ponerme a escribir porque Alfredo no lo hacía tanto. Entonces un amigo ayacuchano (Jorge Cabrera) me llama para hacer otra revista. A poco de fundada, *Esquina* Cabrera se fue. Se enamoró de una chica, no era su nota. Debíamos dinero a la imprenta y le dije al sueño que lo viera con Alfredo, que yo iba a hacer una nueva revista. Alfredo casi se muere e intentó persuadirme que lo reconsiderare. Él estaba haciendo dinero por su lado y yo trabajaba para los dos. La separación con Alfredo es en verano del 86.

Hablemos ahora sobre Esquina ¿Cuál fue su historia?

Esquina siempre fue una revista, nunca un fanzine. En el primer equipo estaban Oscar Malca, Pedro Cornejo, Edwin Zcueta, Ricardo Montañez. El staff total eran unas 10

0 15 personas. Posteriormente por número estaban involucradas 5-6 personas más colaboradores.

Como que hicieron su argolla Edwin Cornejo y Malca, que marginaron a los demás colaboradores. Ellos querían que yo solo sea el financista. El financiamiento de la revista venía de la venta de la revista, de la publicidad y de mi bolsillo.

Un día llego a las oficinas y se había robado el número 3. Se habían ido a hacer Imagen Pública con un amigo de ellos. Se llevaron el machote. Tuve que juntarme con Ricardo Montañez, Piero y Paul Hurtado de Mendoza. Jaime Higa se fue a *Imagen Pública* pero me diseñó el tercer número.

La primera etapa de *Esquina*, del 86 al 88 incluye 6 números. Los 4 últimos con Paul Hurtado. Con Paul Hurtado entra a diseñar Ricardo Zegarra. Fernando Vial también entra por ahí. Todos ellos entran a trabajar por amistad. La época con Paul vara del 88 al 94.

Esquina nunca dejó de salir, pero después del 88 sacábamos una por año hasta el 93 en que volvimos a salir 3 o 4 veces al año. Nunca pasó más de un año sin que saliera la revista. Del 2001 al 2004 deja de salir.

El 2006 fue mi última revista porque me vengo a vivir a USA. Hasta ahí salen veinticinco revistas aprox. El 2011 con Mario Vallejo relanzamos *esquina* en formato grande. Sacamos 10 revistas, yo en USA y él en Lima. Tuvo distribución gratuita. Como yo estaba lejos empezó a decir que él era *Esquina*. A Mario le enviaba mis artículos, coordinábamos y le mandaba dinero. En el 2013 mando una carta pública de que no voy a publicar *Esquina* con Mario Vallejo. Ahí le cambia el nombre a *Dosis*. Creo que llegamos al número 40 con Mario, no estoy seguro.

¿Cómo era la respuesta de los lectores?

Nos llegaban infinidad de cartas. Las poníamos en el piso y las leíamos.

Había pedidos al extranjero era gente puntual que nos escribía, amigos o gente particular.

Cuál era el tiraje?

El tiraje empieza con 5 mil y en la Feria he llegado a tirar 20 mil. De ahí he bajado a un promedio de 10 mil. Todo con distribución en kioscos a nivel nacional. Ayacucho, Pucallpa, Tacna, etc. Recibíamos infinidad de cartas de todo el Perú. Había distribución nacional: Había tiendas de ciudades de provincia que siempre ponían publicidad.

Esquina estaban más cerca del Rock Subterráneo que Ave Roq, ¿no?

Esquina tenía unja aproximación más subterránea que *Ave Roq*. Escriben más subtes. Como Edwin, que escribía. La parte editorial la hizo Óscar Malca. No era una revista subterránea, pero sí mayoritariamente. No desde dentro, pero sí para el Rock Subterráneo. A la escena comercial la criticábamos. Hablábamos mal, pero hablábamos. Una vez entrevistamos a Pedro Suárez Vértiz (en portada) y el 90% de la revista era subte. Nunca rompimos con el Rock Subterráneo, ni siquiera cuando pusimos a Pedro en la carátula. Un 70-80% del contenido era rock y el resto temas coyunturales.

¿Y sus fuentes?

Teníamos corresponsales en el extranjero amigos míos. Organizábamos conciertos y teníamos acceso a fuentes de primera mano.

A veces eran fuentes directas. Gustavo Cerati vio la revista en el kiosco la primera vez que vino y nos dio una entrevista de motu propio. Pasé todo el día en el hotel y salió una entrevista muy bonita.

Hemos entrevistado a Echo & The Bunnymen (Cucho Peñaloza), The Cure (Helen Ramos).

Aquí se vuelve más constante la organización de conciertos.

Yo seguía haciendo conciertos. Era manager de del Pueblo y trabajé con Zcuela Crrada.

Traje a Los Violadores el verano del 87. Violadores es primer grupo underground que viene a Perú. Supuestamente era Rockacho 2, pero mi sponsor, Jesús Vílchez de New Ayllu me dijo que no. Hicieron tres fechas. En la primera, el telonero era Eructo Maldonado, después Zcuela y después yo iba a poner a del Pueblo, pero pusieron a Miki González. Yo quería una sola fecha pero quisieron hacer como si fuera Soda o El Tri. No fue tanta gente como cabría esperar.

Luego hice el Concurso de Rock No profesional con mi amigo Lucho Cornejo (manager de No Helden, que como no era Esquina se puso Tallerock). La idea fue de Lucho pero yo tenía el poder de convocatoria. El último día había una cola de varios grupos de todo el Perú a inscribirse al No Helden. Al final participaron 120 grupos. Hicimos 10 fechas de 12 grupos cada una. La final fue en octubre del 87 en la Concha Acústica del campo de marte. Entraron 10000 personas. Ganaron Voz Propia, Orgus,

Diario. En el Concurso hubo dos grupos ayacuchanos, dos arequipeños, trujillanos y también de Chimbote, Chiclayo, etc. En esa época no había internet ni nada, en el interior se enteraban por Esquina.

El 2004 traemos a Sepultura de Brasil. Luego a 4 non blondes, Todos Tus Muertos, etc.

El dueño de la Feria del Hogar me daba un stand. Hacíamos canjes. He estado en la Feria del 84 al 87. Me di 6 fechas en el auditorio para el 88. Puse dos grupos por fecha. Hubo 4 fechas.

Rockacho, El Rock Subterráneo Ataca Lima, el Rock Subterráneo vuelve a atacar Lima, Los Violadores, el concurso de rock no profesional, la Feria del Hogar y Condorock 94-97 fueron acontecimientos creados por nosotros. Nosotros creamos la noticia.

Nombre: Renzo Lobato

Fecha: 24-6-2019

Lugar: cafetería de Barranco.

Ocupación: Publicista. Fundador y administrador de *Rock Achorao* (2012-actualidad).

¿Cómo empieza Rock Achorao?

Fundé *Rock Achorao* en setiembre de 2012. Desde el cono Sur (Villa el Salvador) tengo una vista privilegiada a lo que sucede en cuanto a rock, veo todo desde un rincón y participo en estas movidas. Yo leía muchos blogs que respaldaban la información que yo subía. Yo tenía un montón de discos de rock peruano en mi computadora de todas las épocas de todo el país. Llegué a tener más de 2000 discos, así que dije es hora de compartir esto y cree un blog en google que se llamaba *Rock Achorao*. Todos los días subía un disco. A veces dos. Incluía una breve reseña con los datos existentes. Llegué a subir 500 discos. Incluía de todo, incluso pop rock comercial. Hice un copy “¿Quieres descargar discos de rock peruano, sigue esta página y dale like”. Y lo copié y pegué a todos mis contactos uno por uno y todos me dieron like. Se fue expandiendo y llegó gente que no conocía. En poco tiempo se formó una comunidad bien chévere de melómanos que venían a descargar y a aportar. Me escribían y me decían tengo ese disco caleta, lo puedo digitalizar y te lo paso.

La primera temporada de *Rock Achorao*, hasta los 500 discos fue hasta verano de 2015, en que pensamos que *Rock Achorao* tenía que formalizarse de algún modo, hasta el momento era un blog pirata. 2014-2015 recién las bandas han empezado a protestar por los derechos de autor porque están subiendo todo a plataformas digitales.

¿Quiénes colaboraban contigo?

Para ese entonces éramos yo, Gonzalo Díaz y Wili Jiménez. Wili entró en la parte final de las descargas y había hecho antes fanzines subterráneos. Yo conocía a Gonzalo cuando *Rock Achorao* ya se estaba haciendo conocido. Siempre lo veía comentando y también era archivista. Sistematizaba.

En 2015 había corresponsales en bastantes partes del Perú que habíamos conocido por la página. Cada uno era el vocero de su ciudad. Tenemos tres o cuatro colaboradores más, pero colaboran una vez al mes, ya no es tan frecuente como antes. A veces tenemos amigos que van al extranjero y hacen nota de algún evento, pero no son corresponsales fijos.

Hay un cuarto editor, Luis Merino, que está desde 2016. Él era locutor y productor de radio Comas y gracias a él tuvimos un espacio ahí. Yo soy publicista, Gonzalo es arquitecto, wili es periodista y Luis es comunicador.

¿Cómo orientan el proyecto después de la etapa de las descargas?

En esta segunda etapa nos dedicaríamos de lleno a la sistematización de música, a mapear qué sucede en el panorama nacional. Hicimos una feria concierto que se llamó “Achórate” y fue nuestra presentación como entidad cultural, fue el primer evento que organizamos. Las siguientes actividades fueron solo musicales y no con otros agentes de la cultura.

¿Qué fue primero para ustedes, el blog o las redes sociales?

Blog y redes sociales comenzaron juntas para nosotros. Todo lo que subía al blog lo rebotaba en redes sociales. Sin redes sociales imposible que se enteren que tengo el blog.

¿Los seguían en el extranjero?

Este año *Rock Achorao* se está recuperando de la pérdida de toda la información y estamos trazando alianza con otros medios de comunicación afuera. El año pasado, cuando se bajaron la página, teníamos 300 000 seguidores. Después de Perú el país en el que teníamos más seguidores era México. Después Chile, Argentina, España, Estados Unidos y otras partes del mundo. Había gente de países extraños como Japón o Islandia. Ahora tenemos 35 000 seguidores. No sabemos qué pasó. Solo hay teorías. Siempre hemos tenido un rollo antifujimorista y puede que nos hayan hackeado. Puede que hay sido un bloque fujimorista digital. La otra posibilidad es exceso de faltas de copyright porque hemos subido un montón de videos de canciones que están en plataformas. Nunca nos llegó un correo diciendo ustedes han infringido la norma y por eso los estamos dando de baja.

Fui a Colombia hace unos meses y me reuní con gente que también trabaja en el negocio musical en la región nos reunimos y conversamos cómo hacer más visible la música. Me reuní con *Árbol Naranja* que es una empresa que ve artistas muy importantes de Colombia de la escena independiente pero que giran a nivel mundial y establecimos una alianza de intercambio de música. También con *Rock y Cocoa*, que es una página muy parecida a la nuestra pero de Ecuador. Hacemos listas mensuales con otras páginas

y armamos playlists comunes 5 5 5, por ejemplo. La gente conoce así bandas de otros países.

¿Tienen un seguimiento constante?

Al principio llegan diez o 20 likes en un día. Con la anterior página en un buen día podía haber diez mil likes. Todo ha sido orgánico, nunca hemos tenido que pagar una pauta. Le gente llegaba por descubrimiento o porque se lo recomiendan.

En 2015 *El Comercio* nos seleccionó entre los mejores sitios de música peruana junto a *Playlist*, *Sonidos.pe* y otros. En la revista *Dosis* nos dieron página completa. Después ha habido varias menciones en prensa y cada vez llegaban más likes.

¿Cuál es su línea a nivel de contenido?

Nosotros no centramos en lo contemporáneo y de buena calidad. Si alguien nos da un demo y no está bien grabado no lo subimos, tenemos un control de calidad. Intentamos cubrir todas las microescenas. De todos los posts que hacemos hay un 2% de metal, 3% de grunge, 40% es indie (es el más grande, donde hay más de qué hablar, es la crema) de ahí viene el punk y el hardcore y se van distribuyendo los porcentajes, pero le damos a todo, si hay una banda hardcore que viene a Perú la promocionamos, un grupo peruano entra en un compilado, lo compartimos.

Un post recurrente: el estreno. Por ejemplo, de un videoclip. O los rankings que hacemos una vez al año de 100 canciones y hacemos una crítica de cada una. “Lo nuevo”, escucha este proyecto que acaba de salir. El resto es sistematización, que se ha

perdido en esta página nueva, pero lo tenemos archivado. Son listas por género, por ciudades, etc.

¿Tienen fuentes directas?

Nos enteramos de lo que pasa por tres fuentes: gente que nos escribe a la página, nosotros mismos que investigamos y nuestros colaboradores en otras partes del país. Gonzalo Wili y yo centralizamos todo. Al día hacemos un promedio de 15 posts. A veces baja porque cada quien está en su chamba. Todos los días todo el día hay noticias que contar. A veces nos quedamos de ocho a dos de la mañana. No tenemos hora. Veo una noticia y la reboto. Los tres editores pueden subir sin consultarse salvo un material que consideremos que es viral o que puede ser muy fuerte para algunas personas.

Rock Achorao es media partner de todas las empresas organizadoras de conciertos. Cada vez que viene un grupo de fuera somos aliados suyos en materia de organización de eventos. Hacemos gráfica, intriga, concurso de entradas, etc. Antes no nos hacían tanto caso pero ahora nos llaman. Igual ha pasado con los medios tradicionales. Tenemos contactos con gente que abarca todo el negocio musical: músicos, sellos, productoras de eventos, distribuidoras, radios, etc., se dan cuenta de que *Rock Achorao* es una gran herramienta.

¿Sabías que se había hecho a nivel de prensa especializada en rock en el Perú?

No he leído *Caleta*, pero sí conocido gente que ha trabajado ahí alguna vez han colaborado. Cualquier cosa se lo consultamos o wili conoce un montón de gente.

Ahora ya no hay páginas de rock puro. Hay páginas de música. De todas maneras tienes que meterle electrónica, trap o rap. Hablar solo de guitarras eléctricas es muy limitado para esta generación. Hay tanta información a mano que cerrarse con el rock es demasiado. La página más grande en Perú es *Conciertos Perú*. Están especializados en conciertos, nosotros abarcamos otras cosas como opinión o crítica.

¿Cómo vez la prensa musical en la época digital?

Del 2005 al 2007 hubo un conjunto de blogs muy interesantes que hablaban sobre rock peruano. *Oirán tu voz*, *Rock para intelectuales*, *Madrugemos al Tibu*. Yo los seguía mucho porque era gente con pasión por la música que investigaba. Bajaba los discos que ellos subían, los escuchaba y los compartía con mis amigos. Tenían su link para entrar a redes sociales, Hi5 o Facebook. No sé por qué dejaron de actualizar.

Las páginas más grandes ahora son *Conciertos Perú*, *Garaje del rock* y *Parloteando Rock*. De ahí hay páginas pequeñas que me gustan mucho y que tienen esa onda indie. *High* es una página que me gusta mucho. EL blog de Fernando Alayo en *El Comercio* también me gusta. Hay una mezcla de estilos que se come las microescenas. Ahora a los conciertos la gente va con la mentalidad de ir a bailar y no a poguear.

Entrevistado: Rolly Necio.

Fecha: 30-11-2019

Hora y lugar: cuestionario respondido por correo electrónico.

Ocupación: administrador de canal de Youtube (2008-actualidad) y activista en redes dedicado a la revisión de la historia del Rock Subterráneo.

¿Has hecho fanzine o prensa escrita? ¿Has practicado el periodismo?

No y no.

¿Has hecho blog o página web? ¿Tienes instagram?

No. Lo más parecido a eso ha sido el canal de Youtube. No tengo instagram: soy malísimo con la tecnología, con Facebook y Twitter tengo más que suficiente.

¿Cuándo comienza tu(s) canal(es) de youtube?

Ufff. Antes era el canal de Youtube de la Komuna de Fans de Leusemia, allá por el 2007. Con un amigo, Pedro, creamos el canal y empezamos a subir vídeos de Leusemia en pésima calidad. La cosa fue mejorando con los meses, no solo por la calidad del vídeo, sino por las historias que contábamos sobre la banda: cada vídeo tenía una historia o una descripción bastante detallada de lo que mostrábamos. Los vídeos eran compartidos por el mismo Daniel en el blog de la Komuna. (Hace unos años, tras el cierre de la Komuna (cerca al 2009/10), tratamos de trasladar todo al Facebook, pero por problemas con uno de los administradores, la cosa no duró mucho. Terminé borrando todo aquel contenido

compartido. Luego me arrepentí de haber borrado todo y no haber conservado la descripción, me salieron textos bien chéveres o que yo consideraba chéveres).

Ese canal de Youtube desapareció porque Pedro tuvo un problema con la cuenta y fue cerrada por Youtube: en esa etapa no solo subíamos vídeos de la banda, sino también vídeos relacionados con la Komuna. (El canal se llamaba FanLsm, o algo así. Hoy hay uno en línea con ese nombre, que yo mismo creé, pero que dejé de usar porque perdí la contraseña. Más huevón. Era de la época del traslado al Facebook).

En el 2008 nace Rolly Necio, el canal de Youtube. Pero, solo para vídeos de Leusemia (es mi banda favorita), pero empecé a recibir críticas de los suscriptores y de amigos por dedicarme solo a Leusemia (algunas de esas quejas venía de gente que me conocía y sabía que tenía una pequeñísima colección de vídeos de rock peruano). Ya para esa época me di cuenta que estos vídeos no estaban en redes, nadie hacía nada por mostrarlos; entonces, en lugar de hacer lo que muchos hacen, exigirle la acción a otros, decidí cambiar el contenido a no solo a bandas de rock nacional y no solo de la onda Subte, sino también de todo o mucho de lo que me gusta en cuestión de música.

De la nada la gente se empezó a apuntar con el canal (Todos, o casi todos, lo visitaban por los vídeos de Leusemia y de Daniel F. En esa época paraba con mi camarita como loco siguiendo a la banda por todos lados), viendo, comentando y compartiendo los vídeos. Incluso descargándolos y llevándoselos a sus canales (me copiaron la cuenta tres veces, todo el contenido). Nunca promocioné vídeo alguno y nunca le pasé link a alguien para que lo rotara: mi chamba terminaba en la publicación del vídeo. (Hoy, tras el cierre de ese canal, luego de publicar en Youtube, hago lo mismo en Facebook, pero nada más).

Es en el 2014, recién, que conozco a Guillermo Melgarejo (luego de haberlo estado correteando por meses). Todos me contaban que era con él con quien tenía que

conversar para seguir con mi vicio de los vídeos (en serio es un vicio, siempre estoy cazando vídeos por todos lados desde hace muchos años). Y es en su casa que empiezo a aprender más de lo Subte. Guillermo registró conciertos de rock desde 1992 en adelante y por ese trabajo, por el que nadie le pagó, empezó a conocer a los Subtes (o a los que quedaban de ellos) y es por eso que a la par de lo que grababa, conseguía aparte grabaciones realizadas por otros y también de la movida subte de los 80.

Es Guillermo quien me habla de Julio Montero, a quien solo conocía por nombre y por lo de su documental. Pero nada más. Demoré meses en contactarlo porque me daba miedo: todos me decían de que era un tipo bastante especial (o que me cobraría por sus vídeos), jodido y poco tratable. Pero, me animé a hablarle recién cuando en una búsqueda de vídeo en mi casa, me topé con uno que había visto poco o casi nada o nada y que no entiendo hasta ahora por qué nunca le hice caso: era un vídeo VHS que le compré al Jipi Javier en Quilca, en el 2002/03 (si es que no fue antes), aprox. El pendejo me había cerrado con dinero por una compra que le hice de un vídeo: el Let it Be, de los Beatles. Incluso le pidió a Ponce, el de los libros, que lo chalequeara cuando fui a que me devolviera mi dinero por el pedido que le hice y que nunca atendió).

Resulta que ese día en la tienda del Jipi, luego de haberme paseado por semanas, me dijo, otra vez, que no había podido grabarme el pedido, pero que tenía una cinta que sí podía llevarme: Rock Subterráneo de los 80. Así la llamó. Nunca más regresé donde Jipi luego de aceptar esa cinta y no recuerdo muy bien qué pasó; quizá por sentirme estafado la guardé luego de verla y nunca más, hasta años después; que coincidió con mi intención de ir a buscar a Montero.

El VHS era un compilado con imágenes de Leusemia en el Parque Salazar, la entrevista a VP en el cementerio, la entrevista a María T-Ta, imágenes del concurso de rock no profesional, y algo más. De la emoción le llevé la cinta a Guillermo para jactarme de que era lo máximo, que era mi logro y bla bla bla, pero fue totalmente loco que me dijera

que esa cinta era suya: ¡estaba rotulada con su letra! Era un compilado que hizo junto a su hermano de algunas de las cintas originales Betamax que le dio Montero a guardar a Cachorro, y éste se las prestó a Guillermo (sin el consentimiento y a espaldas de Montero), quien las digitalizó al toque. ¿Cuándo? Ni puta idea: Guillermo tiene una pésima memoria y Cachorro no tiene memoria. Aunque calculo que esto debe haber sido en la primera mitad de los 90. Guillermo me contaba que sus amigos siempre al salir de su casa se llevaban cintas prestadas: éstas nunca regresaban. Esa cinta con imágenes de Montero debe haber pasado por lo mismo.

Guillermo tiene una colección enorme de vídeos que, poco a poco, desde esos años vengo digitalizando. Es una chambaza puesto que Guillermo no es un tipo muy ordenado que digamos y, para concha, un porcentaje enorme de esas cintas con grabaciones propias y de otros, no están rotuladas. Es un parto. A eso súmame nuestra disponibilidad de tiempo para el hueveo: yo chambeo de madrugada y Guillermo para full todas las semanas.

Bueno, digitalizamos la cinta de Jipi (de Guillermo) y, previa coordinación por Facebook, fui a buscar a Montero. Le conté toda la historia de la cinta, le entregué una copia en DVD y se emocionó con algo que él creía totalmente perdido: un vídeo que realizó con Pervert Rodríguez llamado 'Vídeo Concepto', que fue muy comentado y visto cuando lo subí al canal. Aprovechando su emoción fue que le pregunté por sus másteres, que si aún existían, o que si podía dármelas para poder mostrarlas: la propuesta fue la de digitalizarlas, darle copia de todo y subirlo a mi canal con el crédito respectivo. Fui muy feliz. Aceptó al toque, sin insistencia y sin reclamarme ni mierda.

Primero me dio una cinta (no recuerdo cuál en este momento), se la regresé al día siguiente, y luego empezó a darme de 3 ó 4 o hasta más... Y así fue. Duró casi 11 años la cosa.

Hace año y medio, aproximadamente, Youtube cerró el canal. Nunca supe por qué exactamente. Solo que infringí las normas de la comunidad y había recibido un par de denuncias por ello. Fue en los meses en los que Youtube migraba a Google, o algo así (antes no se necesitaba una cuenta de Google para tener un canal), y leí en los foros que Youtube solía cerrar canales pequeños, como el mío (casi 11 mil suscriptores), para no pagar o algo así.

Iba a tirar la toalla luego de esto, pero me dije: ¿Quién va a rescatar todo esto? Y abrí otro canal (el de ahora), con las nuevas condiciones de Youtube, y empecé a subir no solo todo lo que se perdió con el cierre (me falta un montón de ésto) sino también nuevos vídeos que he ido encontrando desde esos meses hasta ahora.

Y bueno, esa es más o menos la historia. Ojo, Las estrellas de todo este asunto no son solo Guillermo y Montero, sino varias personas más que sin pedirme nada a cambio me abastecen de cintas, luego de que les consulto sobre ellas, les pregunto, los jodo, los sigo... un chambón. Hay su gente jodida e inalcanzable (al menos para mí), como el huevonazo de la tienda Yamaha, quien grabó varios conciertos Subtes en los 80 (lo de Narcosis en el parque Salazar y el ensayo en casa de Wicho es su registro), pero se niega a soltarlos: traté de contactarlo muchas veces, pero el tipo tiene delirio de persecución: conversé con dos de sus asistentes que me huevearon hasta el hartazgo. Incluso una vez, me parece, me contestó otra persona (creo que fue él mismo, pero se hizo pasar por otro asistente)... dejé recados, mis números de contacto, el motivo de la llamada, pero ni mierda. Así se ponen algunos cojudos. Son varios los envidiosos. Imagino sabes bien quiénes son. "Promotores culturales", algunos.

¿En qué consiste tu actividad relacionada con el Rock Subterráneo en redes sociales?

Es solo un hobby. Cuando empecé en serio a “rescatar lo Subte”, pedí algo de ayuda: nadie tenía tiempo o interés. Mi intención es tratar de recuperar todo lo que se pueda de la movida subterránea, y lograr con el canal que llegue a más gente. Que no se quede comiendo tierra, muriendo de olvido en un cajón o almacén de los envidiosos.

¿Cómo comienzas a subir contenido sobre Rock Subterráneo en internet? ¿Cómo clasificarías estos contenidos? ¿A base de qué criterios eliges unos contenidos y no otros?

Comienzo a subir vídeos de lo Subte primero con mis propios vídeos. No sé si ahora se da, pero antes se podían encontrar vídeos con contenido Subte en Quilca, en el bulevar de la cultura (hoy estacionamiento). No solo vendían discos o casetes, sino también vídeos. No era mucho, pero es allí que encontré, por ejemplo, mis primeras copias de Narcosis en el parque Salazar, o conciertos en la Peña Huascarán, etc. (nada de esto, o mucho de esto, estaba en internet antes, fui yo quien lo compartió). Ya luego todo mejora con mi relación con Melgarejo y Montero.

Más que vídeos subtes, son vídeos de rock peruano. Como te cuento arriba, nunca fue mi plan dedicarme a lo subte (solo sí al material de Leusemia, en un inicio). Quizá si Melgarejo o Montero no me hubiesen aceptado, no hubiese podido mejorar las publicaciones.

Siempre me preguntan sobre los criterios de elección. Creen que existe un plan definido, un orden, pero no hubo –ni habrá, creo- tal cosa. Publico los vídeos conforme me llegan y conforme los termino de procesar con descripción y foto de portada incluida. Si no logro esto el post queda en espera y publico otro que tenga pendiente por subir. Lo que sí ha cambiado con el tiempo ha sido el punche que le meto a la información que comparto en

la descripción: me comunico con los miembros de las bandas (o con allegados) para obtener sus testimonios. Si no logro comunicarme con éstos, el post no sale. Hace meses, por ejemplo, tengo dos posts pendientes por ese motivo: uno de Déckadas (en su última etapa) y otro de Zopilotes en TV (en la etapa siguiente a la desaparición de Déckadas)... pero Compson y los otros no tienen ganas de contestarme.

Ahora, ¿recuerdas el vídeo de VP en la Feria del Hogar? Ese vídeo existe gracias a mí: me pasé meses jodiendo a Ulises (batero de la banda) con que busque en su casa. Los testimonios sobre la “desaparición” del registro apuntaban siempre a él, pero lo malo es que él creía haberlo perdido al prestárselo en el mismo año del concierto a alguien que viajó al extranjero, olvidando que hizo copia de la cinta guardándola para siempre.

Cuando por fin empieza a buscar la cinta, haciendo limpieza, la encuentra y me la da y es así que la comparto en redes (antes de esto se mostró en Yakana a pedido de la banda). Por esa publicación dejé de lado otras publicaciones que tenía pendiente. Es decir, si hay alguna prioridad es la de mostrar lo más “inédito” o “raro” posible.

Ten en cuenta también, como te detallé antes, no existe un orden en el “almacén” de vídeos. Todo o casi todo está sin rotular. Vídeo que encuentro, vídeo que subo; una publicación por semana (esa es la meta, aunque hay ocasiones que no logro hacerlo), y en esa semana ya tengo digitalizaciones listas y los vídeos se van acumulando esperando lugar para un post.

En todo ese desorden, tengo grabaciones “perdidas”; que están en el “almacén”; cintas que vimos con Melgarejo al inicio de todo (veíamos cintas en su casa y no digitalizábamos y no rotulábamos nada: para torpes nosotros), pero que no he vuelto a encontrar. Lo haré pronto.

Por último existen las publicaciones a pedido: algunas bandas o miembros de éstas, me escriben para ver si en el archivo tengo material ya digitalizado con ellos (los saco, hago

espacio y publico); o ellos mismos me dan sus propios registros (recojo, digitalizo, devuelvo máster y copia –a veces no hago esto porque no me lo piden y me quedo con el máster-, hago espacio y publico). Carlos, es un chambón. A veces me sorprende todo el tiempo que le dedico a esto. “Felizmente” tengo un horario jodido de chamba y sufro de insomnio. Todo mal.

¿Cómo clasificarías el contenido de tipo generalista que subes?

Rocanrol y punto. Mi canal no es un canal Subte. Nunca lo fue. No sé si esto es un valor o algo criticable, pero es que escucho mucha música, mucha. Incluso llegué a subir vídeos de salsa o documentales sobre el ritmo. Porque eso también me gusta.

¿Cómo se ha desarrollado tu relación de retroalimentación con los consumidores del contenido que subes? En cuanto a comentarios, colaboración, críticas, polémicas, etc.

De puta madre. He hecho patas como mierda y gracias a eso (incluso las críticas) aumenta la colección de vídeos y mejora el contenido.

Estos consumidores, ¿son solo nacionales? ¿Cómo definirías a tu público objetivo?

Con el canal original que fue cerrado, tuve contacto con argentinos, españoles, cubanos y chilenos, porque subía vídeos de artistas de dichos países. Con un vídeo de Serrat, por ejemplo, me escribió una señora española, coleccionista y fan de Serrat; me envió ¡sin nada a cambio! cuatro cintas con conciertos de El Nano. Maravilloso. También tengo amigos cubanos gracias al canal con el que intercambié vídeos de Silvio Rodríguez.

Mi público objetivo actualmente es peruano, netamente peruano. Con el nuevo canal no he logrado hasta ahora lo que conseguí con el anterior (no hay forma ni tiempo de hacerlo). Hoy voy recién por los 675 suscriptores y no gano ni un puto sol. Aunque me han escrito varias personas para agradecer, conversar o putear, no se compara en nada con la cantidad de mensajes que recibía antes.

¿Qué tipo de fuentes manejas? ¿Cómo es el proceso de tu investigación?

Manejo varias fuentes: las que proporcionan los casetes, los discos, revistas, etc. y el testimonio de los músicos. Insisto, a veces no logro mucho, o logro poco y en otros casos nada.

Cuando tengo un vídeo ya digitalizado y he escogido algo para compartir, busco información del material que tenga a la mano (incluido lo que se puede encontrar en la web). Luego armo un borrador y me comunico con los músicos –y amigos- para corregir, mejorar, descartar, etc.

Nombre: Mijail Palacios Yabar

Fecha: 4-5-2019

Lugar: domicilio del entrevistado

Ocupación: Periodista. Editor de la página de música de *Perú 21* (2013-actualidad).

¿Has hecho fanzines?

Con un grupo de amigos hicimos un fanzine que se llamó *A*, por anarquía. No había reportajes a grupos, sino política. Lo vendíamos en conciertos y fiestas. Se fotocopiaban 100 copias y luego según el uso. Éramos 4 o 5 personas: un obrero, un vago, un universitario, y yo, que era escolar. Se hicieron dos números. Se demoraba mucho porque discutíamos. Hacíamos conversatorios sobre lo que es la autogestión, el federalismo, etc. Leíamos a Proudhon, Bakunin, Malatesta y González Prada.

Entonces leía más sobre política que sobre música. Recién empecé a escribir sobre música en la universidad, por obligación, en el curso Redacción Periodística con Eduardo Lavado en la Universidad de Lima. Hice una entrevista en Radio América a Segio Galliani y su grupo.

¿Y cómo empiezas a escribir sobre música en Perú 21?

Ya en *Perú 21*, Augusto Álvarez Rodrich me propuso hacer una página de música, pero por diversos motivos salí del diario y me fui a trabajar en publicidad. Sin embargo, regresé y propuse una entrevista en la página central al cantante de Por Dinero. El editor de Regiones me dijo que la hiciera (solo salió en Arequipa y Cusco). Poco después vino Claudia Eyzaguirre, que es la editora general y me preguntó si quería entrevistar al hijo de

Bob Marley para la página central de la edición nacional. Salió bien y me dieron la oportunidad de hacer otras notas. Entrevisté a Manuelcha Prado y otros, ahí propuse una página fija de música, pero el editor de cultura no aceptó porque decía que no siempre iba a haber temas como para darle un espacio de esa envergadura. Me dijo, en todo caso, que los consulte con el director, Fritz Dubois. No lo hice porque por entonces editaba Regiones. Con el editor de Mundo, que es metalero, me jaló. Se va Fritz y viene Juan José Garrido Lecca, que había tenido una banda subterránea y se había ido a estudiar a Londres y había visto a todas las bandas punk. Me dijo inmediatamente: hay que hacer la página de música. Se generó una conexión ahí mismo porque al editor de diseño también estaba involucrado en la música. Recién ahí empecé a escribir sistemáticamente sobre música. Hablamos del 2013. Sale todos los lunes. De ahí me pasaron a editar Cultura, y de ahí a editar Mundo, y entré a una suerte de tobogán. De ahí me encargan la central y hago también pintores y escritores. Hice también una página fijas con personajes diversos para hablar solo sobre entrevistas música. Por ejemplo, Tuesta Soldevilla hablando de salsa. Debe haber tenido un año de duración. Creo que la mía es la única página fija de música en medios impresos a nivel nacional con nombre propio. No es solo rock, combino varios géneros.

¿Hay diferencias entre la versión impresa y la página web?

En la versión web del periódico se publica el mismo contenido, acaso con versiones más extendidas. He intentado ponerle contenido multimedia y he hecho transmisiones en vivo con bandas, pero como hago centrales todos los días, por el tiempo se me complica hacer más.

¿Cuál es el mapa actual del rock en el Perú?

Actualmente hay microescenas que se entremezclan. Microescenas y diversidad caracterizan a la escena actual. En una misma noche pueden tocar Juan Gris en el Centro y en Barranco por un lado la mente y en otro local Sabor y Control. A la vez, en un mismo cartel pueden tocar grupos de distintos estilos (no solo un cruce musical sino incluso socioeconómico). Las tribus urbanas son las mismas: metaleros, hip hop. etc. Los emos y los chikipunks han crecido y sin abandonar su estilo van a conciertos de grupos con otros estilos.

¿Crees que el fanzine se puede desenvolver en el entorno digital?

El fanzine analógico no se ha digitalizado. Sin embargo, dejaron una herencia: la autogestión, el hazlo tú mismo. *Rock Achorao* tiene una vena similar, por ejemplo.

Lo digital empieza en el 2000 con los blogs. Los primeros fueron *RockPeru Com* y *Rock Perú. Org*, que hacían rebotes de notas y cosas propias como comentarios de discos. Ambos podrían ser los antecedentes de *Conciertos Perú*, que es más informativa, más estandarizada. De ahí sale *23 punk* y *Audiofobia*, que era más fanzinerero, con chats, se creaban temas y la gente comentaba. A principios de los 2000 se crearon las páginas web (*rockperu.com*, *rockperu.org*, etc). *Audiofobia* podía haber sido un fanzine en su tiempo por los contenidos. *23punk* también. Ambos generaron un pacto dentro del circuito parecido al de los fanzines. Era cercano. Había chats. Ahora no hay nada. La corrección política se ha impuesto. Todos tienen ventana.

¿Qué hay ahora a nivel de prensa digital especializada en rock?

Ahora: *Conciertos Peru*, *Rockachorao*, unos diez portales, todos generalistas, no de tribu urbana. Son islas. No hay crítica de música porque no hay crítica cultural en general, por ejemplo, literaria. El canal de youtube de Rolly Necio podría ser un fanzine subte, te explica de dónde viene tal cosa y te expone una vivencia.

En la prensa grande la mayoría de los que escriben sobre música también lo hacen sobre otros temas. Oscar García, Fangacio, Francisco Melgar, César Gutiérrez en *El Comercio*. En *La República*, Ángel Páez. En *Correo* está Tomás Chávez.

¿En qué medios digitales sobre rock hay elaboración periodística?

Se acercan *Conciertos Perú* y *Rock Achorao*. Hace poco salió una en *La Mula* que tiene un trabajo periodístico audiovisual interesante. Y los blogs de *El Comercio*. *Resistencia Metal* de Franco Boggiano en *La Mula*. Sin embargo, ahora las bandas mismas generan contenido. Diazepunk tienen videos en los que hacen crónicas de sus conciertos. Lo hacen muy bien. Ahora todos somos autores, no se necesita tanta mediación.

Nombre: Fernando Quintana

Fecha: 4-7-2019

Lugar: cafetería del centro de Lima.

Ocupación: Diseñador gráfico y multimedia. Editor del blog-zine *Desconfía*. (2007-2014).

¿Qué te impulsó a hacer fanzines?

Comencé a escuchar música hardcore y punk el 98. Poco a poco empecé a meterme en ese estilo musical a partir de la lectura de fanzines. Me impulsó hacer el fanzine la lectura de una *Máximo rock and roll* que me vendió un amigo. Me gustaba bastante *Ataque Anarco*. No tenía datos del autor y eso me gustó un montón y yo también lo hice. Por eso lo de "Desconfía". Compartía eso del anonimato dentro de la publicación. Había otro fanzine, de un amigo mío, que se llamaba *Error Humano*. Ahí colaboré haciendo artículos. Hizo también una página, *Error Humano. Net*, que era de las primeras, del 2003 o 2004, creo. Tenía un rollo Straight Edge y vegano. Tenía versión web y físico. Eran lo mismo pero en la web podías poner noticias actuales. Lo conocí por un chat de Messenger. A partir de ahí me interesó cada vez más el anarquismo y bandas cada vez más políticas. Era diseñador y estaba bien hecho lo que hacía, incluso compró el dominio.

¿Qué páginas había a comienzos de siglo?

Había un colectivo que se llamaba Rizla, que era hardcore punk. Era puro insulto entre los miembros de la escena. Había otro colectivo, Alma Blanca, nazi, y se paraban amenazando entre ellos. Era un gratuito que estaba asociado a una página. Luego había una página de joda de Viruta, de generación Perdida.

En el 2005 había una página que se llamaba *Hardcore- Perú. Com*, de un diseñador llamado Anthony Pinedo. Había otra, *Lima hardcore.tk*, que era de la misma onda. La hacía un pata del grupo Alambre, que era old school. También había un guestbook con la gente insultándose y con chismes. Otra se llamaba *Hardcore mierda.tk*, con un rollo de música extrema dentro del hardcore. Ahí si ponían a mi grupo, Caos Endémico, no como los otros que eran más suaves.

En Latinoamérica había una página de noticias que se llamaba *Sala de Noticias Anarcopunk*, que era de Venezuela, era la de más tráfico de la región y ayudaba como nodo de Perú.

¿Cómo así te incorporas al entorno digital?

Al principio desconfié de lo digital porque no me parecía lo suficientemente “under”, pero luego la gente empezó a dejar de leer el blog porque se fue a Facebook. Ahí empecé a dejar de escribir mucho texto.

¿Tu contenido es exclusivo?

Me di cuenta que no había medios que se ocuparan de esas variantes musicales más extremas. En ningún momento se cruzó mi agenda con la de los grandes medios. He sido muy radical en ello. A mí me gustó bastante el Rock Subterráneo de los 80, pero lo que quería era pasar cosas actuales. Mi idea era difundir lo más contestatario y político.

¿Lo haces tú solo o tienes colaboradores?

El espacio lo hice yo solo, pero a veces le pedía una reseña a una persona de Argentina que me ayudaba. Las entrevistas las hacía yo. Mi idea era hacer algo que no involucrara únicamente lo musical.

¿Cuáles eran tus fuentes?

Fuentes eran de primera mano (un día en un concierto me pasaban la voz, de un grupo, por ejemplo) o correos electrónicos (ya con el extranjero). Como conocía a todo el mundo, todo el mundo me pasaba información. También buscando en internet, veía un post interesante y lo ponía. Como paraba metido en eso era mucho más fácil.

¿Cuánto tiempo estuvo el blog-zine en actividad?

Desconfía nació en el 2007 y estuvo más activo en aquella época.

La etapa más intensa fue los primeros tres años, hubo más visitas y no eran tan populares las redes sociales.

¿Organizaste eventos?

Como parte de ese crecimiento, *Desconfía* se convirtió en una productora. También hacíamos obra social como reparto de víveres en conciertos profundos. Nuestro primer concierto internacional fue con un grupo que se llama Marcel Duchamp, de Chile, el 2010. Luego hicimos un concierto del grupo inglés Doom, clásico del crust punk con otros sellos. Al final el webzine se quedó en productora de conciertos y distribuidora de discos. Nos hemos dedicado poco a poco más a ello y de vez en cuando cuelgo alguna

noticia. *Desconfía* ahora son noticias esporádicas, lo último fue lo de World Brigade, esa banda que trajimos, que fue el año pasado, después no le he dado tanto a eso. Dejé de tocar también. Del 2015 al 2018 se ha publicado mucho menos.

¿Cómo ves la escena de la prensa dedicada a ese estilo musical en la actualidad?

Ya no hay muchas páginas. La facilidad de hacer cosas hace que la gente sea más vaga a la hora de hacer un fanzine. Tal vez sea también porque dentro del hardcore quizás no hay bandas nuevas o que toquen más de un año. Las últimas buenas bandas salieron 2003-2005. Nadie está haciendo nada.

Nombre: Raschid Rabí

Fecha: 20-10-2019

Lugar: domicilio del entrevistador.

Ocupación: Filósofo, editor del fanzine *Karne Kruda* 1987-1993), animador del Club Nazca, jefe de la oficina de Bienestar Estudiantil de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

¿Cuáles son las primeras revistas de historietas en el Perú?

La primera revista de comics en el Perú es *Canillita*, en los años 50. En los 70 estaba *Monos y Monadas*, con Juan Acevedo. Ya más recientemente, en los 80, *Macho Cabrío* y *Etiqueta Negra* incluyen historietas y artículos sobre historietas. También sale *Boom*, de Julio Polar. Es a partir de ella que nos juntamos un grupo de aficionados y hacemos el Club Nazca en el 88. De ahí sale *Karne Kruda*, que hice con Martín Morales. No me atrevo a decir que es el primer fanzine, porque lo edito yo, pero creo que es el primero. Del Club Nazca sale también el fanzine *Fuga*, que con los años se volvió blog de crítica de historietas.

¿Cómo fue la elaboración de Karne Kruda.

Giuseppe Risica, Pino, de *Cuero Negro* era amigo mío y me contó cómo era el modus operandi. Sacamos 50 copias y luego repusimos. Sacamos dos números. El segundo fue financiado por Pino. Aparecen varios colaboradores, pero los responsables éramos Martín y yo.

El segundo número fue distinto. Pedimos colaboraciones y recibimos muchas. Por la ética propia del fanzine, no rechazamos nada. Como consecuencia subió el volumen de hojas y disminuyó la calidad. Luego de eso yo me fui a vivir a Japón y no salió un tercer número.

¿En qué puntos de venta?

Lo repartimos en algunos puntos de venta en el centro de Lima y en conciertos subterráneos. Fue una relación muy directa, pero también muy rápida, con los lectores. El segundo número fue reseñado por *Factsheet Five*, el fanzine de fanzines de Mike Gunderloy. Creo que Martín se lo mandó.

¿Estabas haciendo una revista o un fanzine?

Una revista, pero con restricciones económicas. Quería hacer algo serio de difusión de historieta, pero era joven y estábamos a finales de los 80. Yo estaba en primer año de carrera. Hacíamos lo que podíamos. Había un cuidado en la elaboración de textos. Martín venía del IPP y eso ayudaba.

Hay casos en los que no sabes qué es. Eso sucede con *Tiene Dientes*, una revista de comics de principios de los 90, que era una revista tan underground que tenía derecho a llamarse fanzine.

¿El contenido era peruano o internacional?

Había un 40% peruano, pero no sabría decirte de dónde sacó Martín las que venían de fuera. Era algo que no se veía así nomás.

¿Incluían manga?

No. La difusión del manga y el anime en el Perú viene a partir del club Sugoi, que manejaban los hermanos Antezana. Para ese entonces yo vivía en Japón, pero no me convertí en un lector obsesionado ni mucho menos.

¿Tienes blog o página web

No. Estoy dedicado a mi trabajo, pero muchos de mis amigos tienen blogs donde escriben reseñas. Mientras haya producción, habrá crítica, así ambas sean escasas.

¿Tuvieron contacto con el Rock Subterráneo?

Un dibujante que pasó por el club Nazca era Miguel Det, que es dibujante, muy bueno, y metalero a la vez. Martín y yo hemos ido al Hueko, donde se reunían los subtes, a vender el fanzine. Teníamos bastantes amigos subtes o metaleros, pero no lo éramos propiamente.

Nombre: Giuseppe Risica Carella

Fecha: 27-6-2019

Lugar: domicilio del entrevistado

Ocupación: Comunicador y organizador de eventos. Director de fanzine *Cuero Negro* (1989-actualidad) y administrador del blog *Fanzines del mundo* (2016-actualidad), entre otras páginas.

¿A qué fanzines tenías acceso cuando hiciste Cuero Negro?

Tenía acceso a fanzines como *MetallicKO*, que era una revista española, y *Heavy Metal Subterráneo*, que era mexicana. *Conecta*, que era mexicana, también llegaba. No sé inglés, así que veía las *Bravo*, *Metal Hammer* y *Hit Parader* por las fotos. Un día en la nave encuentro un *Pasajeros del Horror* o un *Costra*, no recuerdo exactamente. Eran los primeros fanzines peruanos que veía. Ahí conocí los fanzines y tuve ganas de hacer el mío. Nadie hablaba de Metal peruano. Había sí un fanzine llamado *Headbangers*, el primero y que era en inglés. Lo que buscaban los fanzines en inglés era conseguir material de fuera. Ahí conocí a Rafo Iturrino y comencé a comprender la cultura "caleta". Y dije vamos a hacer lo contrario, que el metal deje de ser caleta.

¿Cómo fueron los inicios de tu fanzine?

En el primer número hicimos una traducción de una entrevista a Inwy Malmsteen de una revista *Hit Parader* También entrevisté a Hadez y a Beto Jiménez, que era del ala más soft de la Horda. Él era el heavy, el black era Miguel Death. El primer número es febrero del 88. Sacamos 150 copias que se vendieron en menos de una semana. Me

ayudaron Oscar Reátegui y un amigo, Isaac Peña, que ha hecho todos los logos de *Cuero Negro*. Fue tan rápido que empezamos a hacer un número tras otro y venía gente a decirnos que tenía una entrevista que me ha dado tal banda, y me la pasaba. No saqué un segundo tiraje sino un número 2. Mi idea es hacer cosas nuevas, no repasar lo que ya hiciste. No mostrábamos explícitamente una posición política pero sí éramos un poco rebeldes a nivel genérico. La vitalidad de un movimiento tiene que ver con la constancia con la que sacas cosas. Lo que queríamos era hacer un movimiento fuerte, grande. Yo quería que el metal fuera difundido lo más que se pudiera. Por eso del número 2 o 3 se empezó a vender en kioscos. Íbamos personalmente y se vendían.

Somos el primer fanzine metal en la mente de las personas. El primero es *Headbanger* en el 87, el primer número en castellano. *Headbanger* es de Rafo Iturrino y sigue hasta ahora. El equipo ha cambiado varias veces. El número 8 lo hice con Franco Boggiano. En el 7 y 8 estuvo Martín Morales.

¿Era un público básicamente limeño?

Hace un par de años en Piura en un encuentro en un parque donde se reúnen rockeros fueron todos con su copia de distintos números de *Cuero Negro*. Llegó uno allá y le sacaron como 50 fotocopias.

Además, me enseñaron cómo escribir cartas para los grupos en el extranjero y escribí un montón. En dos meses mandé 100 cartas. Fanzine que me llegaba, copiaba todas las direcciones y les escribía a todos. De 100 me habrás escrito unas 20.

¿Ahí fue donde te conectaste con bandas para entrevistarlas?

Sí, pero de ahí a que te respondieran la entrevista pasaba medio año. Era imposible pensar en repreguntas. Entrevistamos a DRI en el año 89. A Thanatos de Holanda, las fuentes eran directas, con las bandas mismas. Las disqueras de fuera nos mandaban discos y fanzines de Argentina o Chile. Todos los colaboradores eran de la escena. Siempre hubo entrevistas exclusivas, pero el boom de las entrevistas internacionales vino a partir del número 5. En los números 7 y 8 hay como 50 páginas de puras entrevistas de una página. En el número 8 sacamos una sección que se llamaba "Vete a la mierda", donde había desde insultos y maleteos hasta artículos sobre escenas under dentro del under. Había de todo. En los 90 hacemos entrevista a Marilyn Manson, Pantera. La segunda mitad de los 90 es la etapa más comercial de *Cuero Negro*. Fue tan grande que lo consideraban un fanzine alternativo. Hemos hecho entrevista a Siniestro Total o a gente como Julio Durán o Rafo Ráez.

¿Has estudiado periodismo?

Yo he estudiado Comunicaciones en la universidad San Martín. Soy bachiller. Acabé colegio en no escolarizado y durante una época vendí casetes en Diagonal y con eso pagaba la universidad.

¿Cuál es la estructura de cada número?

Las secciones fijas son: editorial, entrevistas, sección de discos y noticias y comentarios. Primero pensamos en la editorial, las entrevistas y luego el aparato crítico.

¿A base de qué materiales hacías del fanzine?

El número 1 y 2 fueron fotocopia. El 3 y 4 cartoncillo. El 5 fue impresión offset, pero parecía fotocopia porque hacíamos el machote a mano, de ahí sacaban las películas y lo imprimían. 7 y 8 fueron con carátula a cuché pero en blanco y negro. El número 8 fue el último de la primera época. 9 fue a colores y más de mil ejemplares. Siempre me he encontrado fotocopias que le han sacado al fanzine.

¿Cómo fue Cuero Negro en la época virtual?

Del 98 al 2008 tuve problemas económicos terribles y trabajé en muchas cosas que creí que no haría como guachimán. En esa época saqué boletines de *Cuero negro*, que eran 4 páginas gratis con un auspiciador que nos anuncie. Lo entregaba gratis en los conciertos. Durante dos meses en Stereo Olivos con Mario Patiño (dueño de Nuclear Bar) *Cuero negro* en el Aire.

En el 2009 me divorcio y comienzo todo de nuevo. Volví a buscar a la gente y a ver cómo estaba todo. Entonces saqué dos números más, el 13 y el 14. EL 2009 también empezó mi capítulo digital, porque empecé un blog "Cuero negro magazine". Hice artículos sobre la escena gothic metal o sobre el lenguaje y las denominaciones que se le ponían a la música metasl en los 80. También tengo el fan page. Reposteo entre uno y otro.

Cuando anuncié los 30 años de *Cuero Negro*, me llegaron entrevistas de todos los periódicos. *Correo y Perú 21* hicieron notas grandes. El nivel de recuerdo de *Cuero Negro* en provincias y en el extranjero es muy grande.

La intensidad de los posteos depende de la temporada. Tengo una productora, Sonidos latentes, con la que he editado 62 discos y hago eventos casi todas las semanas.

Manejo 15 grupos de Facebook y 5 blogs. Muchas tienen que ver con grupos que hay producido, hay uno de arte que salió a partir de un curso que dictaba en una universidad, etc. Me encargo también de campañas de grupos que giran y me encargo de su página.

Nombre: Martín Roldán

Fecha: 13-4-2019

Lugar: café de Lince

Ocupación: Escritor y periodista, autor de la novela Generación Cochebomba y administrador del blog homónimo(2007-actualidad), coleccionista de fanzines.

Cuando participabas en el Rock Subterráneo en los 80, ¿cuáles eran tus fuentes de información?

Al principio leía a Oscar Malca en *Caretas*. También leía *Oiga, Sí, Teleguía* y el suplemento *VSD*, de *La República*. Compraba *Esquina* en el kiosco de mi barrio en Breña. Luego entré a la movida subte y la cosa cambió. Mi primer fanzine fue *Alternativa*, que llegó por el barrio o saliendo del colegio nos íbamos a La Colmena a comprar otros. El fanzine nace de una necesidad de información tanto de los que producían esa música como de los que la consumían. Los fanzines me llegaban por amistades o en Galicio. Al principio lo veía en Colmena, luego en galerías Centrolima, Megadiscos, La nave de los Prófugos, etc. En los fanzines encontrabas lo que en *Esquina* aparecía mencionado. Nunca les iban a hacer un reportaje, solo le hacían entrevista a los consagrados.

¿Tenías contacto con fanzines del extranjero?

Le escribí una vez a un fanzine español llamado *El Acratador* y todos los meses me empezó a llegar el último número. Me pedían contactos a modo de intercambio. Muchos misiopunks no se carteaban con nadie por el tema del inglés. Los que lo hacían lo

hacían con gente de España o países hispanohablantes. Los Eutanasia se carteaban con un fanzine llamado *KK de Vaka*.

¿Qué blogs similares a Generación Cochebomba se encuentran en la red?

El de Julio Durán, pero es solo sobre su novela, y La Cantina Subte. Yo comencé mi blog en el 2007. En mi blog no solo escribo sobre mi libro sino en general sobre lo que me interesa. Mis primeros posts en el blog fueron sobre los años 80, rock, coyuntura, racismo, lo que se me ocurría, reseña de un concierto. A veces subía fotos de conciertos.

¿Qué relación tienes con los lectores del blog?

De todo. Había gente que me insultaba, otros que me has hecho recordar, otros criticando a los subtes. Al principio contestaba pero dejé de hacerlo porque descubrí que alguien me escribía con distintos seudónimos porque le tenía bronca a mi hermana.

Nombre: Alfredo Rosell

Fecha: 15-1-2011. Entrevista parcialmente inédita realizada por el autor para su libro *Se acabó el show*.

Lugar: domicilio del entrevistado.

Ocupación: Docente de ESAN. Director de la revista *Ave Roq*(1983-1986).

¿Tenías algún modelo para armar tu revista?

Lo primero que pensé cuando vi *Costra* fue “quiero hacer algo así pero algo más chévere”. No un fanzine sino una revista. Fue así como me embarqué en el proyecto de *Ave Roq* con Franklin Jáuregui y dos patas más.

¿Qué significa el nombre?

El nombre lo invente yo. En mi adolescencia me enfermé y estuve en cama. Para pasar el tiempo leí *Las 1001 noches*. En uno de los viajes de Simbad aparece el pájaro roq. No me acuerdo cómo estaba escrito pero le puse la q para hacer una ruptura con la c y la k. El dibujo del pterodáctilo lo diseñó una amiga colombiana.

¿Cuántos ejemplares tiraron?

Tiramos mil o dos mil ejemplares de la revista.

¿Cómo fue la recepción?

La crítica nos destrozó. El éxito hizo que mis socios y yo no supiéramos manejarlo.

¿Llegaron a organizar eventos?

Nosotros organizamos la presentación de *Posesiva de mí* en el Teatro Segura. Hubo una conferencia de prensa repleta de periodistas. Sin embargo, es recién a mediados de 1984 cuando nos damos cuenta que es necesario hacer conciertos.

¿Cómo conociste a los subterráneos?

Conocí a los Leusemia porque nuestra oficina quedaba en la cuadra dos de Benavides y en la misma cuadra había un estudio de artes gráficas que manejaba Lucho García. Uno de sus dibujantes era Leo, bajista de Leusemia, con quien entablé relación inmediatamente, nos conocíamos por referencias de amigos comunes. Era principios de 1984 y era verano.

Quedé en encontrarme con Leo para firmar el contrato del concierto en el Carnaby. Nos encontramos en el ICPNA de la avenida Arequipa con Angamos. Ahí estaba Fernando Vial. Puse el demo de Narcosis y me quedé sobrecogido. Es ahí cuando se fortalece mi relación con ellos. Yo llevé la cámara para el video de Narcosis. Era una cámara para Beta que me prestó un amigo. Los Shapis tocaron en *El rock vuelve a atacar Lima*. Poco después de este concierto, en diciembre del 85, me volví manager de Miki González durante cuatro años.

Nombre: Estanislao Ruiz Floriano

Fecha: 20-1-3011. Única entrevista jamás realizada a Ruiz Floriano. Parcialmente publicada en El libro *Se acabó el show*, del autor de esta tesis.

Lugar: domicilio del entrevistador.

Ocupación: Publicista. Editor de los fanzines *Rock* (1972) y *Rock del Sur* (1977-1981).

¿Qué revistas de rock se consumían en Lima en la época en la que sacas tu primer fanzine, en el 72?

En los 60 se consumían revistas de rock en inglés. La idea era ver fotos y noticias de los últimos discos. Había algunas librerías, algunos kioscos como sería ahora Zeta que tenían cosas importadas, pero había que llegar a tiempo porque traían pocos ejemplares. Había una que se llamaba *Teen Screen*, *Sixteen*, *Hit parade*, *Bravo*, *Pop* (también alemana). Luego vinieron las mexicanas. Hubo una antes de *Conecte*, que se llamaba *México Canta*. *Crawdaddy* y *Rolling Stone* me los trajo de Estados Unidos un amigo, César Toro Montalvo.

Pelo tenía una difusión tremenda. La vendían en los kioscos de periódicos pero circulaba a destiempo. Pasada una época las distribuidoras recogen de los kioscos lo que no se ha vendido. Había acá una empresa que compraba al peso revistas pasadas de México y Argentina. Por ejemplo esa revista de historietas *El Tony* la vendían a montones. Ellos vendían *Pelo* al por mayor. Estábamos en octubre y vendían el número de julio.

¿Intercambiabas información con fuentes del extranjero?

Había un intercambio con amigos que iban o vivían en el extranjero y nos pasaban música. Para nosotros era difícil el intercambio porque no había muchas grabaciones nacionales que intercambiar. Ni siquiera podía mandar más tropical porque ahí había más.

¿Conocías directamente a los músicos?

Comencé a parar aún más con los músicos y a pensar en lo que estaba sucediendo en el rock en el Perú porque estuve yendo a recitales todos los fines de semana durante dos años. Una cosa es el músico y otra el público, los fans. Con la gente del público con la que yo paraba en las esquinas vagando y escuchaba que todos queríamos algo en castellano pero los músicos no nos lo ofrecían. Salió de las conversaciones con la gente. Había la aspiración de que se hagan las cosas en castellano.

¿Cómo nace la idea de hacer Rock?

Así, de puro aventado. Porque no había nada. Uno tenía que comprar *Écran*, la revista de Guido Monteverde, porque estaba ansioso por tener información y la buscaba donde sea. Salían un montón de tonterías y solo una cosita interesante, y por esa cosita uno buscaba la revista, que acababa vendiéndose bastante. Lo que quería era algo centrado en el rock. Estas revistas distorsionaban. Nos animamos a hacer la revistita con nuestra propia plata. Fueron las ganas de tener un medio propio del rock. La revista *Rock* nació de la inquietud de un grupo de amigos que pensaba de la misma forma. Nosotros queríamos hacer una revista más cercana y especializada en el rock. Estaban Lucho Rivera, que trabajaba en

una tienda de discos, Toribio Marallano, Roberto Núñez Melgar –que escribía en *Última Hora*–, Patricia Cruzalegui, y el fotógrafo Alberto Barrionuevo. La sacamos con nuestra plata. Por puras ganas. Para tener un medio propio para expresarnos. Queríamos hablar sobre lo que sucedía en el rock nacional pero desde dentro, y sembrar la semilla de la necesidad de cantar en castellano.

¿Cómo se dividían las funciones?

En el primer número había ido al Virrey a entrevistar a Gerardo, había entrevistado a Saúl Cornejo, había ido a Radio Miraflores y había hablado con Nelly Mendivil. Había hecho casi todo. Pero en el segundo queríamos ser una revista y nos dividimos las actividades. Hicimos una relación de músicos y entrevistas para los siguientes números. Después del primer número, fechado en septiembre de 1972, la cosa se dispersó y los patas se desanimaron. El grupo no estaba tan unido y para el segundo número la gente empezó a flojear, vino el abandono de uno, el abandono de otro. Yo lo veía como algo personal y muy importante, pero no podía hacerlo todo. Se dilató demasiado y quedó ahí nomás. Entonces vino la crisis del circuito de rock nacional. Fue una crisis de la industria discográfica en general. Todavía en 1972 había una actividad tremenda, tanto así que sacamos la revista porque creímos que la cosa tenía futuro. Pero entre el 73 y el 74 la cosa fue decreciendo rápidamente.

¿Cuándo haces Rock del Sur?

Por el 78, más o menos, cuando iba al Centro a buscar música conocí nueva gente, ya no la de mi generación, conocí a Raúl Montañez, Paul Hurtado, Carlos Vargas

Allencastre y Carlos Troncoso. El punto de encuentro era La Colmena frente a la universidad Villareal. Ahí se ponían todos los vendedores de discos usados.

Fue caso como una selección natural, tenían también la idea del rock en castellano. Ahí me di cuenta que había gente que quería eso. Me dije esta idea permanece en la gente, es el espíritu de la cosa. Ahí me animé a sacar *Rock del Sur*. El primer número es 77. El primero era una hojita. Se la quería hacer mensual pero no llegó a serlo. Salen 9 o 10 números. *Rock del Sur* era a mimeógrafo electrónico. Yo llevaba el original tipeado lo ponían en una copiadora y en vez de poner un papel ponían un stencil electrónico, un cartoncillo. Eso lo ponían en el mimeógrafo y con eso imprimían.

¿Hay una continuidad con Rock? ¿Sabías que eran los primeros fanzines del Perú?

Usé el mismo logo, le puse boletín, lo imprimí y me fui a los locales del Centro donde escuchaba música en vivo y los repartí. No hay ninguna diferencia entre un boletín y un fanzine. Conocía la palabra, pero me parecía una palabra extranjera que quería decir boletín. Los primeros *Rock del sur* los hice solo en una época en la que no trabajaba. Sin embargo poco después conseguí y no pude seguir solo.

También organizaron eventos, ¿no? Muchos fanzines suelen hacerlo.

No había actividad, así que dijimos vamos a hacer conciertos nosotros mismos. Hicimos tres. Los que hicimos conciertos fuimos los de *Rock del Sur*. Teníamos una cosa que se llamaba MAC (Música, arte y cultura).

Rogelio Llerena tenía un programa en radio Victoria y fuimos a darle el boletín para publicitar la revista y colaboró. Él le dio la revista a Daniel F.

¿Por qué dejó de salir Rock del Sur?

El equipo decía que yo quería hacer todo y poner solo lo que yo quería. Para hacerlo más democrático dije denme su material y yo lo pongo. Así se encargaron de un número Paul Hurtado y de otro Carlos Troncoso. Con el mismo nombre cada uno prepara un número. Yo los dejé en libertad para hacerlo y luego me retiré. De ahí me retiro y no hay más números. Yo me retiré por el 80. Solo después Paul sacó *Costra*.

Nombre: Gerardo Silva

Fecha: 12-7-2019

Lugar: oficinas de *Conciertos Perú*.

Ocupación: administrador de *Conciertos Perú* (2007-actualidad).

Cuéntanos la historia de Conciertos Perú.

Conciertos Perú nace en 2007 como parte de una generación de jóvenes que descubrió las cámaras digitales. Podías tomar un montón de fotos, la gente registraba sus cumpleaños, y también el jackass y esas bromas tipo adolescente. Esto nos dio la oportunidad de grabar los conciertos a los que íbamos. Eso coincide con que empiezan a llegar más artistas a Lima. También surge youtube y la posibilidad de registrar los conciertos. La ley de Luciana León dio pie al aluvión de conciertos. Poco antes Roger Waters y Soda Stereo. La escena local paralelamente baja: ves a Iron Maiden, no a Masacre.

Comenzamos subiendo a youtube un video de una clínica de guitarra de Angra, grupo brasileño de Metal. Fue su proyecto en el colegio y yo acababa de ingresar a la católica. Surgió como un hobby en paralelo pero el primer año ganamos un concurso de blogs de Páginas Amarillas al mejor blog musical del año. *Perú. Com* (que con *Terra* y *El Comercio* eran los más importantes de entonces) nos eligió y nos puso en su parrilla y nos pagó publicidad, esto nos permitió invertir en una mejor cámara. Además nos invitaban a conciertos y a conferencias de prensa.

¿Cuál es la división de funciones?

Yo me encargo más de edición de contenidos y Santiago mi hermano de administración, del marketing, del lado más comunicativo. Él estudió comunicación para el desarrollo e hizo una maestría en marketing digital en Barcelona. Lo general en la prensa es que acrediten a dos, un redactor y un gráfico. No soy periodista pero desde la antropología hay cosas comunes como la entrevista, las técnicas son parecidas.

Perú.com negociaba con empresas grandes. Como Coca Cola o bancos y nosotros comisionábamos muy poco de eso, así que decidimos salir a trabajar de forma independiente y quedarnos con el 1000% de la torta. Fue un proceso de transición bien largo. Ahora son productores de conciertos a los que les vendemos campañas publicitarias.

A los grandes artistas que vienen a Perú los entrevistan tres medios: El Comercio, Publimetro y Conciertos Perú: no tenemos competencia en los medios digitales de música en el Perú. Somos líder por largo, pero por encima nuestra competencia es muy alta (Publimetro y El Comercio). He entrevistado a John Cale, Billy Corgan o Slash.

¿Cuáles eran tus referentes en cuanto a prensa especializada en rock?

Mis referentes para hacer esto son las revistas *Caleta* y *69* (también conocía *Freak Out*) que compraba cuando era chibolo. Y también *23 punk*. No he leído *Esquina* u otros medios de los 80.

¿Qué contenidos exclusivos ofrecen?

Cuando salimos había un vacío porque prensa mainstream como *El Comercio* solo cubría conciertos grandes. Había una distancia entre los medios impresos y sitios digitales como *23 punk* o *Rock peru.org* en los que encontrabas información de bandas concretas. *Conciertos Perú* es una agenda en la que lo más personal que puedes poner son las crónicas. El que hace la crónica tiene que ser un fan del grupo.

Nuestra línea es mezclar lo mainstream con lo under, de un concierto en un bar en el centro de lima a uno en el estadio nacional. El arco va de contenidos ligeros virales a otros que tengan mayor información. En general estamos atentos a las escenas emergentes. Publicamos reseñas de lanzamientos de la escena independiente. Antes solo hacíamos conciertos, luego ya vino reportajes, investigación. En géneros no rock tiene que ser algo muy mainstream para que lo cubramos.

Una de las cosas que nos separan de medios como *El Comercio* es que las entrevistas son más largas. No tenemos restricciones en ese sentido y hay artistas que requieren un mayor espacio. Henry Rollins por ejemplo. Nuestra entrevista a Jhovan Tomasevich duró hora y media. Para eso se necesita un hilo.

¿Cómo es su forma de trabajo?

Tenemos una parrilla muy grande de colaboradores. Deben ser unas 20 personas y el número crece cada vez más. Hay artistas de la escena que colaboran: Nicolás del Castillo (guitarrista de Mil Colores), Pablo Contreras de la Flor records.

¿Cuáles son sus fuentes?

Conocemos al 100% de gente de la industria de esta escena y nuestra información nos llega de primera mano. Las mismas productoras que traen a los grupos nos dan directamente información.

¿Cuál es el panorama actual de las subculturas rockeras en el Perú?

Los Chikipunk y los Nu Metal tomaron la posta de los recitales de Los Olivos. En el 2007 esta escena se desgastó y apareció el Emo. Hubo nueva camada de chibolos de Los Olivos, pero la gente que llevaba 6 años en eso ya les aburría. Las escenas están muy atomizadas. En Los Olivos hay una grande, pero ya no tantas tocadas.

Las bandas de pop ya no están tan arriba. No hay hits como los de Miki González. Los under son más profesionales. En teoría la división under/mainstream permanece, pero en la práctica no tanto. Hace diez años era más clara esa división: Río no habría tocado con Leusemia. Daniel en los festivales toca como Leusemia en el escenario rock y como solista en el pop. .

Descríbenos al público consumidor de Conciertos Perú

Nuestro número de visitas no ha crecido mucho a lo largo de la historia pero esto se debe a que tenemos siempre muchas visitas: 150 mil usuarios únicos mensuales. Esto incluye desde gente que quiere ver algo underground o los conciertos de Luis Miguel. Es un público muy variado. Y en redes sociales también. Tenemos 600 mil en Facebook, medio millón en twitter.

He publicado crónicas que al día siguiente habían leído diez mil personas y tenían mil comentarios. Nuestra entrevista a César Ramos tuvo treinta mil reproducciones ese mismo día.

El comportamiento de la gente cambia según las tecnologías cambiaban. Antes la gente comentaba en el blog, ahora lo hace en Facebook.

Nombre: Carlos Troncoso

Fecha: 15-7-2019.

Lugar: domicilio del entrevistador.

Ocupación: Artista plástico. Coeditor del fanzine *Rock del Sur* (1977-1981), editor de los fanzines *Bemol* (1980) y *La Hojita Eléctrica* (1981), y colaborador del fanzine *Luznegra* (1984) y la revista *Macho Cabrío* (1982-1984).

¿Cómo se enteraban de las novedades en el mundo del rock?

Lo importante de la revista *Pelo* es que te ponían sábanas de texto en las que se reflexionaba sobre la existencia del rock argentino. También conseguíamos las revistas *Rock and pop* y *Algún Día*, que mezclaban con literatura y gráfica. En cuanto a *Creem* y *Pop*, las comprábamos por las fotos.

Poco antes de *Rock del Sur*, a principios de 1978, César Taboada y yo hicimos un viaje como mochileros a Argentina. Estábamos metidos por completo en la onda beat. Ya teníamos contactos gracias a la revista *Pelo*, que tenía una sección para cartearse. Sin embargo, habíamos escuchado muy poco del rock de ese país.

Las azafatas eran otra fuente, algunas de ellas se especializaban en traer discos de rock. Aquí se seguían sacando ediciones nacionales. Gerardo Manuel, principalmente, sacaba los LPs tal cual, con el texto completo, además de compilatorios.

Cada uno regresó con una mochila llena de discos que comenzamos a piratear vía casets.

¿Formabas parte de redes de aficionados al rock?

Por un lado estábamos los vendedores delivery y por otro los puntos de venta, que también lo eran de encuentro. Así se acababa formando una collera de gente con los mismos gustos. Yo era delivery y así, llevando casets pirateados, conocí varias partes de Lima. A veces también éramos intermediarios: comprábamos en la Cachina y revendíamos. Antes de *Rock del Sur*, entonces, teníamos una red de contactos que quería rock argentino.

Las islas que estaban desperdigadas empiezan a conectarse por *Rock del Sur*. *Rock del Sur* empieza después del viaje. Los conocí por los discos. Contactamos a Estanislao porque habíamos pasado la voz de que grabábamos discos argentinos a un montón de gente. Fue él quien nos contó la historia del rock en el Perú, que antes ignorábamos por completo. Estanislao es el link entre la etapa inmediatamente anterior y nosotros. Cuando nos reuníamos nos contaba: el rock que hubo no saben cómo fue. Así me atrajo El Polen, tanto así que cuando vinieron los Jaivas fui a buscarlos a Santa Eulalia como Sudamérica para ver si podían ser teloneros.

¿Te interesaban otras artes aparte del rock?

En *Rock del sur* primero hubo una toma de conciencia que el asunto era más cultural que musical. Segundo, la dificultad para acceder a lo que nos gustaba generó un lazo solidario y de autogestión. En Argentina descubrí los vínculos entre literatura y rock. Queríamos hacer una cuestión no solo musical sino cultural. Queríamos ligar varias artes. Cuando César y yo fuimos a Argentina nos dimos cuenta de que la escena de ese país existía porque se autogestionaban. Había locales, artistas gráficos, etc, la gente ganaba de eso en una cosa comunitaria de rezago hippie. Íbamos a pegar afiches, a la imprenta.

Entonces dijimos, creemos un vínculo institucional, pongamos esta cuestión a la vista del público, porque cuando uno lo hace está diciendo “esto existe”.

Había una cosa que se llamaba cartoncillo. Dibujaba sobre un stencil. Íbamos a las imprentas y todo eso es autogestión. No teníamos experiencia en hacer publicaciones, solo queríamos dejar sentado que estaba existiendo algo. Poníamos corresponsables del extranjero, teníamos un sentimiento más global. Queríamos mezclar todas las artes y creíamos que el rock iba a cambiar el mundo.

¿Organizaron eventos?

Se hizo conciertos por voluntad de hacer movida. Queríamos un circuito de rock barrio. Logramos que hubiera exención de impuestos a nuestros conciertos por ser actos culturales. Los presentábamos como de música moderna. Los sitios no te lo daban ahí nomás, e hicimos conciertos porque es cultura por aval del Estado. Debemos haber hecho entre ocho o diez conciertos, no puedo asegurarlo.

¿Ustedes colaboraron en la organización Amusi, que agrupaba grupos de rock independiente a principios de los 80?

La idea de Amusi es económica, que crezca la movida y que podamos incluso vivir de la música. Amusi fue un hijo de *Rock del Sur*. En el boletín nos rompíamos la cabeza para ver cómo hacer una movida acá. Había discusiones teóricas. Estanislao nos hablaba de reivindicar el rock peruano antiguo. Por eso fue natural que viniera la idea de hacer una ONG de la música.

Rock del sur duró año y medio. Ahí nos conocimos todos. MAC y *Rock del Sur* son paralelos. Éramos una mancha de amigos, nos la creíamos. El Teatro Arequipa reventó. Cuando comenzamos en San Antonio de Padua venían amigos y conocidos, tiempo después llenábamos el Champagnat. Se tocaba temas propios como requisito, de todos los estilos. Un día vino un trovador y lo hicimos pasar.

Rock del sur acaba porque el asunto nos sobrepasó. Vimos que la escena estaba creciendo tanto y tan rápido que pensamos era necesario algo más grande. Además la organización de los conciertos nos demandaba muchos esfuerzos y descuidábamos la publicación. Después de *Rock del Sur* ingresé a estudiar Grabado en la ENBA.

¿Qué fanzines salieron luego del final de Rock del Sur?

Meses después de *Rock del sur* y antes de Macho Cabrío hice Bemol con Ricardo Montañez y Andrés Oliveros. *Bemol* es un intermedio entre los 70 y los 80. Yo estaba ligado a Ricardo Montañez y nos empezó a llegar algo de punk español, PVP, y también Tequila. Creo que sacamos dos números. Ricardo y Andrés eran chicos de Comunicaciones de San Marcos, de periodismo. En el tránsito a *Bemol* descubrimos la escena de los ochenta. Se trataron varios temas. Hubo una crítica a Frágil, una nota sobre la movida local, algo sobre movida argentina. Fue impreso cada uno con un color determinado. Una fue verde y la otra azul. Creo que es la primera ventana a los 80. La carátula era a todo color, con quince páginas, más o menos. Lo llamábamos boletín. Mancó porque Andrés Olivera falleció. *La Hojita Eléctrica* fue solo con Montañez y era una sola hoja. Lo hicimos con cartoncillo, algo así. Todo salía de nuestros bolsillos, nos sedujo la idea de volanteo, hacer una suerte de guerra de guerrillas. *La Hojita Eléctrica* ya era solo sobre rock hecho en Latinoamérica. Ya tenía una postura mayor. Hubo una entrevista

a Abiosis, otra a Carlos Vargas Allencastre sobre rock mexicano y una nota sobre Los Jaivas. Creo que hubo cinco números. *La Hojita Eléctrica* es de 1981. *Costra* es el primer fanzine que asume la década de los ochenta, con estética y todo eso.

¿Y Macho Cabrío?

Luego me vinculé con la gente *Macho Cabrío*. El nexa fue Oscar Malca. Era una cuestión más contracultural que musical. Ellos sentían que había una movida literaria. Estaban Chanove, Patricia Alba, Alonso Ruiz Rosas y otros. Cebrián, de la editorial Santo Oficio, estaba vinculado e iba a los tonos. Esto duró un par de años. Éramos una collera, teníamos un espíritu comunitario. No era “El Grupo”, sino una mancha de patas que escribían. Podían conjugar la escritura sobre rock y drogas con la reflexión social. Conocí a Pedro Cornejo en la collera de *Macho Cabrío*.

Nombre: Fernando Vial

Fecha: 8-8-2019

Lugar: domicilio del entrevistado.

Ocupación: Músico. Editor de los fanzines *Alternativa* (1985) y *Pasajeros del Horror* (1985-1986).

El contenido de Alternativa y Pasajeros del Horror es distinto ¿no?

Dependía de mis gustos, de cómo evolucionaban. En el primero había más punk y rock español. En el segundo, post punk. Paul Hurtado y yo somos quienes metemos las españoladas en el Perú. Antes de *Alternativa* fue *Costra*, que hacía Paul. El primer fanzine con música de la época fue *Costra*.

¿Desde cuándo se conocían?

Comencé intercambiando música con Carlos Troncoso, Paul Hurtado y Martín Berninzon en el 79. Martín Berninzon leía revistas, no sé cómo hacía, pero en su casa tú encontrabas discos nuevos siempre y todos los amigos de él, del Roosevelt paraban en su casa.

¿Cuáles eran tus fuentes?

Esto ya cerca en el año 83. En mi casa era el centro para conseguir música. Yo hacía grabaciones en mi casa. Yo ya tenía hartos cassettes, muchos cassettes, mucho

material novedoso que no tenía la gente. Tenía un negociazo, salían como siete paquetes diariamente. Entonces yo le puse: "Pasajeros del Horror" a mi casa.

Yo tenía bastante información. Sacaba fotocopia a todas las revistas que me prestaban. Y a mi lado estaba Jaime Higa, que es escritor, lee libros. Entonces nosotros dijimos, vamos a hacer un fanzine y le pusimos *Alternativa*.

¿Cómo hacían las entrevistas exclusivas a grupos extranjeros?

En uno de ellos hay una entrevista a Aviador yo hecha por mí. Les escribí y me la aceptaron (yo les compraba discos). El primer sello con el que tuve contacto fue DRO. A Alaska le regalé la maqueta de Autopsia y me dijo qué paja. Le regalé su fanzine. Me escribo con sellos discográficos desde el 84. Antes les escribía a los grupos y me mandaban casets, demos.

¿Organizaste eventos como parte de las actividades del fanzine?

En la época de *Pasajeros del Horror* hice cuatro conciertos. También hice un caset recopilatorio que iba con el fanzine. Lo compraban en mi casa. Sacaba diez, veinte o treinta copias según la demanda.

¿Por qué acaba *Alternativa*?

Pedro Cornejo se quería apoderar del todo. Cuando Cornejo. Era por la egolatría, como es medio catedrático. Ya te dije suficiente, ¿no?

Nombre: Juan Pablo Villanueva

Fecha: 30-5-2019

Lugar: café de Miraflores

Ocupación: comunicador audiovisual. Editor del fanzine (también en versión virtual) *Kill the zine* (2015-actualidad).

¿Por qué hacer un fanzine?

Era demasiado dinero hacer una revista, así que me acordé de un fanzine de literatura (*Yerba Santa*) que hice con unos amigos de distintas universidades (San Marcos, Cantuta, Bausate, Villarreal, en el 2010). En isuu hay dos números.

¿Tienes formación periodística?

Adriana Aroni, con quien hice el fanzine, y yo somos del instituto Sise. Soy de audiovisuales pero me he desempeñado más en el periodismo.

¿Cuándo empieza Kill the zine?

Kill the Zine es 2015. Soy el CEO del fanzine. Conozco los fanzines desde 2007-2008 por la novela de Julio Durand, pero no había mayores fanzines en la actualidad. Mis primeros fanzines los compré donde Galicio en su tienda de Quilca. En el primer número los textos eran míos y de Adriana Aroni, mi ex enamorada. El 60% de la idea del fanzine era suya, pero quería hacer una revista. Adriana veía más lo artístico, lo visual. Ella está en los primeros 7 números. En digital el fanzine nace con el número 6. Subí el fanzine

porque había gente que me decía que no lo había conseguido, ya no estaba en la tienda. Al principio era reacio. Comencé subiendo todo lo que ya tenía. El 1 y el 2 no están porque se perdieron los archivos de Word de la computadora de Adriana.

¿Qué referentes tenían?

Adriana y yo teníamos revistas de rock como *Rock de Lux* o *Rock and Sound*. Otros referentes: la primera etapa de *Rolling Stone*, Lester Bangs, *National Lampoon* por la cosa satírica con la política.

¿Qué contenidos sobre Rock Subterráneo has incluido?

Lo más cercano al Rock Subterráneo es la entrevista a SA de M. El tema subte ha sido bastante tocado en varios lados, por eso no lo he tocado tanto. Pero igual estamos influenciados por los fanzines subtes. Siempre la revista arranca con un editorial sobre política actual. Empieza con una entrevista, un artículo sobre política, reseñas, otra entrevista (son dos o 3) y al final recomendación de película (relacionada con la música). Lo de hablar de política en cada número vino porque queríamos ir a uno de los elementos principales de los fanzines originales. El fanzine es alternativo y contracultural. Lo identifican esas dos cualidades, y ambas provienen de los subtes de los 80. Políticamente me considero libertario, tengo bastantes lecturas anarquistas.

¿Cómo elaboran las notas?

No hay ninguna volteada de nota. Todo el contenido es propio. Las entrevistas son hechas por mí. Lo que toma más tiempo es el acopio de información. Los cuatro primeros números fueron trimestrales. De ahí los lapsos varían. La elaboración en sí toma dos meses. El hacerlo en físico tarda una o dos semanas dependiendo de mi horario. El texto en digital, lo imprimo, y voy pegando todo en físico. Eso lo escaneo.

Para las entrevistas al extranjero les escribo, les explico. Les pido un correo, les mando el cuestionario y me responden.

¿A qué tipo de gente va dirigido?

El público objetivo era la gente que tuviera nuestros gustos, no solo punk sino alternativo en general.

¿Quiénes colaboran?

Hay gente que colabora pero yo también uso seudónimos (Santiago paria por ejemplo). Gente me escribe para colaborar, les digo que sí, pero pregunto de qué para discutir el tema. Puede ser arte, música, política. Ha colaborado gente de Argentina, Chile, Colombia.

¿Qué tiraje y qué número de visitas tienen?

Sacamos en principio un tiraje de 20 fotocopias que vamos reponiendo en otras tandas de 20. Los primeros se los doy a los colaboradores (tres cada uno) para que los tengan o los pasen.

Las visitas en Facebook tienen sus rachas. Dependen del grupo y de que lo reboten. Chile, Colombia, Argentina y Estados Unidos lo leen. Algunos de ellos me escriben para colaborar. Este contacto es virtual, no los conozco de conciertos, aunque a algunos los he acabado por conocer en persona. Es el caso de Jesús Ordovás, el mejor crítico de rock de España, que me sigue en Instagram.

En una época bastantes grupos me escribían a la página de Facebook. Me pedían que compartiera su música desde mi página. Incluso de fuera, de Costa Rica, de Venezuela, Brasil, República Checa. He mandado bastantes fanzines a Chile por gente que iba y venía, argentina al nivel de Chile. También hay gente de distintos países que me escriben para que les envíe el fanzine.

¿Qué opinas de la movida fanzinería actual?

Ahora casi todos los fanzines son de dibujos, lo cual está bien, pero no creo que sea la esencia del fanzine. 90% de los fanzines ahora es para comic o dibujos. Ahora venden stickers, pines, es gente más que estudia arte o diseño. Bien impresos, no fotocopia. El formato es fanzine, pero nada más.

Aêro también actualmente hay una movida de fanzines punk en San Juan de Lurigancho, ¿no?

La gente con la que paro es con los que hacen fanzines punk y hardcore. Se mueven por San Juan de Lurigancho. El grupo Drenaje han sacado *Alcantarilla Zine*, que es solo físico. Burro, de la banda DHK que tiene su fanzine, *Lima de mierda*, (también físico). Todos son físicos. Son como 20 personas y cada uno de ellos tiene como tres grupos. También hay un pata apellidado Guerrero que hace su fanzine a lapicero y lo fotocopia. Sacó tres números. *Solo se oye punk* es blog de punks de Lurigancho. *Punk Terrorist* es fanzine analógico, también.