

1987. Visualidades punk y miradas racializadas en Perú

olgarodriguezulloa@gmail.com

por Olga Rodríguez-Ulloa
profesora en Fordham University (EE.UU.)

Resumen

Desde lo visual, sonoro y discursivo, estudio las maneras en las que el primer disco homónimo producido en París (1987) de la banda de *hardcore* peruana Ataque Frontal actuó su propia imposibilidad. Es decir, cómo fue moldeando con imágenes, sonidos y palabras el fracaso de la escena subterránea de la que emergió y la descomposición política que configuró su contexto social. Mediante el uso de una de las masacres más emblemáticas, el consumo diario de violencia visual producto de la guerra quedó fijada en la portada, mientras que las imágenes del *insert* que fueron parte de la posproducción parisina apuntaron a una violencia racial global que inscribió al grupo y a la escena desde coordenadas geopolíticas y no desde las premisas antisistema del punk.

Palabras clave: Ataque Frontal, escena subterránea, Uchuraccay, conflicto armado interno, imagen desnuda

1987. Punk Visualities and Racialized Gazes in Peru

Abstract

From the visual, sonorous and discursive, I study the ways in which the first self-titled album produced in Paris (1987) of the hard core Peruvian band Ataque Frontal performed its own impossibility. That is, how it shaped through images, sounds, and words the failure of the underground scene from which it emerged and the political decomposition that set up its social context. By using one of the most emblematic massacres, the cover pinned the daily consumption of visual violence, while the images of the insert, part of the Parisian postproduction, pointed out a global racial violence that inscribed the group and scene within geopolitical coordinates and not within the anti-systemic premises of punk.

Keywords: Ataque Frontal, Peruvian Underground Scene, Uchuraccay, Internal Armed Conflict, Naked Image

1987. Visualidades punk y miradas racializadas en Perú

Introducción

La mezcla y postproducción del *extended play* homónimo (1987)¹ de la banda peruana Ataque Frontal (1986-2011)² en París a cargo del sello independiente New Wave fue el primer modesto episodio de internacionalización de la escena subterránea limeña, que se cohesionó en 1985 a través del rock y el punk y que contó también con otras expresiones artísticas como la poesía, las artes visuales y el teatro.³ Dos años después de su auge, pasado un primer momento en el que las diferencias estaban suspendidas para lograr un proyecto común, se vivía un momento de sisma. Leo en los planos discursivo, visual y sonoro de este disco el fracaso de la utopía subterránea, cifrado en sus separaciones internas, en el recrudecimiento de la violencia y en la represión social producto del momento de guerra que se vivía a finales de la década del ochenta. A través de un análisis visual exploro cómo la estética del punk peruano de la portada del EP toma elementos del punk global, al mismo tiempo que se complementa y colisiona con la visualidad racializada del *insert*, tomada de un folleto turístico estadounidense.

José Eduardo Matute, líder y guitarrista de Ataque Frontal, encomendó la portada al artista Jaime Higa,⁴ quien intervino una fotografía de la exhumación de cadáveres de la matanza de Uchuraccay en Ayacucho (figura 1).⁵ Por su parte, las imágenes del *insert*

¹ El *extended play* es un disco que contiene más canciones que un single pero menos que un Long Play. En lo sucesivo usaré las siglas EP que es como generalmente se le denomina.

² Aunque las periodizaciones pueden ser peligrosas, me atrevo a proponer que Ataque Frontal termina con la muerte de su guitarrista y líder José Eduardo Matute, en marzo de 2011. Por otro lado, las presentaciones de la banda y su producción de música decae durante la época de los noventa, aunque hasta antes de la muerte de Matute se reunía una o dos veces al año para conciertos locales.

³ Para referirme a la escena y sus miembros usaré también los sustantivos “subte” en tanto miembro o “lo subte” para denominar aquello que caracteriza a la escena.

⁴ Jaime Higa Oshiro (1960) es un artista peruano de raíces japonesas. Su trabajo toma elementos de la cultura popular peruana y global, de géneros como el cómic, el cine de terror y el manga japonés. Perteneció a la escena subterránea y participó en la creación de portadas de discos y cassettes y en la edición de fanzines como *Alternativa*, *Pasajeros del horror*, y *Alternativa subterránea* (1985).

⁵ Figura 1. *Ataque Frontal* (1987)

(figuras 2 y 3)⁶ son dibujos colocados en la postproducción del disco, elegidos por los punks franceses encargados de la disquera, los cuales muestran campesinos pastando animales, bailando y tocando la zampoña. Fueron extraídas de una publicación de la American Geographical Society a cargo de Raye R. Platt,⁷ titulada *Peru*, la cual formaba parte del *Around the World Program*, una colección de folletos de países de todos los continentes impresa por la casa Doubleday y hecha en cooperación con dicha sociedad, en la que Platt era investigador asociado.

De circulación y consumo distintos, 25 años separan la aparición de estas imágenes. El folleto, publicado en 1958, y las fotografías de los cadáveres de 1983 presentan dos visualidades que, a primera vista, parecen antagónicas pero que, sin embargo, resultan complementarias en muchos aspectos. Este trabajo decodifica los dispositivos del ver que se despliegan en la materialidad de las imágenes, así como la economía visual puesta en juego en su consumo, aquello que su visión por separado evoca, centrándolas dentro de sus respectivas circunstancias históricas. Analizo también la interacción de ambos registros visuales en el disco de *Ataque Frontal*, el contexto que se vivía en la escena subterránea en ese entonces y su momento de guerra.

Uchuraccay: imagen desnuda

La fotografía de los cadáveres exhumados que trabajó Higa (figura 4)⁸ es parte de la secuencia de imágenes de la amplia cobertura del caso Uchuraccay en la prensa peruana. Entra en una visualidad de guerra y en diálogo con la idea de imagen desnuda de Jacques Rancière: “la imagen que no hace arte, porque lo que muestra excluye los prestigios de la diferencia y la retórica de la exégesis” (2009: 42). Se trata de una imagen al servicio de la historia, imagen-documento que “no tolera otra forma de presentación”. Puede ser producida por el fotoperiodismo y acceder a otros circuitos de exposición,

⁶ Figuras 2 y 3. *Insert del disco* (1987).

⁷ Platt era un geógrafo y académico que trabajó en esta sociedad por décadas como especialista en América Latina. Según Jeffrey J. Martin fue ex soldado en la Segunda Guerra Mundial y como muchos geógrafos de la época y como la institución misma a la que perteneció sus investigaciones estaban abocadas a la política exterior de Estados Unidos.

⁸ Figura 4. Fotografía original de la exhumación de los cadáveres de Uchuraccay, 30 de enero de 1983 .

como ocurrió con la apropiación de Higa que también llegó a las galerías de arte⁹ y al circuito subterráneo porque, pese a ser el testimonio de un mundo compartido, la imagen desnuda es deudora de otro tipo de imágenes (ostensible, metamórfica) según este planteamiento. Al entrar a la galería y al museo se ve afectada por la exposición y el consumo históricamente asociado a esos espacios. Veremos, entonces, qué ocurre con esta imagen cuando accede al circuito de la escena de punk local e internacional independiente y cuál es el contexto social que la produce.

El 31 de enero de 1983 se anunció la muerte de un guía, un campesino y ocho periodistas, siete de ellos de medios limeños.¹⁰ Abundaron investigaciones especiales en todos los diarios de la ciudad: "Confirman muerte de ocho periodistas en Uchuraccay" (*El Comercio*), "Uchuraccay, un nombre para nunca olvidar", "Hay ocho asesinados y no hay ni un solo detenido", "Una masacre espeluznante", "en cuatro tumbas dobles encontraron ocho mártires", "Belaúnde: 'Yo no tengo ninguna versión oficial'" (*El Diario*).¹¹

Las fotos que documentaban el hallazgo de los cuerpos y las pesquisas mostraban el encuentro de las autoridades y la prensa con los campesinos, las exhumaciones, el paisaje de la localidad y los familiares de las víctimas (*figura 6*).¹² En ellas los campesinos contrastan en tanto diferencia racial (Poole, 1997). Las imágenes se procesaban como la representación de dos mundos, una dicotomía cultural, subjetiva y material adscrita a la lengua, la vestimenta y el cuerpo, resumida en la idea de civilización y barbarie, que pronto se vería confirmada por las teorías sobre las causas del asesinato y, particularmente, por los resultados de la Comisión investigadora sobre los Sucesos de Uchuraccay, presidida por Mario Vargas Llosa. El soporte visual de lo escrito se convirtió

⁹ Sus collages fueron expuestos en el año 1984 en una, aunque pequeña, importante galería del circuito barranquino, La Araña.

¹⁰ "El 26 de enero de 1983 fueron asesinados allí los periodistas Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez y Félix Gavilán de *El Diario de Marka*, Jorge Luis Mendivil y Willy Retto de *El Observador*, Jorge Sedano de *La República*, Amador García de la revista *Oiga* y Octavio Infante del diario *Noticias de Ayacucho*, así como el guía Juan Argumedo y el comunero uchuraccaíno Severino Huáscar Morales" (Comisión, 2003: 121).

¹¹ El segundo mandato de Belaúnde (1980-1985) coincide con la restauración de la democracia luego de doce años de dictadura militar y con la declaración de guerra de Sendero Luminoso al estado peruano.

¹² Figura 6. Exhumaciones del 30 de enero, *Diario El Comercio*.

entonces en prueba del subdesarrollo y la brutalidad de los campesinos. Los datos confirmaban que los periodistas fueron confundidos con subversivos, torturados y asesinados por los comuneros. Se omitía, sin embargo, que este asesinato colectivo tenía como antecedente una serie de ajusticiamientos a sospechosos de terrorismo, avalados y promovidos por militares de altos mandos y por el gobierno central.

De hecho, estos ocho reporteros asesinados llegaron al pueblo para informar acerca de los ajusticiamientos que ocurrían también en otras localidades ayacuchanas. Durante este periodo, el presidente y las fuerzas armadas celebraron en la prensa la toma de armas por parte de los campesinos usando una retórica de defensa: "Hay una respuesta muy significativa del pueblo ayacuchano para desterrar el terrorismo. Con esta acción [el asesinato en enfrentamiento de 7 subversivos] los hombres y las mujeres están demostrando coraje y virilidad para no continuar siendo mancillados por un grupo con ideas descabelladas", declaró el 24 de enero a *El Comercio* el jefe político-militar de la zona de emergencia, Gral. Roberto Noel Moral. Expresaban con el mismo énfasis la incorporación de los campesinos dentro del espacio simbólico de la nación: "Agregó que ya es tiempo que el pueblo ayacuchano, descendientes de héroes que dieron la libertad a América, se defiendan de este minúsculo grupo de asesinos".

Por otro lado, la respuesta armada del gobierno y las sucesivas reacciones senderistas generaron una inflexión en la escalada de violencia, haciendo del 83 y 84 los años más violentos del conflicto. Uchuraccay fue desde muy temprano una *after image* de la violencia, cuya persistencia en el imaginario de la guerra completó las visualidades del conflicto, las cuales se alimentan de la diferencia racial y cultural: personas de comunidades indígenas de los Andes y de la selva peruana en contraste con los espacios y los sujetos de las ciudades. Este contraste visual que es, también, conceptual, cultural e histórico dota de sentido las prácticas sociales, políticas y militares de discriminación y racismo institucionalizadas y estructurales a la vida peruana, exacerbadas en una época de guerra, pero igualmente prevalentes en los llamados periodos de paz. En ese sentido, el planteamiento de la colonialidad del poder de Aníbal Quijano nos permite comprender las maneras en las que estas relaciones y sus formas de valoración de sujetos son instrumentales al capitalismo global desde épocas coloniales (2000: 237). Por otro

lado, cabe añadir que la ideología de homogeneización cultural a través del genocidio cultural de indios entra en una dinámica de aceleración durante épocas de guerra.

La escena de confusión entre los campesinos quechua hablantes y los periodistas limeños asesinados, las desapariciones y especulaciones en las redacciones de prensa, lo truculento de las exhumaciones, el secretismo del gobierno y la manera en la que el caso abre uno de los años de mayor violencia hizo de este un suceso emblemático de la guerra, capaz de encapsular las causas y de ser el lente a través del cual interpretar un presente político.¹³ De ahí su potencia de *after image*, como aquella imagen que regresa aún después de su desaparición. Uchuraccay se mantuvo desde muy temprano en la memoria de los peruanos y por ello el interés de Higa quien, antes de trabajar la carátula de Ataque Frontal, ya había experimentado con fotografías y collages sobre el evento. Aunque había colaborado con portadas de cassettes para otros grupos de la escena subterránea –*Narcosis, Primera dosis* (1984) y *Autopsia, Sistema y poder* (1985) (figura 5)–,¹⁴ para el caso de Ataque Frontal tuvo total libertad en la creación de la carátula, siendo el único autor. La coyuntura del uso de esta imagen coincidió con el juicio por homicidio a tres campesinos¹⁵ y la absolución total de la maquinaria militar que facilitó y avaló los ajusticiamientos.

La portada intervenida por el artista captura el centro de la foto: los dos cadáveres del primer plano y los tres funcionarios de pie. Vemos también dos cadáveres más y otros funcionarios, quienes parecen ocupados, cuestionados en su labor y en su humanidad por la presencia de los cuerpos sin vida. La experiencia está atravesada por la urgencia de la muerte brutal, acentuada con el rojo que le añade Higa, y que es el mismo rojo del nombre del grupo. La progresión en la distribución de los cuerpos acaba en el fondo de la imagen y crea la sensación de un número ilimitado de cadáveres. A diferencia de la

¹³ Una de las teorías que más se repitió fue una especie de remake del encuentro en Cajamarca entre Pizarro y el Inca Atahualpa. Se decía que los campesinos fueron incapaces de comprender a los periodistas limeños porque no hablaban español, cosa que quedó descartada con las investigaciones, puesto que el guía fungió también de intérprete y dos de los comuneros eran también bilingües (Comisión, 2003).

¹⁴ Figura 5. Portadas de los cassettes *Primera dosis* (1984) de *Narcosis* y del *Sistema y poder* (1985) de *Autopsia*.

¹⁵ Dionisio Morales Pérez, Simeón Aucatoma Quispe y Mariano Ccasani Gonzáles y la captura de otros 14 uchuraccaínos que tuvieron lugar en marzo de 1987 (Comisión, 2003: 121).

foto original, en la que un soldado mira a la cámara (figura 4), en la de Higa los funcionarios se miran entre sí, observan la escena o están entretenidos en otras acciones.

Al ser las víctimas periodistas y fotógrafos, las fotografías del evento adquieren una nueva dimensión. Una relación distinta va construyéndose entre sus cuerpos, el lente y la imagen final. Temporalidades y materialidades superpuestas rondan la imagen: quien antes estuvo detrás de la cámara es fotografiado muerto. Ocurre aquello que Didi-Huberman señala como la condición de la fotografía en los campos de concentración: “La imagen fotográfica que surge en la unión de la desaparición próxima del testigo y la irrepresentabilidad del testimonio: arrebatarse una imagen a esta realidad” (2008: 9). Los periodistas asesinados son los testigos imposibles del evento. Las fotos de uno de ellos, Willy Retto, contenían los momentos de confrontación con los campesinos durante el proceso de detención, poco tiempo antes de sus muertes. Para Deborah Poole e Isaías Rojas estas imágenes de Retto fijan un antes y un después en las visualidades de la guerra:

Uchuraccay marcó la inherente inestabilidad – y desconfianza – de la imagen fotográfica. De hecho, como la guerra se extendió, el valor de evidencia de las fotografías de Retto cambió de lugar drásticamente. En un contexto donde la expansión geográfica de la guerra hizo cada vez más difícil hablar de una separación entre las montañas y el resto de la nación, las fotografías dejaron de ser un soporte para el “abismo” espacial e histórico que separaba Uchuraccay de la nación-estado. En cambio, su carácter de evidencia impulsó una búsqueda cada vez más intensa de signos sobre el rol estatal en la vida de los campesinos, y por lo tanto, en la muerte de los periodistas (2010: 9).

Si bien es cierto que el caso introduce una desconfianza hacia el rol del estado en la guerra, es también admisible afirmar que en la vista de las fotografías sigue resonando la vieja idea del abismo cultural e histórico, sobre todo, porque ella es uno de los fundamentos de las prácticas racistas y violentas del estado y la sociedad. Esa presencia aparatosa, a veces ineficaz y a veces asesina del estado y las fuerzas armadas, puede

verse en la fotografía que Higa escoge – así como en su ejecución para el disco (figura 1) –, en la que el estado a través de sus representantes colma la escena, transmitiendo no seguridad, sino confusión.

La portada del disco se aparta de la foto del periódico y entra en otro dominio de lo visual, uno que no solo permite, a diferencia de la imagen desnuda, sino que demanda la exégesis. No participa directamente de la visualidad dominante de la guerra que genera el corte racial, sino que indaga más bien en una diferencia más primordial: aquella del cuerpo sin vida, mutilado y horizontal, versus el cuerpo viviente, erguido, móvil. El paisaje serrano también acentuado por el color es la escenografía en la que el ataque visual preexiste y enmarca al sonoro.

La relación entre el título y la imagen permite varias interpretaciones. Por un lado, la más obvia que alude al asesinato de los periodistas, por otro el ataque que supone al espectador la vista de la imagen, puesto que se trata de un contenido explícito que, exacerbado por el uso del color, toma de una estética punk que se solaza en la violencia visual, con una estrategia que reproduce la violencia y que también la complejiza; por último, el número de policías y funcionarios nos habla de los eventos que se suceden en el pueblo durante los meses siguientes: las represalias armadas y los asesinatos a cargo de ambos bandos, del ejército y de Sendero Luminoso, el abandono total del pueblo en 1984 y el gravísimo saldo de casi un 30% de pobladores asesinados a causa de todos estos incidentes.¹⁶

La reproducción de imágenes de guerra, concretamente la imagen fotográfica, fue extendida dentro de la escena subterránea. Como en otros contextos del punk, lo *subte* reutilizó los objetos que el caos social produjo, particularmente aquellos expuestos por los medios masivos. El collage de fotografías de guerra no solo permitió una nueva articulación epistemológica dentro de la cultura, tal y como lo plantea Didi-Huberman desde Brecht (2008), sino que supuso en el caso peruano el trabajo con materiales asequibles. Sacar imágenes de los periódicos fue una de las técnicas desde la que se construyeron estos “objetos humildes” – cassettes, portadas, *zines* – de la subcultura y

¹⁶ El censo de 1981 señalaba 470 habitantes y la lista final de asesinatos arrojó 135 comuneros muertos. En el año 1993, quince familias retornaron a refundar el pueblo en terrenos cercanos a los del pueblo anterior (Comisión, 2003).

contracultura *subtes*, puesto que se trataba de contestar la retórica de crisis de la guerra, producir desde la trinchera, desde un convulsionado presente: “Estos ‘objetos humildes’ pueden ser ‘robados’ por grupos subordinados que les adjudicarán significados ‘secretos’: significados que expresan, en código, una forma de resistencia al orden que garantiza la continuidad de su subordinación” (Hebdige, 2004: 34).

Se sobrepasó así lo perecible del papel periódico para fijar las imágenes y los eventos en otras circulaciones visuales y en otro consumo. Escogiendo esta imagen, Higa recogió el pasado cercano de Uchuraccay y lo colocó en el presente de la guerra dentro de un circuito no especializado, pero altamente crítico, como lo fue el punk de entonces. A diferencia de las juventudes universitarias que militaban en partidos políticos en su mayoría de izquierda, los miembros de la escena subterránea encontraron en ella una forma de militancia, con una programática menos definida que la partidaria, pero de una gran politización enmarcada en la crítica al sistema y a las formas de hacer política en el país de entonces.

Si comparamos el trabajo de Higa en las carátulas anteriores ([figura 5](#)), encontramos que la de Ataque frontal presentó un uso mucho más violento de la imagen. Ambas tapas son collages cuyas imágenes principales fueron tomadas de una revista histórica por fascículos de la Segunda Guerra Mundial (Torres Rotondo, 2012: 134) y, por ser fotocopias, solo admitían el blanco y negro. En una comunicación personal, el artista menciona que en la imagen del disco le interesaba remitirse a un problema local que formara parte de sus inquietudes plásticas de la época. En ese sentido, apostó por su realidad inmediata antes que por un referente universalista de violencia. La cercanía de la escena de muerte de Uchuraccay particularizaba la violencia y le otorgaba un marco social a la música de Ataque Frontal.¹⁷

¹⁷ La información al interior del disco termina por completar este marco: “ON FRONT SLEEVE: It's a picture on the first declared massacre where five reporters (sic) of peruvian newspapers and magazines were killed by country men, when they were looking for information about the guerrilla. It was a massacre organized by authorities and official propaganda”. (Traducción: “En la portada: Hay una foto de la primera masacre declarada, donde cinco reporteros de periódicos y revistas peruanas fueron asesinados por campesinos, cuando buscaban información sobre la guerrilla. Fue una masacre organizada por las autoridades y la propaganda oficial”. Esta y todas las traducciones sucesivas son mías).

Imagen y ataque sonoro

Mientras que en la prensa la foto estaba al servicio de la información, pues su fin último era ser la contraparte visual del dato y la opinión escrita, en el disco era el acompañamiento gráfico a un producto sonoro, el *hardcore* de Ataque Frontal. Las políticas del punk peruano explotaron las capacidades comunicativas de las imágenes en todos sus productos (*fanzines*, volantes, afiches de conciertos, carátulas de casetes y discos), de ahí por ejemplo que Matute optara por una fabricación especializada, es decir, que sea un artista quien se encargue de la carátula. No obstante, hay una jerarquía entre imagen y grabación y, por ello, la propuesta de Higa debe ser contrastada con las canciones del grupo. La música del grupo no es el mero *soundtrack* de esta imagen de guerra, sino que establece con ella una dialéctica sensorial. En ese sentido, al uso explícito de la violencia en la fotografía intervenida corresponde una mayor violencia en la producción sonora en este momento de la escena subterránea. Matute pasó de hacer punk con Guerrilla Urbana (1984-1986), teniendo como cantante a Pedro Cornejo, a tocar *hardcore* con un sonido más rápido, pesado y abrasivo en Ataque Frontal, cuyo cantante fue Silvio Espátula.¹⁸ Estas nuevas formaciones de bandas comunicaban una transformación de las instancias subculturales¹⁹ y contraculturales dentro de lo *subte*, las dinámicas sociales de la escena iban mutando y, con ellas, las formas de asociación y producción de música.

Este disco contestó, desde el individualismo, no solo a la coyuntura política y social adversa dentro del país, sino también a las luchas internas en lo *subte*. La explicación más extendida a estos conflictos se encontraba en las diferencias de clase entre los miembros de la escena, por un lado los cholos misio-punks y, por otro, los blancos pitu-punks que hacían *hardcore*. Los primeros eran de piel más oscura y de menos recursos económicos mientras que los segundos, más blancos y/o con más plata. La raza y la clase son dos variables que se procesan a partir de la performance de los sujetos y son entendidas

¹⁸ En ambas bandas Matute componía casi todas las letras y la música. *Guerrilla Urbana*: Leo Scoria (bajo) Kimba (batería), Cornejo (voz), Matute (guitarra). *Ataque Frontal*: Matute (guitarra), Silvio (Voz), Montaña (bajo), Kimba (batería).

¹⁹ Para Dick Hebdige: "Cada 'instancia' subcultural representa una 'solución' a un conjunto específico de circunstancias, a unos problemas y contradicciones concretos" (2004: 112).

casuísticamente: el dinero blanquea el tono de piel; el habla, la residencia, las amistades condicionan la posición.

Este conflicto atravesó toda la literatura *subte*, desde las crónicas hasta la ficción. Fue asumido por muchos como un desliz absurdo que creó tensión y que, finalmente, acabó con el proyecto colectivo, mientras que otros lo interpretan como la reproducción subcultural de un problema social de fondo en el país.²⁰

Por su parte, la canción principal del EP "Ya no formo parte de esto" gritó rabiosamente un individualismo que, al estar tan pendiente de la mirada del otro, era transparente en su resquemor: "Muchos se fijan en mis movimientos!! / si para mi ustedes ni existen!!! / Ya no formo parte de esto ahora voy por mi camino / Ya no formo parte de esto ahora sí que estoy conmigo mismo". El título aludía al corte con la comunidad *subte*. Salirse de la escena se planteaba como una solución a los problemas de liderazgo, a los prejuicios sociales y a las confrontaciones físicas entre cholos y blancos. Aunque se siguieran compartiendo escenarios, conciertos y lugares de venta con una hostilidad creciente, empezaron a percibirse dos escenas separadas: la punk y la *hardcore*. "Ya no formo parte de esto" es el deslinde blanco y pituco que también podía leerse en referencia a otras formas de asociación: la familia, la nación peruana y la coyuntura de caos.

La crispación de los afectos de la escena fue compatible con una mayor exposición a la violencia en la ciudad de Lima. Durante 1986 se acrecentó el sentimiento de inseguridad frente al estado y su violencia terrorista debido a la matanza de presos políticos y comunes en dos prisiones de la capital y a la creciente represión del gobierno de Alan García (1985-1990). Estos hechos fueron transmitidos en vivo en televisión abierta y sus imágenes expuestas en los medios de prensa en todas las calles de la ciudad. Un consumo diario de violencia visual y sonora acechaba la vida urbana de todos los limeños, más allá de la clase social. Puede interpretarse, entonces, que el rechazo a la escena *subte* era también un rechazo a otras formas de sociabilidad. Ya no era posible

²⁰ Entre quienes lo procesaron del primer modo estuvieron Pedro Cornejo (2002) y, aunque no sin cierta ambigüedad, Daniel F (2000), líder de Leusemia, una de las bandas más importantes. En el libro de entrevistas de Torres Rotondo (2012) se pueden encontrar ambas versiones. Mientras que en las ficciones de Julio Durán (2002) y Martín Ruiz Roldán (2007) predomina la segunda interpretación.

exponerse y estar expuesto al otro, debía procurarse una cerrazón entre los pares de raza y de clase, porque la desconfianza era cada vez mayor. Otras canciones del disco – “No habrá paz”, “Asco”, “Sociedad en decadencia” – reiteraban el descreimiento en las instituciones, en el poder del estado y en el tejido social. En ese sentido, el uso de la imagen de Uchuraccay profundizaba en la repetición y proliferación de los eventos de la guerra y el consumo diario de muerte.

El arreglo sonoro que plantea el disco hizo que Uchuraccay se leyera desde su ejemplaridad, desde la radicalidad de la diferencia cultural y racial y la incompreensión que se deriva de dos formas de estar en el mundo. En 1987 se sintió el peso del juicio a los campesinos y los manejos de la clase política y los militares que, pese a haber habilitado una campaña de ajusticiamientos, no fueron perseguidos penalmente. La racialización de la guerra apareció de manera transparente desde muy temprano: quién era y quién sería carne de cañón quedó claramente expuesto en todas sus visualidades y sus discursos.

Sin embargo, hubo momentos en los que la vulnerabilidad traspasaba toda diferencia identitaria. El coro de la canción “Sobreviviré”, con la que empieza el disco, fue una manera de conjurar, primero individual y luego colectivamente, en los conciertos, en contra de la violencia de Sendero Luminoso y de los militares, pero también en contra de la crisis social, la pobreza y la canibalización de las relaciones en la ciudad. Antes que un discurso fue un mantra para canalizar los sentimientos de miedo y sospecha que se instalaron en todos los planos de la vida urbana, incluso al interior de la escena.

El cambio del nombre del grupo de Guerrilla Urbana a Ataque Frontal dio cuenta de esas dinámicas sociales. Matute cuenta que, a finales de 1986, dos agentes de la policía de investigación lo visitaron para interrogarlo acerca del nombre de la banda, las actividades, los apellidos, las ocupaciones y los domicilios de sus integrantes. Luego de este incidente, él decide re-nombrar al grupo como Ataque Frontal.²¹ Entonces, ¿por qué

²¹ “Yo lo cambié simplemente y se acabó. Porque no era Lima lo que es ahora. Ahora tú puedes estar tranquilo. Antes tú no sabías si iba a reventar un bombazo, podías estar en el cine y podía reventar debajo de tu asiento. Podía caerte la mancada porque pensaba que tenías que ver con los de Sendero... Y tú no vas a explicarle a un raya todo tu rollo ideológico de por qué se llama Guerrilla Urbana y que la música y que ocho cuartos. Primero te sacan la mierda y después te preguntan... Lo que queríamos era tocar, no provocar a estos huevones... Había una presentación y los organizadores veían el nombre de Guerrilla Urbana y se preocupaban. Subía la policía, veía el nombre y preguntaba quiénes eran los integrantes. Te hacían seguimiento” (Torres Rotondo, 2012: 269).

cambiar el nombre pero recurrir a una referencia local tan fuerte como la imagen del caso Uchuraccay? ¿para qué seguir incidiendo en la guerra?

Porque pese a que la imagen de Higa remitía a uno de los momentos más emblemáticos del conflicto permanecía en el terreno de lo distante, de aquello que por sí solo es incapaz de decir. El encuadre de la imagen fotográfica que dispuso debe entenderse como un enfoque distinto que colocó a los cadáveres en el centro de la escena y que implicaba, como todo recorte fotográfico, una nueva experiencia visual y de conocimiento, aquella que hace imposible que el espectador evada la violencia: “al encuadrar de nuevo estas fotografías, se comete una manipulación a la vez formal, histórica, ética y ontológica” (Didi-Huberman, 2004: 63).

A este arreglo visual y sonoro se añadía la explicación de Matute dentro del *insert*, que dio cuenta de los conflictos al interior de la escena:

We, ATAQUE FRONTAL, have decided a year ago to separate from other bands and to play only with bands which have similar attitudes. This is because one year ago some people, which had nothing to do with punk, came into the scene by writing about them in newspapers and magazines. What these guys really wanted, was to use the bands for their own personal and political interests, pretending to be leaders of the people of the bands.²²

La postproducción y difusión del disco supuso una nueva red de intercambios entre la subcultura limeña y la parisina y, con ello, la incorporación del inglés como lengua franca. Por otro lado, Matute fue uno de los miembros que mayor atención prestó

²² Traducción: “Nosotros, Ataque Frontal, hace un año hemos decidido separarnos de las otras bandas y tocar solamente con bandas que tengan actitudes similares. Eso es porque desde hace un año alguna gente, que no tenía nada que ver con el punk, se acercó a la escena porque escribió sobre esta en periódicos y revistas. Lo que estos chicos realmente querían era usar las bandas para sus intereses personales y políticos, pretendiendo ser los líderes de los integrantes de las bandas”.

a la difusión internacional de lo *subte*. En 1985 colaboró con la *Maximum Rockroll*,²³ ofreciendo un recuento también en inglés sobre la naciente escena:

Our band, Guerrilla Urbana, played that show, as did Narcosis, who were interrupted. They have a self-produced cassette out, a first for Peru. Our band along with Leucemia, Autopsia, and Escuela Cerrada are going to do the same. Our movement is growing fast now, and I am sure that within a year it is going to be big. My goal, like the other guys' goals, is to create and live in an autonomous and anarchist community where personal relations can be authentic. This is not impossible, and can be reached by hard work, being lucid, and with unity.²⁴

Provenientes de dos contextos subculturales distintos, ambos discursos, el del disco y el de la crónica, contrastan fuertemente en su visión de lo *subte*. La crónica expresa un momento en el que el lazo comunitario estuvo reforzado por la producción y por los ideales de una comunidad que estaba sentando sus propias bases de socialización, mientras que en el disco se lee el resquebrajamiento de esa socialización a causa de la llegada de un elemento externo: "It had to pass a year to make the other bands realize that they were being used, recently in a concert, one of these 'leaders' was beaten up by some people of the bands".²⁵ Aquí ocurre lo que Fiona Ngô denomina como el uso identitario de la violencia, que sirve para definir los límites de la subcultura punk: quién está dentro y quién sobra. En este caso, se expulsó a los escritores

²³ La *MRR* es una publicación mensual de punk que empieza en 1977, basada en San Francisco, cuenta con un gran archivo de música y publicaciones. Es considerada como "La biblia del punk", cosa que ha generado críticas en diversos sectores de las escenas estadounidenses, sobre todo desde el cuestionamiento de la autoridad y la anti-institucionalidad en el punk.

²⁴ Traducción: "Nuestra banda, Guerrilla Urbana, tocó en ese concierto, como lo hizo también Narcosis, que fueron interrumpidos. Ellos tienen un cassette autoproducido en circulación, el primero de Perú. Nuestra banda junto con Leusemia, Autopsia y Escuela Cerrada van a hacer lo mismo. Nuestro movimiento está creciendo rápido ahora y estoy seguro que dentro de un año será grande. Mi objetivo, como el objetivo de los otros chicos, es crear y vivir en una comunidad anarquista autónoma donde las relaciones personales sean auténticas. Esto no es imposible, puede ser alcanzado con trabajo, siendo lúcidos y unidos".

²⁵ Traducción: "Tuvo que pasar un año para que las otras bandas se dieran cuenta de que estábamos siendo usados, recientemente en un concierto, uno de estos 'líderes' fue golpeado por la gente de las bandas".

identificados como intelectuales dentro de lo *subte*, quienes según el relato de Matute eran los que estaban fuera de lugar. Pero esta ruptura de las relaciones se dio también al interior de la banda misma: "RAUL [guitarra] has quit today, one week after we recorded this single".²⁶

El disco entonces actuó su propia imposibilidad desde la música, el ordenamiento de las imágenes y el texto-confesión del *insert*. Inscribió su fracaso en la materialidad misma del objeto sonoro. Ese fracaso fue tolerable desde un discurso individualista y desde una estética sonora de rapidez y violencia como el *hardcore*. La producción sonora, su acompañamiento visual y discursivo capitalizaron los quiebres en las relaciones sociales de lo *subte*. Sin embargo, como señala la crónica de *MRR*, la comunidad como horizonte utópico de lo *subte* era también una necesidad práctica, requisito para la subsistencia, el soporte que posibilitaba toda acción e intervención dentro de la cultura. La comunidad era el único y más importante medio de producción.

Lo que Matute no confesó a la subcultura internacional fueron justamente los quiebres de raza y de clase que rompieron la escena en dos desde 1986. Era más fácil acusar a un elemento foráneo como los intelectuales antes que asumir las diferencias sociales de las que todos los sujetos participaban.

París: más que una discontinuidad visual

La edición del disco en Francia instaló otra serie de imposibilidades y discontinuidades de sentido en el objeto. Matute se encargó de la grabación, de encomendarle a Higa el diseño de la tapa y contratapa, y de escribir el texto que se consigna en el *insert*. Las imágenes que lo acompañaron corrieron por cuenta de los franceses de New Wave. Ellos colocaron el título "Pérou" y situaron a la banda no en coordenadas urbanas, sino nacionales (figura 2) con dibujos que exhibían ideas prototípicas de lo andino: un hombre con atuendo campesino tocando zampoña, una mujer y un niño, a quienes solo se les ve de espaldas, caminando con vicuñas; una pareja bailando, la mujer llevando sombrero bombín. El porqué de la elección de estos dibujos no es clara. La contraportada del disco consigna a Aline Richard como la persona encargada en la disquera, sin embargo, su

²⁶ Traducción: "Raúl [guitarra] ha renunciado hoy, una semana después de grabar este *single*".

ubicación ha sido difícil y no he tenido acceso a una entrevista. Por otro lado, los dibujos impresionaron a los colaboradores peruanos, como Higa, quien dijo no haber tenido conocimiento alguno de esta incorporación. Él supone que Matute tampoco estaba al tanto de ella y que corrió por única cuenta de los franceses. Por su parte, mi acceso al folleto es producto de una búsqueda de internet más fortuita que intencional.

No obstante, la sorpresa que las imágenes generaron en Lima a finales de los ochenta se dio porque hay un evidente cortocircuito entre ellas y las estéticas de violencia del punk de la portada. Entonces, ¿cómo conciliar ambas visualidades? ¿Qué hacer con estos dibujos descontextualizados y sin rostro?

Escribo sin rostro porque estos campesinos aparecen con los ojos cerrados y de espaldas. Lo indistinguible de sus facciones nos remite a regímenes de representación en los que los sujetos indígenas ocupan el lugar de lo no humano. Son, como señala Poole, tipos raciales producidos por una mirada imperial que busca clasificar científica y socialmente estos sujetos para poder lidiar económica y políticamente con estas naciones (1997: 23). En las imágenes del disco, como en otras representaciones hechas para la mirada europea o el neocolonialismo estadounidense, los indios adoptan posturas estereotípicas: son músicos, pastores. Se mimetizan y se confunden con la naturaleza de las montañas, con los animales, con la piedra.

Así, mientras que el disco de Ataque Frontal quiso inscribirse en la particularidad local de la violencia política y en el fracaso de la subcultura, los editores parisinos generaron otro desplazamiento: asimilarlos desde su inscripción nacional, anotando el posible contenido indígena de su música. El gesto apuntó a señalar la excepcionalidad de su *hardcore* a través de su ubicación geopolítica.

El uso de iconografías no urbanas es muy extraño al *hardcore*, al punk e incluso al rock pero, como explica Thomas Turino, la zampoña y otros instrumentos andinos fueron fácilmente distinguibles a mediados de la década de 1970 en París durante cierto apogeo de la música andina (2008: 124-127). Con esta inclusión, New Wave ofrecía una referencia para identificar la música de Ataque Frontal, al mismo tiempo que resaltaba la rareza del *hardcore* limeño: a partir del desajuste entre ideas, imágenes y estereotipos de lo peruano y las formas de exhibición y la performance de lo que puede pensarse como las

prácticas centrales del *hardcore*: Inglaterra, EEUU. Es decir, el sello independiente resalta una idea de diferencia y excepcionalidad a partir de las coordenadas geopolíticas en las que se encuentra la banda y, con ello, trata de aumentar el valor simbólico del *hardcore* de Ataque Frontal, pese a que su sonido no sea particularmente distinguible del *hardcore* de otras escenas.

Estas imágenes bizarras provienen del folleto *Peru* de autoría del geógrafo Raye R. Platt (figura 7).²⁷ Es parte de una colección que recoge una gran variedad de países, de distintos continentes, situándolos geográficamente y proveyendo información sobre el clima, la geografía, el comercio, la historia, la vida política y social de sus habitantes. También se concentra en ofrecer un panorama de la economía, las exportaciones, la infraestructura, al tiempo que establece rutas turísticas. Una sección de ocho páginas con cromos para pegar en el folleto le añade un elemento de interactividad (figura 8).²⁸ A diferencia de las páginas explicativas (64 en total), hechas en papel y que cuentan solamente con tres colores (blanco, negro y rojo), las fotografías del álbum son a colores y de tamaños variables. El interior del folleto presenta dibujos, como aquellos tomados por los punks franceses, y fotografías en blanco y negro.

Las imágenes añadidas al *insert* fueron también reproducidas en el centro del vinilo (figura 9).²⁹ Estas corresponden a la primera página del folleto (figura 10)³⁰ y a la página 30: "Who are the Peruvians" "¿Quiénes son los peruanos?" (figura 11).³¹ Resulta significativo no solo que un dibujo sobre música y baile acompañe esta pregunta, sino también que haya sido escogido por los New Wave, como si la respuesta definiera de algún modo también a los integrantes de Ataque Frontal. Platt empieza su descripción con un dato demográfico:

²⁷ Figura 7. *Peru. Around the World Program*. Raye R. Platt. New York: American Geographical Society, 1958.

²⁸ Figura 8. Los cromos del álbum a la derecha, texto explicativo y espacios para los cromos a la izquierda.

²⁹ Figura 9. Lados A y B del EP.

³⁰ Figura 10. Primera página del folleto.

³¹ Figura 11. "¿Quiénes son los peruanos?"

Of Peru's estimated population of a little more than 9,000,000, only about ten percent are rated as pure white descendants of the original Spanish stock. Mestizos of white and Indian blood form a large proportion of the population in the coastal valleys (N° 4). In the towns and cities of the Andes they also predominate in the professional, artisan, and shop-keeping classes. Their number cannot be estimated with any accuracy because of the great variation in the mixtures and because purity from any infusion of Indian blood is no such a fetish in Peru as it is in such countries as Ecuador and Colombia (1958: 30).³²

Esta impresionista explicación del autor define a los peruanos de acuerdo al tipo racial, al color de piel y su origen étnico. Describe un mestizaje desprejuiciado, ideal, en el que la sangre india no es objeto de preocupación porque, se infiere, no posee una connotación negativa. Resulta curioso cómo el tema de la raza se filtra en las dinámicas sonoras, visuales y discursivas del disco de forma casi subrepticia. Está, obviamente, en la portada de *Uchuraccay* y en las dinámicas sociales de la guerra, en las tensiones de clase y raza dentro de lo *subte* y en la materialidad que rodea la producción del disco en París.

Por otro lado, el discurso de Platt, aunque superficialmente bien intencionado – al punto de enaltecer la falta de prejuicios peruana sobre el “fetiche racial” ecuatoriano y colombiano –, es de una lógica racista que tiene una larga tradición en la cultura y en las letras nacionales.

The remarkable cultural heights attained under the Incas and their conquered predecessors are viewed with pride. It is rarely that a “white” Peruvian whose features reveal a touch of Indian Blood, however slight, will deny it. Plays and operettas based on Inca times are well-received in Lima's theaters and Peruvian

³² Traducción: “De la población estimada del Perú de un poco más que los 9.000.000, sólo el diez por ciento son calificados como descendientes puramente blancos de la población española original. Mestizos de sangre blanca e india forman una gran proporción de la población en los valles de la costa (N° 4). En los pueblos y ciudades de los Andes, ellos predominan también en el ámbito profesional, artesanal, y en la clase comerciante. Su número no se puede estimar con precisión debido a la gran variación en las mezclas y porque la pureza de cualquier infusión de sangre india no es un fetiche en Perú, como lo es en países como Ecuador y Colombia” (1958: 30).

musicians incorporate in their compositions the ancient melodies still played by the Andean Indians on their traditional pipes and flutes (1958: 30).³³

El orgullo que se deriva de la historia inca y que exalta la nobleza de los indios es funcional a un racismo cotidiano que discrimina al indio y a las comunidades indígenas con las que se convive. Esta estrategia colonial de discriminación es tan vieja como su crítica. Desde Poma de Ayala, pasando por los indigenistas, hasta llegar al historiador Alberto Flores Galindo (1994) diversos intelectuales han denunciado la conveniencia del discurso "incas sin indios" que ha sido funcional al genocidio cultural.

Por otro lado, la serie de folletos en los que Platt participa tuvo como función generar una idea de totalidad, un discurso mundialista abarcador que tiene pretensiones de presentarle al lector de clase media estadounidense una visión condensada y altamente práctica del mundo. El inversionista, la ama de casa, los niños y adolescentes recibían así un vistazo a un atlas interactivo que incluía a países como Finlandia, Pakistán, China y Bolivia. La confección de estos atlas era el lado más inofensivo de un proyecto mayor que se basaba en el conocimiento geopolítico, financiado por la American Geographical Society y por el gobierno de Dwight D. Eisenhower, en plena Guerra Fría y también en el contexto de las guerras con los países asiáticos.

Resulta paradójico que un producto cultural tan marcadamente político en su visión imperialista del mundo haya sido tomado por los punks franceses para caracterizar el *hardcore* de Ataque Frontal, para darle una imagen a la escena e idear el circuito independiente de música que la disquera New Wave quería componer. Mientras que Matute en Lima pensó una imagen desde la especialización de la mirada del artista Jaime Higa, los franceses no calibraron esa capacidad de decir y connotar de la imagen, sino que optaron por sacar de contexto una representación sin rostro de lo campesino y de lo indígena. Es también impresionante cómo estas imágenes fueron mostradas *at face value*, es decir, sin cambiarles el sentido, sin operar en ellas ni la más básica ironía. La

³³ Traducción: "Los notables alturas culturales alcanzadas bajo los incas y sus predecesores conquistados son vistas con orgullo. Es raro que un "blanco" peruano cuyas características revelen un toque de sangre indígena, por insignificante que fuera, lo niegue. Obras de teatro y zarzuelas basadas en tiempos de los incas son bien recibidas en los cines de Lima y músicos peruanos incorporan en sus composiciones las antiguas melodías todavía tocadas por los indios andinos en sus flautas tradicionales" (1958: 30).

amplia tradición de collage en el punk pareció haber escapado completamente de la mirada de los productores quienes, antes que evidenciar aquello que los unía a los Ataques, prefirieron poner en primer plano lo que imaginaron como diferencias.

Por otro lado, la mirada imperial, racista y discriminadora que se coló en el *insert*, resonó silenciosamente en las dinámicas raciales del conflicto armado interno. Es decir, ambas visualidades son complementarias en su posicionamiento de lo indígena como diferencia racial, tanto desde su acusación de barbarie –como en el caso de Uchuraccay– como desde su enaltecimiento exotista en el folleto de Platt. Por otro lado, la pugna racial y de clase que dividió a la escena en 1986 y que quedó encubierta, pero al mismo tiempo evidenciada por el testimonio en inglés del líder de la banda dio cuenta del fracaso de lo subte en un nivel discursivo, fracaso que se refuerza musicalmente con la letra de “Ya no formo parte de esto”. Así, el disco encapsuló en varios niveles el fracaso del horizonte comunitario de lo subterráneo y el recrudecimiento de la violencia de la guerra, que terminó con un periodo de silencio musical casi total a inicios de los años noventa.

Bibliografía

Anónimo. “Confirman muerte de ocho periodistas en Uchuraccay”, *El Comercio*, 31 de enero 1983.

---. “Uchuraccay, un nombre para nunca olvidar”, “Hay ocho asesinados y no hay ni un solo detenido”, “Una masacre espeluznante”, “en cuatro tumbas dobles encontraron ocho mártires”, “Belaúnde: ‘Yo no tengo ninguna versión oficial’”, *El Diario*, 31 de enero 1983.

Ataque Frontal. *Ataque Frontal*. EP. París: New Wave Records, 1987.

Autopsia. *Sistema y poder*. Cassette. Lima: Autopsia, 1985.

Comisión de la Verdad y la Reconciliación. “2.4. El caso Uchuraccay”, en: *Informe final*, capítulo 2: Historias representativas de la violencia, tomo V. Lima, 2003.

Cornejo, Pedro. *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedece, 2002.

Daniel F. *Los sumergidos pasos del amor. El escenario de las ocasiones perdidas*. Lima: 2000, 2004. Disponible en: <http://issuu.com/sonorockradio/docs/sumergidospasosdelamorbyleusemia4u>

- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*. Madrid: Antonio Machado, 2008.
- . *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Durán, Julio. *Incendiar la ciudad*. Lima: Lanzallamas, 2002.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Horizonte, 1994.
- Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Martin, Geoffrey J. *American Geography and Geographers: Toward Geographical Science*. New York: Oxford UP, 2015.
- Narcosis. *Primera dosis*. Lima: Narcosis Producciones, 1985.
- Ngô, Fiona I.B. "Punk in the Shadow of War", en: *Women & Performance: A Journal of Feminist theory*, vol. 22, núm. 2-3, julio-noviembre 2012, pp. 203-232.
- Platt, Raye R. *Peru*. New York: American Geographical Society, 1958.
- Poole, Deborah. *Vision, Race and Modernity*. Princeton: Princeton UP, 1997.
- Poole, Deborah e Isaías Rojas Pérez. *Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra*, en: *Emisférica*, 7.2, 2010. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72/poolerojas>
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina", en: Edgardo Lander (comp.). *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. CLACSO-UNESCO, 2000.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Roldán Ruiz, Martín. *Generación Cochebomba*. Lima: MRR, 2007.
- Torres Rotondo, Carlos. *Se acabó el show. 1985, El estallido del Rock Subterráneo*. Lima: Mutante, 2012.
- Turino, Thomas. *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2008.