

---

# la lucha por lo auténtico como fundamento de la estética de lo precario: una mirada al rock «subte»

juan carlos murrugarra cerna

---

*El arte es liberador cuando surge de una interacción dialéctica entre la realidad que rehúsa complacer nuestros deseos y la fantasía que otorga su realización ilusoria, cuando su espacio imaginario es el lugar en el que tomamos conciencia de las contradicciones sociales y ensayamos el modo de resolverlas.*

(García Canclini 1977:130)

## Introducción

El presente artículo pretende mostrar un panorama de la movida *subte* en la Lima de hoy. Sus logros, sus propuestas, sus tensiones, sus límites. Con este fin se presentan los referentes históricos que dieron origen y dinamismo a un movimiento cultural que nace a mediados de la década de los ochenta y que perdura peculiarmente hasta nuestros días. Se trata de una revisión sintética de una investigación acerca de la producción simbólica e ideológica de la cultura *subte* (Murrugarra 2001).<sup>1</sup> El objetivo es entender la propuesta artística de un colectivo que apuesta por un rock que se fundamenta en una estética muy propia, a la que hemos denominado la *estética de lo precario*. Ella da expresión a un arte cuyos cultores consideran «auténtico», aun a costa de condenarse a un espacio alternativo frente a la estructura de producción cultural que puede llamarse hegemónica.

La *estética de lo precario* es sinónimo de pulsión, es como un grito cargado de significado que busca expresarse en sí mismo y que se vale de un arte no erudito, pautado más bien por una espontaneidad alimentada de

---

<sup>1</sup> Este artículo se basa en mi tesis de licenciatura en Sociología que sustentara en la Pontificia Universidad Católica del Perú en el año 2001.

sentimientos encontrados que convierten a este hecho en la mejor manera de demostrar su autenticidad. Dicha estética tiene como principales cultores a personas que, sin un capital cultural destacado, logran canalizar en su música deseos y sentimientos diversos como, por ejemplo, la rabia o la frustración, los cuales en cierto modo se convierten en los parámetros desde los que perciben al mundo y realizan sus composiciones.

Una mirada al vaivén cultural de la Lima de los 80 señala aproximadamente al año 1984 como el instante en que esta ciudad bulliciosa y desordenada, dinámica y agresiva, hospitalaria y hostil, aparentemente anómica, dio a luz un movimiento ágil y agresivo, a la vez febril y poco refinado. Se trataba de un colectivo de artistas que conglomeraba entre sus integrantes a grupos rockeros, artistas plásticos, músicos y actores, unidos todos ellos por una propuesta artística en ese momento novedosa. Al poco tiempo, la prensa etiquetó a este movimiento, quizá de manera apresurada y arbitraria, con el nombre de «rock subterráneo»; calificativo que fue aceptado por estos artistas sin mayor discusión.

El término *subte* y/o «subterráneo», que es utilizado en este texto para referirse a todos los grupos y gente implicados en este micro mundo artístico, es simplemente una etiqueta que resulta ser útil metodológicamente para explicar y describir un movimiento que es en verdad un tanto heterogéneo, pero que en esencia reproduce dicha *estética de lo precario*. El término *subte* alude a la forma como ellos manejan sus letras y música, donde destaca la crudeza, el desenfado, la ausencia de censura en sus denuncias contra la corrupción, la violencia, la inmoralidad, la pasividad, la mentira, etc. Incluso hoy la «movida subte» constituye una corriente artística *alternativa* que sirve como canal expresivo de un sector significativo de jóvenes que no comparten los principios básicos de la música y arte comerciales, y que en algunos casos no logran encontrar los medios que sirvan de expresión o representación de sus gustos, deseos y expectativas:

¡Eh! que la gente se siente identificada; sí, por supuesto que sí. Es más, mucha más gente tiene esta manera de pensar que acceso a esta música. Lo difícil no es pensar así, pensar así no: miles de miles de personas piensan así, tal vez un millón de peruanos piensen así, por lo menos. El problema es que es difícil encontrar esta música. O sea es difícil acceder a ella en términos materiales.<sup>2</sup>

El rock subterráneo constituye así un campo de producción cultural muy importante en donde se teje una «identidad» muy propia de un sector juvenil (Bourdieu 1991, 1997).<sup>3</sup> Desde sus inicios hasta el día de hoy, hay un interés por definir y reproducir un *nosotros* independiente de las formas de producción y distribución de la cultura hegemónica o *cultura show*.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Rafo Raez, entrevista personal, 15 de mayo del 2000. Además de ser rockero Raez es un antropólogo egresado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

<sup>3</sup> El concepto de campo cultural es tomado del aporte teórico planteado por Pierre Bourdieu.

<sup>4</sup> Al respecto, Monsiváis se refiere a la *cultura show* como un sistema de ídolos prefabricados y estandarizados por una forma de producción, expuestos en una escena mediática que sirve como modelo de identidad. Al respecto,

## Cultura dominante o hegemónica

Este análisis parte de la premisa de que la música comercial camina de la mano con la cultura hegemónica o dominante, y que en buena cuenta coacciona no solo las normas de comportamiento, sino también la producción del arte en general. Sin embargo, también es posible entender el juego manipulador que hacen los Estados y/o elites dominantes para proteger su poder y mantener al pueblo en la pasividad, como una acción inconsciente reproducida por la sociedad en razón de hábitos que son perpetuados en el devenir histórico de nuestras instituciones.

Dar una definición exacta de «cultura dominante» o «cultura hegemónica» es una tarea ardua. ¿Qué entender por hegemonía, y por lo tanto, a qué se concluye con respecto a este término? Edward Said define la palabra hegemonía como control y consenso (Said 1989). La elite dirigente, al tener el control estatal, la utilizará para definir lo oficial, lo deseable, y subalternizar y perseguir (en muchos casos invisibilizar) a toda cultura que pretende subvertir el orden:

La internalización de normas para ser usadas en el discurso cultural, las reglas que se deben seguir si deben hacerse declaraciones, la historia que se hace oficial en oposición a aquella que no lo es; estas son algunas de las formas en que todos los Estados nacionales regulan la discusión política y la identidad privada. (Said 1989)

Siguiendo esta idea, toda cultura que no pertenece a la centralidad u oficialidad es invisibilizada y reducida al estatus de marginal. En algunos casos algunas corrientes culturales, así invisibilizadas, pueden proclamarse *alternativas*, en virtud de sus ansias por lo original y lo auténtico. La centralidad de la cultura hegemónica consiste en mantener equilibrados los extremos. El Estado se vale de la normatividad cultural y del arte para legitimar un sistema de opresión:

La estética de las bellas artes objetiva a los destinatarios del arte, concede el papel de sujetos a unos pocos privilegiados, atribuye a las obras un sentido fijo y a la comunicación artística un carácter unidireccional y autoritario: de los sujetos creadores a los espectadores pasivos. Así el arte contribuye a reforzar doblemente la estructura opresiva de la sociedad capitalista: además de comunicar representaciones ideológicas que legitiman la división de la sociedad en clases, metacomunica, a través de la forma del mensaje, el modo en que deben relacionarse las clases, quiénes hacen y quiénes padecen la historia. (García Canclini 1977: 61)

La cultura hegemónica o dominante reproduce entonces un gusto pasivo, muy característico de las sociedades de consumo en donde, según Guilhot, se ofrecen bienes culturales (en este caso música) muy bien diseñados estratégicamente:

---

Monsiváis cita el caso de Gloria Trevi para hacer la salvedad que no siempre son los medios los que prefiguran los gustos artísticos de la sociedad. Como en este caso, es posible que la sociedad actúe con fuerza hacia los medios y obliguen a estos a aceptar términos culturales o valorativos no prefabricados.

La estrategia no suele fallar, fundamentalmente porque el producto elegido posee, por norma general, las condiciones adecuadas para contentar al gran público al que va dirigido: exento de carga ideológica, fácilmente digerible por audiencias de todas las edades, con una imagen atractiva y pulcra. (Guillot 1997:27)

Lo que se pretende es la masividad, crear un patrón, y así conformar un público absorbido por este sistema. Un público desinteresado en consumir innovaciones creativas, sin rebeldía, es un público asimilado al *stablishment* y que no hace nada por superarlo.

La definición y la utilización de estos términos no puede escapar a contenidos políticos, sociales y económicos que cada sociedad de manera particular inscribe en su conformación y dinámica. La definición conceptual en este caso es una aproximación que adquiere significado y sentido solo si es entendida dentro del contexto peruano. En nuestro país han existido y existen elites dominantes que han sabido apoderarse de expresiones culturales populares, o han reproducido inconscientemente valores culturales tradicionales con el fin de mantener su estatus.

La cultura hegemónica peruana, dentro del escenario musical rock-pop, premia a quienes se acercan a sus intereses, o, en este caso, a los que se acercan a los patrones musicales dictaminados por metrópolis tales como Estados Unidos o Europa.<sup>5</sup> Los hace visibles al darles cabida en las radios, T.V. o prensa escrita, y vuelve invisibles a los vanguardistas, por ejemplo, a los *subte*. Así tenemos a grupos como *Libido* que lejos de ser creativos se encuentran colonizados por grupos foráneos, e ideológicamente limitados por un romanticismo cursi.

Es necesario recalcar que:

[...] las clases dominantes están interesadas únicamente en reproducir las condiciones de producción y las relaciones sociales que las benefician: los artistas que sirven sus intereses, o al menos aceptan su encuadre ideológico, conciben su práctica como la representación del orden existente: a una política de la reproducción corresponde una estética de la representación. (García Canclini 1977: 47)<sup>6</sup>

Un ejemplo pertinente en este sentido es la participación de la cantante de technocumbia Ana Kholer en la campaña proselitista del ex-presidente Fujimori, en el 2000. El Estado se valió de una música exitosa dentro de la masa como medio para lograr que la gente se identificase con los propósitos políticos del Estado y, asimismo, afianzar la supuesta figura carismática de Fujimori, respaldada por aquella imagen acriollada y de acercamiento a lo popular.

---

<sup>5</sup> Es necesario reconocer que esta acción es incitada por valores, gustos y deseos que muchas veces se reproducen «inconscientemente».

<sup>6</sup> Hablar de estética de la representación es aludir a una forma de producción artística que se fundamenta en una relación complaciente entre el artista y lo real. El artista se relaciona y nutre de la realidad de una manera benévola: es decir, sus obras no proponen o no resuelven las contradicciones sociales en una forma veraz.

Daniel F. de *Leuzemia* comenta algo que se relaciona a esta idea:

- ¿Enfáticamente qué opinión te merecen las disqueras y radios comerciales?
- Están trabajando siempre sobre bases eternas, o sea vienen trabajando con los mismos esquemas de hace doscientos años y nunca van a dar cabida realmente a expresiones artísticas reales, o sea todo siempre va a ser el arte más decadente, el teatro cagón, el cine hasta el culo, las películas hasta las huevas, la música la más churreta posible. eso es lo que tiene cabida. Lo que hay son espacios independientes que están saliendo dentro de lo que llaman mass media. Pero eso no cambia ninguna orientación en cuanto a los géneros oficiales [...].
- Entonces, si seguimos esa línea de opinión tú ¿quién crees que tiene la culpa que en el Perú se promocione música tan pacharaca?
- No pues, todo es cuestión de Estado, o sea el Estado es el que permite o no permite tal o cual expresión. Si hay una expresión que es peligrosa para ellos, ellos lo van a prohibir de plano.<sup>7</sup>

La cultura hegemónica en su accionar prácticamente niega la identidad o cultura *subte*. La cultura *subte* se convierte así en una subcultura, en cuanto ofrece *normas propias*. Estas normas no se adecuan a los gustos populares ni a la estructura del grupo social dominante ni a las pautas de conducta que son «lo adecuado» en la interacción social (Britto García 1991:16). Los *subte* no reproducen la estructura social y a partir de su producción artística hacen de la música y sus letras el campo de batalla desde el cual se enfrentan a la cultura hegemónica, manteniendo una postura crítica y, por ende, de lucha y conflicto. Esta condición los condena a la marginalidad; por ello los *subte* son invisibilizados.

Es posible que el Estado al sentir que el orden social es amenazado, ejerza violencia simbólica o represión. En el Perú, el orden social o cultura dominante ha actuado con censura ideológica hacia los *subte*:

[...] Simplemente, nosotros lo que queríamos era un espacio para tocar y mostrar un trabajo distinto a lo que dicen los medios. Básicamente era eso, decir que los medios mienten, decir que los medios engañan a la gente, que lo que muestra el Estado como cultura no es tal sino es lo que pretende el Estado que crean [...].<sup>8</sup>

La censura es, en este sentido, la respuesta a un síntoma de alteración del rol que supuestamente deberían tener los artistas o músicos, puesto que ellos plasman en sus obras los conflictos sociales. (García Canclini 1977: 169)

[...] el objetivo de la censura es ocultar el verdadero carácter de las contradicciones sociales e interferir la comunicación entre los sectores que, al obtener ese conocimiento, pueden convertirse en agentes de superación de tales contradicciones. (García Canclini 1977: 173)

<sup>7</sup> Daniel F. Vocalista y líder del grupo *Leuzemia*. Entrevista personal. Abril de 1997.

<sup>8</sup> Extraído de la *Revista Caleta*, enero 1996. Grupo *Leuzemia*.

La censura es un instrumento más de la cultura dominante, utilizado para reiterar las formas de apropiación de la producción y el consumo. Finalmente, obliga a los artistas a que acomoden su producción artística a los gustos o pretensiones mercantiles de los mecenas o a los intereses políticos de la elite dominante. Así, un grupo como *D'mente común* es censurado por desempeñar un rol activo que corresponde a un tipo de expresión cultural que puede concluir en resultados concientizadores o educativos (contraculturales), hecho mismo que resulta subversivo para la cultura dominante (García Cancliani 1977:199).

[...] estamos marginados por los medios. es injusto o sea tienes que pagar a la radio para que pasen una canción tuya porque lo tienes que pagar [...]. No puedes decir carajo ni mierda porque eso está mal, horrible ¡puff!. Las compañías disqueras cuando tienes trato con por ejemplo la Sony una vez lo tuvimos. leyeron mis letras y dijeron pero este 'carajo' no lo puedes decir, mejor di [...]. Entonces te dicen 'pero mejor esto no'. Entonces ya poco a poco te van diciendo cambia, cambia, y te transforman en lo que ellos quieren que seas, y a mí no me apetece. Quizás a otros sí, a mí no. Y no me considero marginal para nada.<sup>9</sup>

La presión de la cultura dominante es descrita detalladamente por Guillot:

[...] el riesgo, la innovación, la búsqueda de nuevas fórmulas sonoras, es despreciada sistemáticamente por las grandes corporaciones discográficas. No vende. Es negra. Cuando sea asimilada por el público (o por artistas menos contestatarios), se le ofrecerá un sustancioso contrato y comenzará a generar beneficios. Habrá dejado de ser arriesgada y novedosa, pero eso es lo que menos importa a la compañía de discos. (Guillot 1997:26)

La innovación creativa es mal vista por el riesgo que ello implica para las compañías disqueras. Es peor aún en el contexto peruano, en donde la recesión económica golpea a todos los sectores. El panorama es aun más adverso para la movida *subte* si se considera que el mercado peruano es un mercado acostumbrado a comprar piratería fonográfica; no hay un público amplio con poder adquisitivo. Oliver, del grupo *D'mente común*, comenta:

[...] lo que sí me parece un poco mal. Un poco hasta las huevas es, la música comercial o sea la música que se hace pensando en lo que quiere escuchar la gente, entiendes? O sea la música que no, a mí no me transmite absolutamente nada y que sirve para que la gente o sea no sé, se distraiga, en lugar de botar lo que tú tienes dentro, botar lo que quieren que botes.<sup>10</sup>

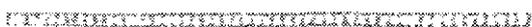
---

<sup>9</sup> Dany. Guitarrista del grupo *D'mente común*. Entrevista personal. 7 de noviembre del 2000.

<sup>10</sup> Oliver. Bajista del grupo *D'mente común* y estudiante de la universidad particular de San Martín de Porres. Entrevista personal. 7 de noviembre de 2000.

Lo *subte* basa su diferencia en el proceso de producción artística más que en la difusión. A ellos no les importaría que una canción la pasen diez veces por la radio (en este deseo aflora la tensión constitutiva del imaginario *subte*), porque en esencia la producción artística de su arte se encuentra acorde con sus principios artísticos.

El enfrentamiento concluye en la censura impuesta por la cultura oficial. Por consiguiente, los artistas *subte* pretenden crearse espacios muy propios, conformando así una microcultura o subcultura.<sup>11</sup> La cultura o subcultura *subte*, vista de este modo, es una trinchera de resistencia.



## El rock como emblema identitario

En aparente contraposición, los jóvenes (y no tan jóvenes) subcultores y apasionados por un arte auténtico apuestan por un rock que evite caer bajo parámetros comerciales que cortejen el gusto edulcorado de los que identifican música con evasión o entretenimiento. Pero ¿por qué tomar el rock como instrumento reivindicativo? La respuesta es clara si se toman en cuenta los referentes sociales que le dieron origen y permitieron su supervivencia histórica. Aunque con un estilo *sui generis*, el arte *subte* retoma los paradigmas que dieron origen al rock en los años cincuenta, y coincidieron, pues, con el mismo afán que los *rockeros punk* impulsieron en la escena rockera mundial de los setenta. Estos últimos fueron quienes revolucionaron la industria con su osadía, creatividad y libertad, aunque hacia fines de la década que los vio nacer terminaron prácticamente aniquilados luego que las grandes disqueras lograron neutralizar su capacidad crítica.

El rock *subte*, por su parte, es un emblema identitario en el que hay un culto por lo subjetivo, lo pasional, la denuncia, lo cual los aleja de la belleza idealizada del arte comercial. La fuerza que se percibe en sus canciones y conciertos es entendida por ellos mismos como un sentimiento que se une a la diversión y al goce por la música. La fuerza, expresada por el sonido que desprenden aquellas guitarras distorsionadas, en la celeridad con que en ocasiones son ejecutados los acordes y en la crudeza de un lenguaje vibrante, son la expresión musical de la rabia, oposición y búsqueda de la verdad. La fuerza desplegada sobre la música y el lenguaje tienen como fin la negación de lo mentiroso de la cultura hegemónica y lo banal del arte comercial.

Los *subte* establecen fines, medios y campos de acción. Se valen de un conjunto de ritos en los conciertos, formas de comunicación, modelos de liderazgo (en los grupos), criterios de lealtad (aunque contradictorios), etc. Es menester hacer hincapié en los principales actores y hechos sociales, porque en la práctica ellos son los protagonistas de una vorágine social que deja entrever conflictos, enfrentamientos, represiones, opresión, entre otras cosas.

Ser *subte* es ser parte de un colectivo identitario conformado por emisores/músicos y receptores/ público, cultores de una estética socializada (democratizada) que ostenta bienes culturales creados según la lógica de lo auténtico.

<sup>11</sup> No existe ningún ánimo peyorativo al identificar el arte *subte* como una «microcultura» o «subcultura». La definición, en este caso, alude a la falta de masividad; al hecho de mantenerse en un nivel *underground*.

tico. A su vez, lo auténtico se jacta de la fidelidad a su propia ideología demostrada en el proceso de creación; esto desemboca en el goce que resulta de la trasgresión a la normatividad de la cultura hegemónica-dominante y del enfrentamiento a un arte comercial interesado en la rentabilidad más que en la creatividad.

La identidad *subte* busca: 1) su delimitación como sujeto con respecto de otros, y 2) la capacidad de reconocer y ser reconocido (Melucci 1996). Dicha identidad es el resultado de un proceso activo de interacción entre ellos mismos y con su público.

Es dentro de un sistema dominante de gustos donde los *subte* constituyen su identidad. Conforman un *nosotros* (sensibilidades, libertad, participación) enfrentado a un *ellos* (lo de afuera, lo tradicional, lo caduco, la pose, el marketing) que representa al sistema de gustos de la cultura hegemónica que es reproducido por la *cultura show*. El ser *subte*, ya sea como emisor o receptor, implica: identificación con el grupo de pares, así como la internalización y uso de una serie de símbolos que pueden estar referidos a ademanes, lenguaje, «look», etc.

Con la premisa de que el hábito influencia significativamente las percepciones de los individuos, el arte *subte* subvierte aquellos hábitos impuestos por la cultura dominante y se opone a ella creando música y bienes culturales con libertad. Por lo tanto, rechazan:

- Aceptar de buena gana y en forma acritica todo los bienes culturales propuestos en los medios de comunicación masivos, e igualmente los que se asemejen a los patrones estéticos importados de metrópolis prestigiosas en producción artística y/o simbólica.
- Vivir efusivamente las modas.
- Consumir un bien cultural sin siquiera importar saber el idioma para entender las letras.
- El permanente interés por saber más de la vida extra-artística de los ídolos musicales.
- La cultura audiovisual.

### Aproximaciones al discurso *subte*. La ideología *subte*

Entre los principios artísticos de este arte encontramos que ideológicamente constituye un arte lúdico, creativo, que juega con la experimentación musical y poética —hecho importantísimo como propuesta alternativa a la música estructurada según los requerimientos de los mecenas—, y que según la teoría de García Canclini formarían parte de un arte popular o de liberación: «su valor supremo es la de representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos». (García Canclini 1977: 74)

Las imposiciones de la cultura dominante en cuanto a estructuras musicales —tales como el tiempo de duración de una canción, las líneas temáticas y el lenguaje utilizado— son *resignificados* por los *subte*; todo ello concluye en una manera diferente de hacer arte que expresa los sentimientos más profundos de la *estética de lo precario*. Por lo mismo, se propone una obra artística musical que apunta al goce y al encuentro con una fuente de placer que causa alivio y consuelo en consumidores que ven al artista *subte* como el

gestor principal. De allí el reconocimiento y fidelidad a su labor (García Canclini 1977: 128).

El mérito y fidelidad reconocidos al artista *subte* radica en su capacidad 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. (García Canclini 1977: 128). 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 (García Canclini 1977: 234). 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.

### Análisis de discursos

Hemos seleccionado tres casos representativos del arte *subte* y algunas de sus canciones. Los tres grupos emblemáticos son: *Leuzemia*, *D'mente común* y *Rafo Ruez*. A continuación, presentaremos algunos rasgos de los artistas y el análisis de sus canciones, complementado con las opiniones vertidas por estos artistas en las entrevistas:

#### *Leuzemia*

El nombre de la banda alude a una condición de fatalidad. *Leuzemia* es una distorsión ortográfica del nombre dado al cáncer a la sangre, y como tal podría causar impacto en las personas que lo escuchan por primera vez como nombre de una banda. El término alude a la autodestrucción, la muerte; por lo mismo, incita a vivir el presente como respuesta a un futuro incierto y fatal. Como tal haría complementarias dos ideas: a) la subteraneidad de una estética libre, acompañada de una predestinación a la muerte, y b) la vida limitada signada por la autodestrucción.

En *Leuzemia* encontramos una alta valoración a la autenticidad. Producción artística-cultural casi libre de imposiciones culturales hegemónicas, así sean condenados a la subteraneidad, a una condición de cultura alternativa, características que se relacionan con: la precariedad, la invisibilización, la indiferencia, el desentendimiento, la marginación.

Este grupo goza al enfrentarse a la cultura hegemónica y al transgredir sus valores; por otro lado, les interesa la fidelidad a sus principios y el reconocimiento de su público.

#### *D'mente común*

El nombre de la banda es en sí ambiguo. Se pueden entender dos cosas: a) de mente común, que alude a un sistema de pensamiento popular, el sentido común de la gente, desde el cual se entiende la realidad social; y b) demente común, que alude a una condición de locura, falta de sensatez y cordura, situación que sería normal. Una característica de esta banda es su

visión *paranoica* del mundo, según la cual todo se encontraría encadenado con el fin de someter al individuo. Desde su propia percepción ellos valoran lo espontáneo: «Es muy simple, o sea lo que hacemos es simplismo. Nos nace algo, componemos una cosa que de repente en un momento sale y así no hay mucho proceso». Hay un deseo evidente por ser auténticos y auto reconocerse de ese modo.

*Rafo Raez*

En este artista destaca una opción individualista que puede ser entendida como un deseo de individuación; en palabras suyas, la línea temática de sus canciones se basa en su propia idiosincrasia. Si bien es cierto que él nace como artista en una de las hornadas *subte* de los años ochenta en Lima, no demuestra una trayectoria musical estrictamente ligada a su ideología primera. En Raez se observa la necesidad que él mantiene por retransmitir algún tipo de mensaje. Este artista se encuentra muy interesado en las percepciones de la gente, en lo subjetivo, frente a temas que son dejados de lado por los artistas comerciales. Así él cita, la sexualidad, el yo, el cariño en todo nivel o forma, la ciudad, el país, la pobreza, acontecimientos históricos, etc.

«Sentirse bien siendo gris o aceptar que la producción musical legitima su vida»,<sup>12</sup> son fundamentos de su identidad que busca autenticidad. Basándose en la línea temática de las canciones resulta ser el artista *subte* en el que es más evidente la *tensión propia* del mundo subterráneo, por un lado, el deseo de fidelidad a lo contra hegemónico y, por otro lado, el deseo de ser popular. Esta lógica concluye en el deseo de sentirse reconocido por un entorno más amplio que el pequeño y reducido ámbito *subte*, para lo cual es necesario ceder en algo frente al orden establecido.

### Tres campos temáticos

Nuestro análisis se basa en parte en las percepciones de los artistas que se recogen a partir de las entrevistas y en la forma como presentan las letras de sus canciones. Nos concentramos en tres temas: a) relaciones de pareja; b) visión existencial del joven; c) percepciones de la vida social (realidad social). La tabla 1 sintetiza y sistematiza los temas abordados por las canciones analizadas según cada artista; la tabla 2 presenta una interpretación de las canciones según la banda y siguiendo los tres ejes temáticos que guían el análisis.

a) En *Leuzemia*, con respecto al tema del amor, enfocado en las tres primeras canciones, encontramos coherencia en su punto de vista. Este tema es presentado desde un enfoque reiterativo, se trataría de un sentimiento tenso, desolador y triste, en el cual los sujetos no logran una relación de pareja, y menos aún la felicidad.

En cambio, en el imaginario de *D'mente común*, el tema del amor y las relaciones de pareja parece no alcanzar mayor importancia. Quizás su silencio tenga que ver con la idea de que el amor es un sentimiento aletargador;

---

<sup>12</sup> Comentario hecho por Rafo Raez en la entrevista realizada el 15 de mayo del 2000.

Tabla 1: Matriz temática de canciones

Bandas	Canciones							
1	2	3	4	5	6	7	8	
Leuzemia	<i>El espejismo de los sentenciados.</i> La pareja rota. La felicidad en el amor como algo ilusorio.	<i>La falta de espacios, parte 1.</i> Relación de pareja basada en la inseguridad y el conflicto.	<i>Eclipse en la corte de los sentenciados.</i> Amor acompañado de dolor, desolación, angustias, temores, confusión, rabia.	<i>Al colegio no voy más.</i> La institución como responsable del fracaso del sujeto. Desentendimiento del sistema escolar cuyas promesas son vistas como una falacia.	<i>No hay futuro.</i> Negación existencial del joven de la mano con el temor a un futuro incierto.	<i>Un lugar.</i> Rechazo al sistema de gustos distinguidos contraponiendo el deseo por conquistar simbólicamente un espacio no discriminatorio.	<i>Barras malditas.</i> La juventud frustrada que concluye en violencia. Sociedad como opresora, culpable de la frustración del sujeto.	<i>Demolición.</i> Enfrentar el sistema con rebeldía.
D'mente común	<i>La Base.</i> Reivindicación de la importancia de lo subjetivo en la Constitución del individuo. Sujeto pensante, es decir, un sujeto crítico que reflexiona sobre su entorno histórico.	<i>La ley.</i> Sistema legal-normativo corrupto, enquistado en la sociedad, y que además utiliza a aquel sistema para someter individuos.	<i>Lejos de aquí.</i> El utópico vislumbrado desde la angustia.	<i>Libérate.</i> Rechazo a la sociedad entendida como sistema opresor. Libertad inalcanzable.	<i>La fonk.</i> La diversión basada en un arte auténtico, el cual se convierte en una especie de escudo frente a una realidad y arte (cultura-show) detestados.			
Rafo Raéz	<i>Al amor se ha dicho.</i> Relaciones de pareja desprovisto de sentimientos y centrado en lo carnal, sexo.	<i>Los viejos verdes.</i> Satanización del deseo adulto.	<i>El punk del loco y la sucia.</i> Pareja-dispareja. Imposibilidad de lograr consolidación armónica de una pareja.	<i>Ella no tiene un proyecto.</i> Desprecio a la pareja. Odio a la forma de ser de su pareja.	<i>La inocencia primaria del diablo.</i> Decepción juvenil de lo mundano.	<i>Doctor Merengue.</i> Disociación público / privado. Careta social que esconde odio.	<i>Manifiesto.</i> Denuncia de la sociedad consumista y competitiva.	<i>Mamíferos.</i> Desesperanza unida a la diversión, forma de olvidar los problemas y el futuro incierto. También toca el tema del sexo sin amor.

Tabla 2: Matriz - Ejes temáticos

Bandas	Ejes temáticos		
	Relaciones de pareja	Visión existencial del joven	Percepciones de la vida social (realidad social)
Leuzemia	El amor es percibido como una relación tensa con altibajos. No se trata de la típica historia color rosa en donde siempre hay un final feliz, aquí por el contrario el final es desolador y triste.	El joven rebelde como respuesta a una sociedad que se siente como opresora, y a un mundo adulto que en conjunto con la sociedad los invisibilizan. El joven falta de derechos, marginado, y fracasado por culpa de las instituciones y esquemas culturales hegemónicos. El joven también es identificado como un sujeto pensante que tiene capacidad de análisis y crítica.	En este caso ellos enfocan lo que vendría a ser el temor a un futuro incierto que se complementa con el rechazo a la caducidad de la normatividad adulta y, por tanto, de la cultura hegemónica. Presentan, además, una sociedad como opresora y decadente.
D'mente común	Sobre la base del material recopilado parece ser un tema no recurrente en sus canciones.	El joven negado. Bajo la perspectiva de sus canciones se denuncia a una cultura que se refiere al joven con indiferencia. El joven se encontraría, dentro de la visión de esta banda, desprovisto de derechos y reconocimiento; amenazado y atacado. Del mismo modo, el joven también es presentado como un sujeto con capacidad de reflexión y crítica.	Mantienen una percepción paranoica de lo social. Reflejan una tensión entre el individuo que se atrinchea en lo subjetivo y lo auténtico para evitar ser aplastado y absorbido por la sociedad. Asimismo poder, política, cultura hegemónica, se encontrarían hermanados por el engaño, la mentira, la corrupción, la injusticia, la apatía, y la falta de libertad.
Rafo Raéz	Manifiesta la imposibilidad de lograr la consolidación de una pareja debido a que presenta al hombre como un sujeto que identifica a la mujer como objeto sexual. Rafo puntualiza el morbo y el deseo, centraliza la relación de pareja en el sexo apartando así sentimientos y valores como: el amor, la sinceridad, la solidaridad, la comprensión.	Parte de la oposición joven-viejo, y desde allí ataca y sataniza el deseo adulto, igualmente, sus actitudes y posturas. Presenta a un joven inquieto pero a la vez aburrido y decepcionado de lo mundano; ingenuo y autoreprimido.	Crítica social al individuo robotizado, poco pensante, acritico. Continúa con la oposición joven-viejo para de allí correlacionar que a cuanto más edad se tiene se es más proclive a la corrupción, la inmoralidad, lo insano. En algunas canciones se convierte en un crítico de la sociedad de consumo-competitiva y denuncia lo dañino que es esta estructuración para el individuo, el medio ambiente, los valores, etc. Por momentos, Rafo parece no alejarse de los parámetros temáticos reproducidos por la cultura hegemónica y cultura-show, adoptando de este modo un rol híbrido entre cantante y consejero, con letras moralistas, estilos musicales fáciles de digerir, armonías melódicas, etc.

casi todas sus canciones remiten más bien a lo que es un punto de vista que reivindica la posición juvenil, unido a lo que para ellos sería su percepción de la realidad social. A lo largo de sus canciones ellos presentan una sociedad que es sentida como opresora, que hace del joven un ser desposeído, despojado de derechos y reconocimiento (canciones 1, 2, 3 y 4). Pero el joven desde su posición es reivindicado como sujeto pensante. Esta banda también hace referencia a un deseo que pretende una libertad utópica vislumbrada desde un sentimiento de angustia (canciones 3, 4 y 5).

La misión que esta banda se traza es lograr algunos cambios en algunas actitudes y formas de pensar de su público, promoviendo un deseo utópico de libertad dentro del imaginario de un público fiel y vehemente.

Para Rafo Ruez, en algunas de sus canciones el tema del amor cobra un sentido meramente sexual. La mujer es tomada como objeto sexual, para así concluir en la imposibilidad de lograr una pareja (canciones 1 y 8). Refiriéndose al tema de los jóvenes este artista plantea una especie de oposición imaginaria entre jóvenes y viejos, para luego satanizar el deseo adulto y vincular a la adultez todo lo malo e inmoral (canción 2). El joven es visto como un sujeto decepcionado de lo mundano y, a la vez, ingenuo y autoreprimido.

Relacionando las tablas 1 y 2 con el tema del amor *D'mente común* no parece otorgarle mayor relevancia, mientras que entre *Leuzemia* y Rafo Ruez el mismo tema tiene ópticas distintas. *Leuzemia* enfoca el tema como un sentimiento ilusorio que necesariamente concluye en un final triste y desolador. En cambio Ruez se centra en el sexo; el amor es acción, más que sentimientos. Ambos coinciden en la imposibilidad de lograr una pareja estable, una relación fuerte y perdurable.

b) Sobre la visión existencial del joven, las canciones 4, 5 y 8 de *Leuzemia* insisten en presentar al joven como un individuo rebelde, temeroso de un futuro incierto y de algún modo frustrado como consecuencia de un sistema que se siente como opresor. *Leuzemia* y *D'mente común* coinciden en percibir al joven como sujeto invisibilizado. Los tres coinciden en presentar a un joven oprimido por lo social, atacado e invadido en sus espacios o por un mundo adulto paternalista, o por una sociedad abusiva y corrupta. Coinciden en hacer del joven un personaje rebelde, que tiene la necesidad de sentirse libre. La diferencia la marca básicamente Ruez, quien presenta a un joven temeroso que actúa bajo la influencia de una especie de sentimiento de culpa. La misión de este cantante se centra en el deseo por lograr un sinceramiento total, tanto en actitudes como en opinión. Si bien no parece confiar mucho en la capacidad de acción con responsabilidad en los jóvenes, se manifiesta hacia ellos como una suerte de consejero. También logra esbozar una especie de apología según la cual el joven resulta ser un sujeto bastante sincero y, más bien, culpa a los adultos de lo pervertido del mundo. En las otras dos bandas, el joven prácticamente no es consciente de las consecuencias de sus actos y más bien la culpabilidad de sus frustraciones y fracasos estaría puesta en la sociedad.

c) Para *Leuzemia* el sistema es sinónimo de una sociedad estúpida que se complace en ser autoritaria (esto se ve en las canciones 4, 6, 7 y 8). *Leuzemia* entiende su misión como reclamo del protagonismo juvenil y en la denuncia de una estructura social que se siente corrupta, violenta y abusiva.

Con relación a las percepciones de la realidad social, Ruez en sus canciones 4 y 7 coincide en un punto de vista particular de crítica a la sociedad de consumo, la cual formaría sujetos no pensantes o *fast thinkers*;<sup>13</sup> es decir, sin capacidad ni necesidad de crítica y reflexión.

Las percepciones sociales que estas bandas plasman en sus canciones coinciden en una crítica bastante áspera con respecto a la apatía de la gente y lo que reiteradas veces se ha señalado como la sociedad corrupta y opresora atravesada por la cultura show, la cual se encuentra respaldada por la estructuración que la sociedad impone a las formas comerciales de producción artística. La crítica social continúa con la denuncia de características inherentes a ella, como son: la falta de solidaridad, el consumismo, los *fast thinkers*, etc. Los tres casos analizados rechazan ánimos distintivos de consumo, pero *Leuzemia* y *D'mente común* reclaman la falta de un lugar para los jóvenes, un lugar que resulta utópico. Finalmente, los tres casos concuerdan en señalar como un elemento constitutivo de la sociedad la ausencia de libertad.

### Análisis de algunas canciones

*Al colegio no voy más*  
*Leuzemia*

*Me ha llegado al pincho la lección de hoy / Matemáticas, religión /  
Pasan lista o cantar el himno al dios / Y respetar al...profesor  
Al colegio no voy Más...ni huevón / Que se queden con su mierda  
entera / Al colegio No Voy Más...ni huevón / ¿Para qué?  
Desde el Nido, la Primaria o Superior / Siempre la misma opresión.  
Al colegio No voy Más...ni huevón / Que se queden con su mierda  
entera / Al colegio No voy Más...ni huevón / ¿Para qué? / A esa  
mierda no voy más...ni huevón / Que se queden con...toda esa  
huevada educativa / Al colegio no voy más...ni huevón / ¿Para  
qué? Para qué? Si yo ya sé / ...Para nada*

Esta canción insignia de la movida se propone romper con la consigna: *estudia y triunfa*. Decir «al colegio no voy más» es como decir basta, hasta aquí llegó la cosa; es asumir una posición crítica frente a la realidad social e instituciones como el Estado o el sistema educativo. *Leuzemia* rechaza el sistema educativo escolar porque para ellos es una falacia todo lo que esta promete. El colegio es percibido como el primer paso hacia la construcción

---

<sup>13</sup> El concepto de *fast thinkers* es un aporte hecho por Pierre Bourdieu en su texto *Sobre la televisión*. En él se señala que estas: «son personas a las que se puede convalidar: se sabe que serán maleables, que no crearán dificultades ni pondrán en apuros, y además hablan por los codos, sin problemas». Bourdieu señala, desde su punto de vista, que la gente está acostumbrada a más bien no pensar, lo contrario se refiere a la capacidad que tienen los sujetos para adoptar puntos de vista críticos y reflexivos con respecto a lo que la cultura show ofrece a través de la *mass media*. Esta es la lógica del consumidor de bienes culturales comerciales que, absorbe tópicos que encuentra en la T.V., la radio, periódicos, revistas, etc. Como resultado se obtiene una gran masa consumidora que habla sin pensar y que con su accionar le otorgan dinamismo a la opinión pública diariamente vertida por la *mass media*.

de una mentalidad aletargada, conformista, pasiva y homogeneizada: *desde el nido, la primaria o superior, siempre la misma opresión.*

La educación en este caso es sentida como un aparato ideológico utilizado por el Estado. La opresión es presentada como el constante afán del Estado por crear un consenso, que puede estar referido a imaginarios, cultura, política, formas de vida, etc. Frente a ello, *Leuzemia* reivindica la autonomía, lo que la persona es capaz de hacer por sí misma, frente a lo que supuestamente es útil.

Según esta canción y lo señalado por Daniel F. en las entrevistas, el colegio se convierte en un instrumento estatal que es útil para la *cultura dominante*, toda vez que la currícula escolar sirva para crear imaginarios homogeneizados y manipulados por la visión simbólica de la *elite dirigente*. La relación del Estado hacia el pueblo es percibida como una relación de poder, de discrepancias, de distanciamientos económicos e ideológicos.

### *Libérate*

*(D'mente común)*

*Libera la fuerza de tu alma que está / encerrada en hipocresía, violencia y mentira / qué pasa con tu vida? apática y aburrida / hay una serpiente metida entre la gente / sembrando diferencias, nos deja violencia y / carencia espiritual todo esta mal, la política / ataca tu cerebro y tu conciencia /ya no puedo analizar, ni respirar, me quiero / alejar, no me deja ni pensar lo que debo hacer, / quiero decir libera la fuerza de tu alma!! Libérate! / Estoy parado observando a mi alrededor / la luz del sol me entrega su calor / y yo sigo creando mis líneas mentales / para que mi vida no quede no quede controlada / ni atrapada por palabras inconsistentes / que provienen de tu cerebro podrido por entes / que no hacen mas que alabar y adorar / a dioses inexistentes. / Libérate!! Libera la fuerza de tu alma!!!!*

Esta canción pone de manifiesto el deseo de liberación como instrumento que permitiría lograr cambios en la mentalidad de sus receptores y de la gente en general. La hipocresía, violencia y mentira constituyen la serpiente, la cual es entendida como malicia que se ampara en el colectivo, en el sentido común. Lo social es visto como complot para destruir la individuación y la libertad. Las formas de socialización, las normas y los valores de la sociedad aparecen aquí desacreditados. La serpiente sería la culpable de los principales problemas que nos aquejan en nuestra vida cotidiana; el ejemplo más claro es la violencia.

La política es percibida como uno de los instrumentos mediante los cuales actúa la serpiente; de este modo lleva al individuo hacia la mentira, lo turbio, la falta de libertad, la incapacidad de pensar y actuar de una manera distinta a lo que la sociedad califica como normal. La política bajo esta visión es sinónimo de corrupción, engaño, mentira, entre otras cosas.

Frente a esta situación *D'mente común* advierte que la salida a esta presión social que impide la libertad ideológica —y, por ende, la acción— es apartarse o alejarse, porque de lo contrario sería incapaz de pensar y de actuar con libertad. Por lo tanto se rechaza a la sociedad, entendida como sistema opresor. El deseo de libertad se aprecia en toda la canción. Así, casi al final encontramos una descripción muy particular de su deseo: «la luz del

sol me entrega su calor y yo sigo creando mis líneas mentales para que mi vida no quede no quede controlada».

Con la frase «yo sigo creando» *D´mente común* se refiere a lo que podría ser su propia concepción de creación artística, la cual se desarrollaría con plena libertad, satisfacción personal, consecuente con sus convicciones y dogmas que explican su manera de pensar y entender la realidad social.

En la creación artística se podría crear un espacio muy personal para poder escapar a la serpiente, la mentira, el control social, la violencia, la política. Esta última presentaría la realidad trastocada: la política ataca tu cerebro y tu conciencia, y no hace más que coactar y perjudicar la capacidad de reflexión. *D´mente común* pretende que su público cambie sus actitudes y maneras de pensar. Alejarse de todo lo que para ellos está mal significa liberarse por iniciativa propia, la cual es en sí una labor muy personal, es una cuestión de convicción por cambiar. «Libérate, libera la fuerza de tu alma; liberar la fuerza es relucir tu personalidad, hacer ver y sustentar tus opiniones e ideas, ser uno mismo».

*Al Amor se ha dicho*  
Rafo Raez

*Hice esta canción para convencerte de que cachemos, / No voy a pedirtelo. Hice esta canción / Para demostrarte cuanto te quiero, / No voy a rogarte. Al amor se ha dicho / Lo que yo propongo (mira) es entregarnos, / Tu te das, yo me doy, no voy a rogarte / Mira isi quieres hazlo! Pero no, no finjas más, / (no finjas nada). Al amor se ha dicho / Mira iempecemos ya!*

El tema de la canción está puesto en la relación de pareja centrada en el sexo. Se percibe a la mujer como objeto sexual. Bajo esta perspectiva parece ser que el amor consiste no en un sentimiento; es, más bien, acción, sexo. El hombre se acerca a la mujer desde un punto de vista carnal, un tanto brutal y tosco. No propone sentimentalismos ni comprensión, lo que se propone de manera sincera y directa es simplemente sexo, gozar mutuamente del sexo; Raez presenta así al sexo desnudado de amor.

## Marginalidad vs. autoexclusión

P: ¿Tú te consideras un músico marginado por los canales de difusión y distribución comerciales o eres alguien que prefiere autoexcluirse?

R: Yo me considero un músico marginal. La primera opción con la acotación de que creo que lo normal en el Perú es que se trate mal a los peruanos (...) ser peruano es muy estigmatizante .

(...) No sé si la palabra marginal me haga sentir identificado. Me siento un peruano y en ese sentido me siento bastante piña, me siento un músico libre, y entonces sufro las limitaciones o el castigo de ser, este, de otorgarme a mí mismo la libertad siendo peruano, o sea es una cosa muy mal vista entre peruanos (...).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Rafo Raez. Entrevista personal, 15 de mayo de 2000.



cados con el tipo de música que ellos producen. Todo esto apunta hacia el reconocimiento y el éxito que los rockeros *subte* también pretenden. Esta aspiración entra en conflicto con su discurso, establece una tensión entre el reconocimiento —tras lo cual se esconde las ganas de ser popular y acceder a un mercado más amplio— y la autenticidad en su arte.

Es también cierto que el artista *subte* realiza su arte muchas veces de manera autogestionaria. Es esta la manera cómo las obras *subte* son presentadas dentro de su pequeño mercado alternativo. Vale decir que el arte *subte* puede ser entendido como un ejercicio de libertad que en su proceso productivo se ampara exclusivamente en la autenticidad y el talento (Vila y otros 1985: 99). Sin embargo, esto no los exime del deseo de ser escuchados, de ser reconocidos, de ser un tanto famosos:

P: ¿Tú te sientes atado a ese circuito?

R: No, nosotros siempre hemos tratado; hubo un tiempo que tuvimos la oportunidad de que nuestro video salga en MTV como tres meses. Tres, cuatro meses estuvo en rotación en MTV y a harta gente le gustó que estemos en MTV, y harta gente dijo ah! ya cedieron, pero nosotros normal o sea esa gente igual se da cuenta, supongo que en algún momento se dará cuenta que mientras más nos conozcan más conciertos van a haber, la movida va a crecer más y hasta llegar a ser algo bacán.<sup>15</sup>

Que «la movida va a crecer hasta llegar a ser algo bacán», es otra manera de decir que estos músicos *subte* sienten la necesidad y están dispuestos a mejorar la calidad de sus productos en cuanto al sonido, o la diagramación de sus casetes, «compactos» o fanzines, y a expandir y solidificar el mercado *underground*. Ser *subte* no es simplemente ser un músico desconocido: se trata de un actor social que realiza su arte en concordancia con sus principios.

## Conclusión

Sobre la base de las letras analizadas y los trabajos etnográficos, se observa un elemento común entre estos artistas: un sentimiento paranoico de sentir a la sociedad como mecanismo opresor que entra en lucha con el individuo para tragarlo y moldearlo basándose en códigos culturales reproducidos por la *cultura show*. El *subte* se atrinchera en el arte auténtico para desde allí responder el ataque. El discurso *subte* opone varias cosas: marginalidad/ integración, lo *subte*/ lo comercial, autenticidad/pose, y se convierte en el instrumento de jóvenes inconformes con la manera de vivir o percibir la realidad social.

El arte *subte* para estos jóvenes, en cierto modo, reproduce casi la única manera de expresar con libertad y sin censura opiniones sobre cualquier tema social, político o económico. Por ello, la creatividad y el talento serán reconocidos en la medida en que los artistas *subte* logren conjugar música y letras que correspondan a las expectativas de un público fiel a la

---

<sup>15</sup> Jeremy, Baterista del grupo *D'mente común* y estudiante de la universidad particular San Martín de Porres. Entrevista personal. Octubre de 2000.

*estética de lo precario*. Se trata de un público disconforme con los preceptos de la *cultura show*, que ha encontrado en el arte *subte* una manera de representar sus gustos y deseos. Por otra parte, también existe un público que gusta de las canciones de algunos grupos *subte*, pero que no necesariamente se compromete con el trasfondo, no llega a identificarse como *subte* o, en todo caso, alternativo.

No se puede negar que el movimiento *subte* también tiene sus límites, puesto que no constituyen socialmente un mundo autónomo; es decir, no rompen con su mundo de clase media. Muchos de estos artistas son estudiantes universitarios, viven con sus familias paternas, dependen económicamente de sus progenitores; aún disfrutan de las comodidades del hogar. Los *subte* mayores, los que han logrado independizarse, tampoco pueden desconocer que en un principio las cosas siempre fueron así.

Los *subte* nunca lograron formar una comunidad. Nunca lograron cohesionarse porque desde el inicio existieron diferencias de opinión, de formas de hacer arte (diversidad de estilos) o porque, por ejemplo, unos eran de Miraflores y otros eran de San Juan de Lurigancho. La exacerbada radicalidad ideológica de algunos grupos que solamente querían permanecer en la subterrneidad, sin el menor acercamiento a las formas de producción comercial, y la aguda crisis económica de 1990 terminaron por acabar con muchos grupos. La escena se retrajo, pero uno de los logros más importantes del rock *subte* en los ochenta fue la conformación de un incipiente, pero pujante mercado paralelo, el cual ha sobrevivido gracias a la voluntad de muchas bandas que han sentido como suyas el compromiso con el arte independiente, y con un público que con su consumo ha logrado mantener en pie al movimiento.

A lo largo de estos últimos años, la dinámica de conciertos y producción ha tenido altibajos, ha evolucionado, ha sufrido cambios, pero nunca desapareció. Los *subte* han demostrado tener un manejo muy creativo de elementos extractados, tanto del arte comercial como de la subterrneidad, y logrado una especie de equilibrio que les ha servido para acomodarse mejor a diversos circuitos, proyectarse a futuro y acceder a un mercado un tanto más amplio que reconoce y valoriza su arte.

## Bibliografía

- BRITTO GARCÍA, Luis  
 1991 *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Nueva Sociedad.
- BOURDIEU, Pierre  
 1991 *La distinción. criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.  
 1997 *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.  
 1997 *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor  
 1977 *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Grijalbo.  
 1986 *Desigualdad cultural y poder simbólico: la sociología de Pierre Bourdieu*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.  
 1999 *La globalización imaginada*. México D.F.: Paidós.

- GUILLOT, Eduardo  
 1997 *Historia del rock*. Valencia: La Máscara.
- MELUCCI, Aberto  
 1996 *Challenging Codes. Colective Action in the Information Age*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.
- MONSIVAIS, Carlos  
 1995 *Los rituales del caos*. México. Procuraduría Federal del Consumidor.
- MURRUGARRA CEMNA, Juan Carlos  
 2001 «La "estética de lo precario": aproximaciones al panorama rockero sub-  
 te de finales de los 90 en Lima». Tesis Pontificia Universidad Católica del  
 Perú, 134 pp.
- SAID, Edward  
 1989 «Identidad y violencia». *Márgenes* 5-6. Lima.
- VILA, Pablo y otros  
 1985 *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: Colección política  
 Argentina.