



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado

Facultad de Ciencias Sociales

Unidad de Posgrado

**El ser adolescente en el rock y la gráfica de  
contracultura de los años ochenta en el Perú**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Doctor en Ciencias Sociales en  
la especialidad de Antropología

**AUTOR**

Ademar Elliot DÍAZ APARICIO

**ASESOR**

Dr. Pedro Maguín JACINTO PAZO

Lima, Perú

2023



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Díaz, A. (2023). *El ser adolescente en el rock y la gráfica de contracultura de los años ochenta en el Perú*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

### Metadatos complementarios

<b>Datos de autor</b>	
Nombres y apellidos	Ademar Elliot Díaz Aparicio
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	09462707
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0002-6384-5145">https://orcid.org/0000-0002-6384-5145</a>
<b>Datos de asesor</b>	
Nombres y apellidos	Pedro Maguín Jacinto Pazo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	25628391
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0003-2965-9258">https://orcid.org/0000-0003-2965-9258</a>
<b>Datos del jurado</b>	
<b>Presidente del jurado</b>	
Nombres y apellidos	Julio Víctor Mejía Navarrete
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08425674
<b>Miembro del jurado 1</b>	
Nombres y apellidos	Federico Miguel Helfgott Seier
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	42195667
<b>Miembro del jurado 2</b>	
Nombres y apellidos	Pablo Gustavo Sandoval López
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09990822

<b>Datos de investigación</b>	
Línea de investigación	E 4.7.6. Infancia, Adolescencia y Adulto mayor
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	<p>Universidad Nacional Mayor de San Marcos y sus coordenadas geográficas. Ejemplo:</p> <p>Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos  País: Perú  Departamento: Lima  Provincia: Lima  Distrito: Lima  Calle: Av. Germán Amézaga s/n, Ciudad Universitaria  Latitud: -12.05819215  Longitud: -77.0189181894387</p>
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Abril 2017 - octubre 2023
URL de disciplinas OCDE	<p>Sociología  <a href="https://purl.org/perepo/ocde/ford#5.04.01">https://purl.org/perepo/ocde/ford#5.04.01</a></p> <p>Antropología  <a href="https://purl.org/perepo/ocde/ford#5.04.03">https://purl.org/perepo/ocde/ford#5.04.03</a></p>



Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Universidad del Perú. Decana de América  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
**UNIDAD DE POSGRADO**

## ACTA DE SUSTENTACIÓN

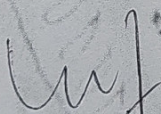
En Lima, a los veinte días del mes de octubre del año dos mil veintitrés, mediante sustentación presencial a cargo de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a horas 09:00 a.m., bajo la presidencia del Dr. Julio Víctor Mejía Navarrete y con la concurrencia de los demás miembros del jurado de tesis, se inició la ceremonia invitando al graduando **Mg. DÍAZ APARICIO, ADEMAR ELLIOT**, para que hiciera la exposición de la tesis para optar el *Grado Académico de Doctor en Ciencias Sociales en la especialidad de Antropología*. Siendo el trabajo titulado:

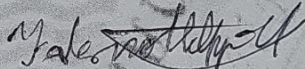
**«EL SER ADOLESCENTE EN EL ROCK Y LA GRÁFICA DE CONTRACULTURA DE LOS AÑOS OCHENTA EN EL PERÚ»**

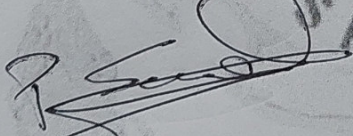
A continuación, fue sometido a las objeciones por parte del Jurado. Terminando esta prueba y, verificada la votación, se consignó la calificación correspondiente a:

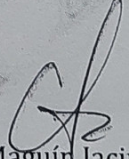
B - MUY BUENO - 17

Por tanto, el Jurado, de acuerdo al Reglamento de Grados y Títulos, acordó recomendar a la Facultad de Ciencias Sociales para que proponga que la Universidad Nacional Mayor de San Marcos otorgue el Grado Académico de **Doctor en Ciencias Sociales en la especialidad de Antropología** al Mg. **DÍAZ APARICIO, ADEMAR ELLIOT**. Siendo las 11:07 a.m., y para constancia se dispuso se extendiera la presente Acta:

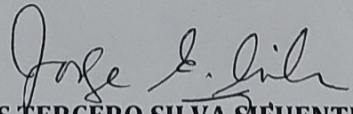
  
Dr. Julio Víctor Mejía Navarrete  
PRESIDENTE

  
Dr. Federico Miguel Helfgott Seier  
MIEMBRO

  
Dr. Pablo Sandoval López  
MIEMBRO

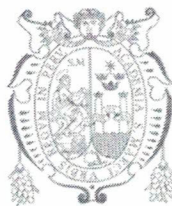
  
Dr. Pedro Maguín Jacinto Pazo  
ASESOR



  
**Dr. JORGE ELÍAS TERCERO SILVA SIFUENTES**  
Director

---

Pabellón José Carlos Mariátegui – Ciudad Universitaria  
Teléfono: 6197000 Anexo 4003. Lima – Perú.  
Correo: [upg.sociales@unmsm.edu.pe](mailto:upg.sociales@unmsm.edu.pe)  
Web: <http://sociales.unmsm.edu.pe/>



Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Universidad del Perú. Decana de América

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
UNIDAD DE POSGRADO

## CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo **Pedro Maguín Jacinto Pazo** en mi condición de asesor acreditado con el **Dictamen Directoral N.º 249 -UPG-F.CC.SS-2019** de la tesis de investigación académico, cuyo título es «**EL SER ADOLESCENTE EN EL ROCK Y LA GRÁFICA DE CONTRACULTURA DE LOS AÑOS OCHENTA EN EL PERÚ**», presentado por el magíster **DÍAZ APARICIO, ADEMAR ELLIOT**, para optar el grado académico de *Doctor en Ciencias Sociales en la especialidad de Antropología*, **CERTIFICO** que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de **8 % de similitud**, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional**.

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del grado correspondiente.

Firma del Asesor \_\_\_\_\_

DNI: 25268391

Nombres y apellidos del asesor: Pedro Maguín Jacinto Pazo



Firmado digitalmente por JACINTO  
PAZO Pedro Maguin FAU  
20148092282 soft  
Motivo: Soy el autor del documento  
Fecha: 23.10.2023 23:03:33 -05:00



## ÍNDICE

Índice	2
Prefacio	14
Introducción	23
 <i>Primera Parte: La Dimensión global de la economía de la cultura</i>  	
<b>Capítulo I: Teorías sobre adolescencia y contracultura: los ejes antropológicos y sociológicos, desde el arte, la ciudad y el ser adolescente</b>	<b>32</b>
1.1 Ilegitimidad estructural y redes de accesos individuales	32
1.2 La reproductibilidad cultural	42
1.3 La negación de la nación	44
1.4 La bella fealdad	47
1.5 Gustos, símbolos y tragedias	58
1.6 La naturaleza del pensamiento artístico	61
1.7 Poder y sistemas abstractos	67
1.8 La irresistible esencia cultural	70
 <b>Capítulo 2. El nuevo desorden político-cultural mundial</b>	 <b>74</b>
2.1 El contexto político económico peruano 1963 – 1990	78
2.2 Anarquismos y trabajos de mierda	88
2.3 Elites estudiantiles y sindicales de contracultura	91
 <b>Capítulo 3: El ser adolescente en el rock y la gráfica de contracultura en Lima de principios de los años ochenta: Estudio cualitativo</b>	 <b>95</b>
3.1 Enfoque metodológico	
3.2 Universo y muestra	98
3.3 Recolección de datos	
3.4 Trabajo de campo	100



3.5 Trabajo de gabinete	100
3.6 Objetivos	101
3.7 Hipótesis de trabajo	102
3.8 Hipótesis específicas	102
3.9 Identificación de variables	103
<b>Capítulo 4: Imágenes extranjeras en la recepción gráfica y musical nacional</b>	<b>104</b>
4.1 La variabilidad adolescente	105
4.2 Contracultura desde abajo y desde arriba	110
4.3 Alan García como insumo y consumo de caricaturistas	113
<b>Capítulo 5: El engaño democrático: mercado y derechos humanos</b>	<b>128</b>
5.1 Republicanos de los años ochenta	129
5.2 La nueva racionalidad cultural	132
5.4 Educación y mercado global	136
<i>Segunda Parte: El fenómeno subterráneo y la mentalidad artística peruana</i>	
<b>Capítulo 6: Jóvenes reaccionarios frente al NOM en Latinoamérica</b>	<b>139</b>
6.1 La ruleta ruso americana y la simiente contracultural	139
6.2 El artista latinoamericano resiliente	154
6.2 La nueva representación cultural de la mujer	161
6.3 Los montículos de la subterrneidad	166
6.4 Todas las sangres	179
6.5 Cultura senderista en el discurso mediático	189
<b>Capítulo 7: Gráfica de una Lima precarizada</b>	<b>198</b>
7.1 El artista suficientemente bueno	203
7.2 La acidez acromática	223
7.3 El ser subterráneo	235

7.4 La dialéctica subversiva del arte	239
7.5 Apropiación del territorio	244
7.5 La naturaleza del “personaje”	255
<b>Capítulo 8: El techo: el inconsciente de Lima</b>	<b>267</b>
8.1 Fluidos derivados de un activismo radical	268
8.2 La arquitectura emocional de Lima: manadas y violencia	280
8.3 Batidas militares y castración adolescente	282
8.4 Hacinados espacios mentales	289
8.5 Agujeros negros en la canasta	292
8.6 El peruano individualista	297
8.7 De lo anglosajón al religare indígena	304
8.8 Los sistemas de comunicación callejística	310
<b>Capítulo 9: La decencia criolla: la máscara escenográfica de la crítica pública</b>	<b>317</b>
9.1 Insumos y transferencias gráficas	322
9.2 La suspensión de la ética artística	328
<b>Capítulo 10: Complejidad, agotamiento y escape</b>	<b>348</b>
10.1 Contracultura, poder y arte popular	357
10.2 Asimilación e industria popular	368
10.3 Las vías de una penetración cultural	379
10.4 Pastas, pepas y otros postres	395
10.5 La cuestión anárquica	410
<b>Conclusiones</b>	<b>428</b>
<b>Anexos</b>	<b>443</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>459</b>

Lista de tablas	Página
Tabla 1	<i>La plutocracia en India</i> p.75
Tabla 2	<i>Empresas creadas y expropiadas durante el gobierno de Velasco</i> p.83
Tabla 3	<i>Evolución del PBI Per Cápita y Tasa de Desempleo, 1970 -2000</i> p.87
Tabla 4	<i>Evolución de la población de Lima Metropolitana</i> p.222
Tabla 5	<i>Géneros musicales preferidos a nivel nacional</i> p.427
Tabla 6	<i>Estado de la industria musical del rock peruano y la audiencia en el Perú</i> p.457
Tabla 7	<i>Línea de gustos actuales en el rock sobre un consolidado por décadas</i> p.457

## Lista de figuras

## Página

Figura 1	Esquema del Isomorfismo de Julius Greimas según D. Blanco. 1980	p.49
Figura 2	Caricatura elaborada de Carlos Tovar Carlín. PPK, Violeta y Belaúnde	p.54
Figura 3	Casting a Fire Ant Colony, elaborado por Anthill Art. 2013	p.56
Figura 4	Malas Artes de las hechiceras, por Francisco de Goya, 1798. Museo de Madrid	p.59
Figura 5	Cartel de protesta de la revolución estudiantil de mayo del 68	p.69
Figura 6	Publicación del movimiento femenino de Acción para la Liberación de la Mujer Peruana	p.78
Figura 7	Libro escolar de artes plásticas editado por el Instituto Nacional de Cultura (INC). 1970	p.112
Figura 8	Descubra el personaje. Trabajo de Carlos Tovar Carlín	p.115
Figura 9	Balconazo al desnudo de Alan. Caricatura de Heduardo	p.118
Figura 10	Alan García aparece como una geisha, por Carlín	p.119
Figura 11	Miembro de la policía interviene a joven. Por Juan Acevedo	p.120
Figura 12	Alan pelea con una tía pituca	p.122
Figura 13	Carlinatura en perspectiva aérea que tiene a Jesucristo como intermediario	p.123
Figura 14	Carlinatura que muestra a García como vendedor ambulante del patrimonio	p.124
Figura 15	Todos los presidentes envueltos en el caso Odebrecht, por Mechain	p.125
Figura 16	Carta ex ante escrita por Alan García justificando su acto de suicidio	p.126
Figura 17	Tabla de una banca y polo serigrafado durante una marcha en Cape Town.1986	p.128
Figura 18	Vista interior del álbum de Traffic Sound (1970)	p.132
Figura 19	Obra Pop Art con dos planos dominantes realizada por Roy Lichtenstein (1962)	p.144
Figura 20	Provos holandeses en happening contra la monarquía, 1965	p.146
Figura 21	Víctor Jara durante una marcha organizada por el partido comunista en Santiago de Chile	p.151
Figura 22	“El Super cholo” una de las primeras caricaturas que reivindicaba al poblador migrante.	p.151
Figura 23	Rosetta Tharpe, pionera guitarrista femenina, autora del tema: ¿Didn't it rain? 1964	p.162
Figura 24	Raúl “Montaña” Montañez. Guitarrista influyente en el fenómeno subterráneo	p.166
Figura 25	Banda Peruano-argentina de hard rock, Tarkus	p.174
Figura 26	Rock en Rio Rímac, 1985. En la foto Leo Escoria de la agrupación Leuzemia	p.175
Figura 27	Primer álbum de la agrupación psicodélica peruana Telegraph Avenue (1971).	p.177
Figura 28	Poderosa imagen de la carátula de la banda Autopsia, álbum Sistema y Poder (1985)	p.181
Figura 29	Afiche del concierto en la discoteca New Carnaby de Miraflores	p.182
Figura 30	Pancarta del concierto de Rockacho, elaborado por Herbert Rodríguez.1987	p.186
Figura 31	Aparece en la revista As Rock Perú el detalle de la noticia del plagio del tema de Jas	p.187
Figura 32	Óleo de la exhibición Esquirlas del Odio	p.192
Figura 33	Pintura de la Escuela Cuzqueña. Portada del libro de Ramón Mujica. 2016	p.194
Figura 34	Imagen estática de un fotomontaje elaborado con graficas realizadas por Patricia Roncal	p.196
Figura 35	El Túpac Amaru de Velasco sobre fondo rojo con efecto de viñeta	p.206

Figura 36	<i>Ejemplar artesanal del fanzine Subte Rock</i>	p.214
Figura 37	<i>Padre insultando a hijo. Dibujo realizado a pluma por el caricaturista Adolfo</i>	p.218
Figura 38	<i>Carátula del primer álbum compilatorio de Rock Subterráneo</i>	p.219
Figura 39	<i>Imagen de la discoteca Mokambo en la avenida Tacna</i>	p.224
Figura 40	<i>Grupo Chaclacayo. Undefined, de la serie Suburbios. 1983</i>	p.232
Figura 41	<i>María T-ta en previos a una presentación en la concha acústica del campo de marte.</i>	p.237
Figura 42	<i>Cartel de la tienda DiscoCentro.</i>	p.249
Figura 43	<i>Pintura de Humareda de la colección de Benjamín Revilla</i>	p.251
Figura 44	<i>Afiche de la discoteca No Helden</i>	p.252
Figura 45	<i>Manifiesto de la banda Eutanasia</i>	p.259
Figura 46	<i>Perfil de José Carlos Mariátegui recreado al Punk, por Herbert Rodríguez</i>	p.262
Figura 47	<i>Imagen de una salchipapa del grupo E.P.S. Huayco (52m<sup>2</sup>)</i>	p.267
Figura 48	<i>Monigote escultórico trabajado por Herbert Rodríguez</i>	p.273
Figura 49	<i>Fotografía de audaces pobladores salpicando agua a un microbús</i>	p.281
Figura 50	<i>Intervención de la policía militar en la Universidad Nacional de San Marcos. 1987</i>	p.285
Figura 51	<i>Anuncio sobre el ingreso del TV cable en lo años 80s</i>	p.299
Figura 52	<i>Afiche de la película The Wall dirigida por Alan Parker en 1980</i>	p.303
Figura 53	<i>Portada del Lp compilatorio de Infopesa: Cumbias Chichadélicas</i>	p.309
Figura 54	<i>Pedro Tolomeo Rojas "Monky". Artista pionero del cartel chicha en los años ochenta</i>	p.310
Figura 55	<i>Vista aérea de la Carpa Grau</i>	p.312
Figura 56	<i>Manifiesto del grupo C.A.C.A. Firmado por su secretario Juan Luis Dammert Egoaguirre</i>	p.315
Figura 57	<i>Imagen del comic El grito Subterráneo por Guillermo Figueroa.</i>	p.320
Figura 58	<i>La fina pluma de Carlos Roose Silva "Croese" traduciendo las pláticas de los "héroes" de los 80s</i>	p.322
Figura 59	<i>Recorte del Storyboard del fanzine Últimos Recursos #7. Elaborado por Guillermo Figueroa</i>	p.324
Figura 60	<i>Cuatro políticos enmascarados con los rostros de Kiss</i>	p.325
Figura 61	<i>Afiche serigráfico creado por Leo Escoria en los talleres de Ave Rock en Miraflores</i>	p.332
Figura 62	<i>Primer álbum del grupo Pax diseñado por Miguel López E. 1971</i>	p.337
Figura 63	<i>Gráfica artesanal de la Maqueta del Album de Sepulcro (1989).</i>	p.340
Figura 64	<i>Caratula del ejemplar de la edición N. 3 de la revista Ave Rok, 1984</i>	p.343
Figura 65	<i>Portada del álbum "Sin piedad" de la agrupación M.A.S.A.C.R.E</i>	p.347
Figura 66	<i>Carátula del Fanzine Alternativa realizado por Jaime Higa</i>	p.349
Figura 67	<i>Afiche del concierto organizado por Lima Rock</i>	p.357
Figura 68	<i>Sala de arte peruano en la Bienal de Venecia 2022</i>	p.359
Figura 69	<i>Fotografía de La nave de los prófugos en la avenida Colmena</i>	p.362
Figura 70	<i>Retablo de Ediberto Jimenez que narra y retrata actos de violación a mujeres en Ayacucho</i>	p.372
Figura 71	<i>Presidente Belaúnde, 1967, gobierna al país durante dos periodos</i>	p.376
Figura 72	<i>Imagen de la Virgen del rosario en el santuario de la Orden Dominica de Pomata</i>	p.377

<i>Figura 73</i>	<i>Las Tres razas de Francisco Lazo, 1859</i>	<i>p. 379</i>
<i>Figura 74</i>	<i>Recorte de periódico que describe el auge de la segunda etapa del rock subterráneo</i>	<i>p.388</i>
<i>Figura 75</i>	<i>El problema filosófico detrás de cada estilo musical. Anónimo</i>	<i>p.395</i>
<i>Figura 76</i>	<i>Diseño del lomo de la maqueta Primera Dosis de Narcosis</i>	<i>p.399</i>
<i>Figura 77</i>	<i>Diseño de portada de la maqueta Primera Dosis de Narcosis</i>	<i>p.399</i>
<i>Figura 78</i>	<i>Diseño del interior izquierdo con la lírica de las composiciones</i>	<i>p.401</i>
<i>Figura 79</i>	<i>Diseño del interior derecho con la lírica de las composiciones</i>	<i>p.401</i>
<i>Figura 80</i>	<i>Detalle de diseño del interior derecho en collage sobre aquella realidad social peruana</i>	<i>p.402</i>
<i>Figura 81</i>	<i>Diseño del interior izquierdo en collage sobre aquella realidad social peruana</i>	<i>p.403</i>
<i>Figura 82</i>	<i>Serigrafía del taller NN. Fragmento de la serie Perú de Exportación</i>	<i>p.409</i>
<i>Figura 83</i>	<i>Tapa del Lp compilatorio de Guerrilla Urbana lanzada en el 2022</i>	<i>p.411</i>
<i>Figura 84</i>	<i>Afiche de la primera edición de Ataque Metal</i>	<i>p.423</i>
<i>Figura 85</i>	<i>Portada de la revista Maximum Rock and roll. Edición marzo-abril de 1983</i>	<i>p.425</i>

*“La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de "espiritualidad". Basta con acordarnos del extraordinario valor que en la actualidad confieren al léxico de la "escucha" las versiones secularizadas (por ejemplo, las psicoanalíticas) del lenguaje religioso. Como lo demuestran las innumerables variaciones sobre el alma de la música y la música del alma, la música tiene mucho que ver con la "interioridad" ("la música interior") más "profunda" y no existen conciertos que no sean espirituales (...) ser "insensible a la música" representa, sin duda, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista. Pero esto no es todo. La música es el arte "puro" por excelencia; la música no dice nada y no tiene nada que decir” (Bourdieu 1979: 16)*

*“Para el verdadero hombre de ciencia poco importa si se trata de un suburbio o una selva, el baile de jazz moderno o una orgía sexual de salvajes, la magia de los bosques o el deísmo antropomórfico de un verdulero suburbano, las curas y encantamientos del curandero bantú o el trabajo de un miembro del Real Colegio de Médicos. La diferencia entre nosotros y los salvajes es a menudo más aparente que real: el traje de calle puede esconder a un bruto, y la capa de pintura puede descubrir a un tierno corazón” (Duff, 1935, p. 12 como se cita en. Hannerz, 1986: 12)*

## Agradecimientos

Agradezco el apoyo a esta tesis a mi asesor el destacado antropólogo Pedro Jacinto Pazos y nuestro finado sin embargo experimentado asesor del taller de Investigación en Antropología del programa del Doctorado en Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Jurgen Golte, por la precisión de sus aportes académicos y soporte intelectual. A los antropólogos, docentes y colegas Federico Helfgott y Pablo Sandoval por la revisión de esta tesis y por sus valiosos comentarios. Así mismo mi reconocimiento extenso por el tiempo de importantes músicos del rock y la escena subterránea, así como de los profesionales en el campo de este difícil arte en el Perú de cuyos valiosos aportes cristalizados entre entrevistas y testimonios, distintas ideas se han analizado, articulado y sistematizado para dejar la pauta a otros trabajos que contarán otros cuentos inmorales sobre esta década no tan perdida como se cree. Gracias a Kimba Billys, Alejandro Cussianovich, Juan Enrique Bazán, Shane Greene, Fabiola Bazo, Jaime Higa, Martin Roldán, Ariel Díaz, Daniel F, Raúl Montaña Montañez, Miguel López E., Raquel Vásquez Tejada, Herbert Rodríguez, Miguel Ángel Vidal, Marcel Velaochaga, Leo “Escoria”, Támira Vasallo, José Ignacio López Ramírez Gastón, Giuseppe Risica, Javier Mosquera, Nicolás Morales y Jimmy Rodríguez por su tiempo concedido.



*A mi padre, a Juan Enrique Bazán, y a  
Włodzimierz "Blollo" Zielinsky.*

## Resumen

En el presente trabajo analizamos las formas gráficas, escritas y musicales de contracultura concentradas en el perímetro del Cercado de Lima, en específico “el damero de Pizarro” que comprende el límite del distrito, entre la Avenida Abancay, la transversal avenida Nicolás de Piérola (Ex Colmena) y el límite físico con la avenida Alfonso Ugarte como también el espectro geográfico alrededor del mismo como radio de acción: Rímac, Cercado de Lima y Barrios Altos. Dentro de una nueva configuración estética social y urbano en la década de los ochentas, analizamos una interesante complejidad artística en respuesta a un nuevo sentir adolescente desde los diversos sectores limeños clasificando sentidos colectivos icónicos en pie a un reclamo por el reconocimiento en oposición a la decencia excluyente de los sectores criollos, y a la vez, a la de sus propios entornos familiares, desde el cual su existencia manifestaría ciertas singularidades hacia una expresión social desde cunas familiares que poseen historias diferentes. Este esfuerzo de formar un tipo particular de resiliencia personal y colectiva se apoyó sobre la crítica a un discurso de poder político-estatal caótico, al que el adolescente con medianos recursos desafió; además de una decencia limeña secularizadamente impura. Tal estado de crisis económica proyectó una conquista de mayores espacios emocionales y comerciales desde una energía adolescente condicionada a su vez por una economía familiar específica. A través de este panorama se desea demostrar la dinámica de la resiliencia artística adolescente, desmitificar las supuestas luchas de clases entre grupos en estos sectores artísticos, así como otorgar una concisa radiografía del ambiente subjetivo, económico y social de Lima de los años ochenta; y a su vez desmitificar las culpas a categorías grupales subjetivas como el pituco y el cholo desde un análisis inductivo y deductivo, sociológico, sistémico y micro-sociológico al mismo tiempo.

Palabras clave: Contracultura, economía, grupo, asimilación, adolescencia, sociología cultural.

## Abstract

In the present work we analyze the graphic, written and musical forms of counterculture concentrated in the district of Cercado de Lima, specifically "the checkerboard of Pizarro" that includes the limit of the district, between Avenida Abancay, the transversal Nicolás de Piérola Avenue (Ex Colmena) and the physical limit with Alfonso Ugarte Avenue as well as the geographical spectrum around it as a radius of action: Rímac, Cercado de Lima and Barrios Altos. Within a new social and urban aesthetic configuration in the eighties, we analyze an interesting artistic complexity in response to a new adolescent feeling from the various sectors of Lima,

classifying iconic collective senses standing up to a claim for recognition in opposition to decency. exclusive of the Creole sectors, and at the same time, to that of their own family environments, from which their existence would manifest certain singularities towards a social expression from family cradles that have different histories. This effort to form a particular type of personal and collective resilience was supported by the critique of a chaotic discourse of political-state power, which the adolescent with medium resources challenged; in addition to a secularized impure Lima decency. Such a state of economic crisis projected a conquest of greater emotional and commercial spaces from an adolescent energy conditioned in turn by a specific family economy. Through this panorama, the aim is to demonstrate the dynamics of adolescent artistic resilience, demystify the supposed class struggles between groups in these artistic sectors, as well as provide a concise x-ray of the subjective, economic and social environment of Lima in the eighties; and in turn demystify the blame to subjective group categories such as the pituco and the cholo from an inductive and deductive analysis, sociological, systemic and micro-sociological at the same time.

Keywords: Counterculture, economy, group, assimilation, adolescence, cultural sociology.

## Prefacio

Antes de cumplir los nueve años descubrí que escuchar música era, además de un simple placer, arte o show, aprender a diferenciar un instrumento del otro sincronizados en una sola y compleja pieza musical. A los catorce la emoción de sentir esta nueva tecnología del sonido, así como diferenciar placenteramente un instrumento del otro, sincronizados en una serie de armonías era una génesis de una sapiencia musical a los catorce años. La emoción de poder ejecutar un tema en guitarra de “palo” se asemejaba al hecho de creerse inserto en la pantalla que proyectaba el video. Las sensaciones al reproducir los sonidos en un adolescente son absolutamente nuevas y de asombro inmediato (aunque ya se había construido el célebre muro de sonido de Phil Spector en 1964: los sonidos de los instrumentos se mezclan en uno; aun así, podíamos diferenciarlos). Estas cuestiones a veces suceden en los oídos infantiles mucho antes por el azar. Desde ya se escuchaban distintos tipos de música peruana en fiestas familiares, festivales o a través de la *media* tradicional, y cualquiera, de niño, enloquecía escuchando diferentes estilos de música por una suerte de repetición e imitación desde los hermanos mayores, tíos o compadres quienes descubrían nuevas cumbias y aclamadas salsas como barrocos vales criollos que se bailaban en los frecuentes “tonos” (fiestas) de cumpleaños y otros motivos antojadizos. Padres, tíos y abuelos obligaban a gusto personal poner en el tocadiscos rock clásico, cumbia añeja o salsa dura: “ahí viene la plaga” de Enrique Guzmán & Teen Tops, “Tabaco y Ron” de Los Hispanos, “El Son del caballo” de The Latin Brothers, El preso de Wilson Manyoma cumbias colombianas y boleros mejicanos. A su vez, extensas familias –como la de quien suscribe- por lo general tenían un solo televisor en blanco y negro, de marca Andrea o National del año 1963, al cual teníamos que alternar para ver o bien un noticiero, una serie policial o película. Los recursos eran limitados, incluso la tecnología importada al interior del país.

Una familia de “clase media” se entendía como quienes tenían lo suficiente para comprar bienes, un terreno y un auto, pero en aquella época entre los setenta y los ochenta no era lo suficiente ni siquiera lo justo para vivir cuando existía gran escasez y la urgente necesidad de alimento. No era la norma ser de clase media en una Lima en decadencia desde que existía otra clase alta muy diferenciada, y hacia aquella todos sin excepción deseaban aspirar: obviamente existían culpables: el televisor, la radio y las estrellas de cine, peor aún, la siempre enriquecida y vistosa clase política. Con este preconceito interiorizado, una pregunta muy típica de entrada que te hacían tus compañeros en el colegio era: ¿de clase social eres? Parecía que esa norma entonces era saberse económicamente superior para “aplicarte” algún sutil bullying escolar mientras todos los padres de familia en los ochenta andaban invirtiendo su tiempo trabajando

como empleados medios como para compañías de servicios públicos sea CPT (Compañía Peruana de Teléfonos) o Electroperú (hoy Edelnor), o como obreros para fábricas de diversa naturaleza sea San Jacinto (textiles) o ENAPU (Empresa Nacional de Puertos). Tener cartones de magíster o doctores no habría sido tan importante como lo era el amiguismo y el arribismo con estudios universitarios en mitad de camino o por último sin estudio alguno. Existían obreros en cientos de sitios muy mal pagados, dentro de la categoría laboral denominada como subempleo, -sindicalizados y no sindicalizados-, el obrero tenía que responder frente al abuso del capataz y del dueño de la empresa. Otros padres de familia comercializaban ropa en las veredas (La Parada, parque Canepa) o pensando nuevas técnicas de comercialización fuera de la ley o especulando: se tenía que comprar, vender y revender en los pisos del centro de Lima o La Victoria fardo al hombro o en destartaladas camionetas para terminar de construir un primer piso en un terreno del cercado o en los nacientes “conos” a donde en concreto se podía como mínimo aspirar a comprar para volcarse posteriormente en un ser exclusivo.

Un grueso de jóvenes occidentalizados no soportó los cambios radicales de un Barranco alquilado a una Ventanilla propia; para otros empezar a construir un segundo piso suponía levantar la vivienda dejando los fierros de columnas como antenas hacia el cielo recortando todo gasto superficial o banal, quedarse sin comer para trabajar demasiado por ella: en todo caso se empezó a construir en los cerros para estar “más cerca a Dios”. Costó el tiempo entero para los viejos empeñarse por entero para construir, pero para nosotros que éramos niños asomándonos a la adolescencia -en aquella década- necesitábamos de ese tiempo y de sus palabras por no decir de “un poquito de cariño” para entender la complejidad que implicaba ser adolescente dentro de esta nueva Lima o “negro por-venir” como insinuaba un viejo y algo racista chiste de la época. No podíamos esperar, en mi caso cumplía nueve años, mi hermana catorce, el segundo quince, y el mayor diecisiete; como era natural la fuerza instintiva de los mayores podía más sobre los menores pero aun así comprendimos que teníamos que compartir esa única televisión marca Andrea de una casa de una urbanización del Cercado de Lima que a su vez estaba ya en faldas de cerros bajos, varias huacas y pampas a orillas de playa para instruir a la masa hacia una nueva normalidad reproductiva y familiar. Otras cosas a compartir eran las prendas lo que generaba extensos conflictos porque no eran prestados con permisos; otras sin permiso fueron la radio, el tocadiscos, las caseteras de mano cuando el primer hermano las podía obtener y por temprana envidia los otros lo hurtaban; amén de los champús y jabones bambas que nuestro bondadoso padre nos traía de La Parada y ponía tieso y casposos nuestros cabellos.

Las tendencias televisivas eran extremadamente limitadas a solo 3 cables locales, 4, 5 y 7, algunas novelas eran diario menester para aplacar el aburrimiento como *Los Ricos también*

*lloran* u otra argentina como *Andrea Celeste* con la hermosa actriz Andrea del Boca, delicia de mi hermana- para mi hermano mayor y el segundo. Por el contrario, el “rico vacilón” del momento era ver el novedoso programa de música rock Disco Club que en el año 1978 lo conducía el fallecido rockero y melómano Gerardo Manuel. Con todas en lo que sí coincidimos entre los cuatro hermanos era en un programa español de adolescentes que se llamaba Verano Azul del cual recuerdo una frase urgente proclama por el personaje Piraña: “¿pos que te pasa?, ¿acaso te pesa el culo?, tal vez fuesen los primeros contactos televisivos adolescentes con la televisión de España. El cambio progresivo de ver los animes japoneses desde *Meteoro*, *Sombrita* o los *Cuatro Fantásticos* a ver Disco Club fue abrumador: las hormonas se elevaban y la condición pre-adolescente se disparaba deseando empuñar la guitarra de palo a modo de cañón expectorante de ambiciones actorales; aunque amábamos esos momentos de ver la novela argentina con mi hermana las cosas cambiaron desde el primer toque del bajo de Cliff Williams en *Wire* como ensalada de entrada de Disco Club con imágenes de puesta en escena de un concierto en ACDC. Tratando de ser democráticos, cada vez que había un corte comercial los hermanos mayores nos pedían cambiar de canal por el 7 para ver a los exacerbados y exuberantes grupos de rock ingleses y americanos que pasaban a las 7 de la noche en el único medio de imágenes apodado Andrea (TV) porque no existían otras maneras a no ser la auditiva, la radio.

Para acompañar el medioambiente sonoro a Disco Club, con el slogan “la radio rock en Lima”, sale al aire la estación Doble Nueve fundada por Manuel Sanguinetti, ex integrante de la banda *Traffic Sound*, uno de los muchos músicos que apostaron por una movida limeña en inglés desde que ya se escuchaba buenos montos de música extranjera tanto en las frecuencias en AM y FM en la era de la eclosión de los grupos de rock pesados que procreaban poco después el género del heavy metal como Black Sabbath, Deep Purple, Led Zeppelin, luego los sucedieron ACDC, Deff Leppard, Whitesnake, Ramones, Depeche Mode y muchos otros cuyas melodías y videos eran casi imposibles de reproducir por lo que se tenía que apelar al ahorro, romper el chanchito y comprar el vinilo LP 33 o 45 en jirón de la Unión, galerías Acha, Héctor Roca o en la Colmena; todos los hermanos sin excepción los reproducimos a todo volumen en el equipo estereofónico Sharp, mi hermana viró para el R&B Rhythm and Blues, la salsa con “saoco” y la balada en español. Un hermano sin embargo comenzó a crear, el segundo hermano, una lógica distinta al resto expresando a través de la guitarra su realidad circundante, de marchas, paros, apagones, bombas y globazos de carnaval. Éramos melómanos *al mango*, pero este hermano era diferente, sabía componer.

Como no había muchos *Funky Hits* o *Sing Along* disponibles (primeros cancioneros impresos en castellano e inglés), mi hermana copiaba los temas a mano en un cuaderno negro que luego habría desaparecido prestadito a algunas de sus amigas, -como era menester ochentero levantarse las novedades ajenas- cantarlas con el casete en mano largando garganta por toda la casa a imitar en inglés *wash & wear-awaratuwuatutoste* como en gracia nos adulaba por la atención que uno creía generar entre los amigos, aparte de ostentar tener marcas de polos o camisas de marca (con la etiqueta de *madeinusa* cocido en la parte trasera del cuello) de los polos de moda que ya empezaban a ser “bambeados” por sus costos excesivos.

Sin embargo, lo que desvió mi mirada de la hermosa Andrea del Boca hacia el vicio del Rock fue la lengua roja y babeante de Gene Simmons de la agrupación norteamericana Kiss (beso) quien de manera muy singular se tocaba la nariz con la lengua a mitad del hit *I was made for loving you baby*; impactado, quise quedarme a ver con mis hermanos unos minutos más para esperar su repetición, mi hermana hervía de ira por ver su telenovela y de ahí en adelante ya no eran dos contra dos sino tres contra uno, me uní a la banda de los rockeros dentro de mi casa. Mi hermana se quedó algo desolada porque no pudo contra el poder masculino que tomaba posesión de todos los medios de comunicación de la casa; sin embargo, enmudeció y tomó revancha: aprendió a cocinar en el ínterin, preparase masas de queques que devoraba con desmedida ansiedad. Le faltaban dos años para acabar la secundaria, estudió secretariado e inmediatamente compró un televisor a color y una radio minicomponente escuchar salsa a todo volumen en detrimento del Hard Rock monopolístico. Veía sus novelas, se tornó irreverentemente independiente frente un pormenorizado poder masculino: ejemplo de una naciente mujer moderna que renegaba de los hombres. Buscó a pulso su camino en las luchas sindicalistas y voló de los cuartos compartidos en primer puesto. Solicitó un cuarto para ella sola a mi padre. Estábamos creciendo, todo fue tan rápido que para el año 1986 quien manejaba los medios de comunicación con tecnología de punta en mi casa era mi hermana quien con el tiempo también se compró su propia línea telefónica, se mudó a una casa de playa a 60 kilómetros de la nuestra.

Los que nos quedó a los hombres estudiantes de colegio y universitarios “misios” frente a tanta tecnología traída por nuestra dama fue hurtarla: abrir la puerta con trucos de lanza callejero de mi hermano mayor, tipo hábil con las manos que sacaba las armellas de la chapa de la puerta femenina que enroscaba de vuelta para que no se diese cuenta. Allí empezó toda la barbarie del despertar del ocio a la creatividad, las peleas eran gruesas por semejante intromisión, estábamos en el año 1984, mi hermano el segundo ya había decidido formar su banda de rock, por mi parte me convertí en un metalero, muy heavy, casi del tipo Trash (estilo con toques rítmicos de batería extremadamente rápidos y consecutivos). Idolatraba el álbum casete de

copia barata de la Villarreal del grupo alemán "Pleasure to kill" y a punto de venerar el álbum de vinilo *madeinbrasil* del 87 de Whitesnake prestado de un amigo bajadito de Brasil: el sonido era impresionante, de hecho, hasta ahora nadie habría superado en mi humilde opinión los complejos punteos de John Sykes reventando las paredes de nuestra rockeada casa. Los ritmos de salsa de mi hermana se enfrentaban al pesado rock de los hermanos. En un giro impresionante se independizó con un supervisor de telefónica. Una nueva era de pujas de género post adolescentes había terminado. La Lima adolescente centralita de entonces era casi todo en inglés, pop, salsa y rock, Michael Jackson, The Vapors, Scorpions, Ramones, The Clash, The Police, Journey, Led Zeppelin, Pink Floyd hasta bandas de baladas como Bread o el show man Barry Manilow (los primeros transmitidos generalmente por Radio 99 y Disco Club, los segundos en Stereo Lima 100) otros discos 45 como el de la agrupación de baladas románticas como Ambrosia o Quincy Jones también se unieron. Por la radio Telestereo 88.3 se pasaban los Rythm&Blues más contemporáneos desde Donna Summer, Benny Mardonez, Marvin Gay o algo más "Tech" como The Human League o Gary Numan, y era para todos simplemente "el clamor de los 80s", entre discos y casetes, Cumbia, Metal, Punk, Wave, Chicha y Salsa, pero muy poco rock peruano, escasísimo. Un día de 1980 se escuchó el álbum de la agrupación Frágil, algo nuevo estaba pasando en nuestros paisajes auditivos, un sonido rock peruano algo más "cocinado" había llegado a nuestras radios comerciales limeñas, un sabor que martillaba a rock pop nacional, fondos existenciales, locales, juergueros y por otros, algo políticos. Era un clamor distinto en la gente nueva de Lima: Av. Larco, El Caimán y Mundo raro nos lo explicaban. Lima se transformaba, había más caos y más pasiones, la ley social se debatía entre gringos y cholos, blancos y negros, marquitas de polos Op (Ocean Pacific), Adidas y pantalones de moda (Ayllu) publicitadas en radio Miraflores y Doble Nueve: serranos, selváticos y limeños criollos estacionados desde hace 40 años teníamos que usarlas de casas originales, porque la copia con letras cambiadas hacían su precarizada entrada, "Aribas" por Adidas, "Rebok" por Reebok y a este paisaje visual, corporativo y emocional se sumaban otras aspiraciones sociales de reconocimiento y redistribución imperdonables hacia los gobiernos mediante revueltas constantes en el centro de operaciones de la actividad melomaniaca y comercial de Lima: la Universidad Nacional de San Marcos, el Centro de Lima, la Universidad Federico Villarreal, la Avenida Abancay, Grau, etc.; la informalidad y las bombas lacrimógenas se colaban en nuestras clases del otrora colegio particular Santa María de Fátima a una cuadra de UNMSM: saliditas de colegios, los pinballs, el Atari, canciones lentas abrazaditos del hombro y salseros como Oscar De León y Frankie Ruiz hacían el contrapunto al rock acompañando humeantes y lacrimosas manifestaciones que se colaban por las ventanas del colegio.



Vargas Llosa afirma que antaño para “hacer el amor se jugaba a ser dioses”: sacar a tu pareja durante la balada de la fiesta de cumpleaños, superar la angustia, “chapártela” (besarla) al menos darle un “piquito”, mover bien las caderas y la labia para encandilarle los oídos. Buscar contactos y trabajos de poca paga, para sostener el “afán”, memorizar números telefónicos, creerse el más chévere, el más bacán, el que tenía la chica más buena, del colegio, de la academia de preparación o de la universidad, de donde sea, o el que paraba más bronca. Jugar mejor al fulbito no era precisamente el que las adentraba en la cama (que era harto difícil) sino el que la conquistaba a punta de pocas monedas, muchas cartas escritas, sudor, labia y largas caminatas, porque meterlas a la cama era harina de otro costal: aquella facilidad luego fue treinta años más tarde, cuestión sencilla entre internautas.

Los ochenta fueron entre leche ENCI y polvos enamorados con sabor a diferencia de clases, no podías ser uno más de la masa porque Lima se masificó. En la escuela secundaria un par de mellizos provincianos cuyos padres tenían un ómnibus y una casa a medio “tarrajear” (elucidar) eran objeto de constante bullying. La mejor manera fresca y divertida de no caer en ese hoyo de la humillación era escuchar no solo Rock o Jazz, sino vestirse bien, perfumarse bien, y estar a la moda, sin monedas, pero con un buen corte largo y ondulado para confrontar el buen frisado de las nenas del salón; tener el pelo ondulado era un privilegio. Aquella Lima era demasiado acomplejada o tal vez no se quería colocar la máscara de la igualdad como lo hacemos ahora. Ser “conocedor” de grupos extranjeros nuevos y caletas era materia de status: una música que a la larga fluiría por las venas de todos aquellos que venían asentándose en Lima, antiguos y nuevos migrantes, porque para migrantes ya todos los éramos, la mayoría de apellidos extranjeros venían corriendo desde los pueblos aldeanos centro y sureños europeos de la primera y segunda guerra mundial quienes iban estableciendo negocios en el Callao, Centro de Lima, Cajamarca, Cerro de Pasco, Huánuco y Loreto ; y antes de las hambrunas de mediados de 1800 en Europa del Norte occidental (Irlanda, en particular), esas pieles blancas y ojos claros en cuerpos mestizos comenzaron a establecer la diferencia; sin embargo el rock inglés no se diferenció por quien era blanco o cholo sino por quien sabía interpretarla, explicarla, “rolearla” y fundirse con otros pares en ella.

Muchísimos años detrás de mi generación los adolescentes en el auge del rock en inglés o español con contenido sonoro masivo y efectos complejos, o de simple notaciones de trova cubana y argentina, gustaban de tener todas estas delicias combinadas con alcohol, chatas de ron y un vino moscato barato de nombre Los Reyes -cuyo costo era de solo tres soles-, silabeando en parques y esquinas con guitarra de palo (luego con un minicomponente y walkmans) o radios a transistores para deleitarse con los DJ’s de la época o con nuestras propias

interpretaciones e invenciones. Era un delirio de madrugadas escapándonos de los psicóticos patrulleros o buscando camaradas senderistas entre nosotros, que lo habían, pero muy caletas, ya no se nos juntaban. Tragos baratos y alternativos acompañaban a las manadas bien denominados “sacarroncha” con un alto índice de alcohol industrial; salía a la venta un aguardiente “Cienfuegos” bien publicitados para el bolsillo del consumidor promedio bajo, misio, o “drogo”. Eran épocas de improvisados partidos de fulbito dentro de la Universidad de San Marcos donde habían “tres o cuatro canchas” a disposición: la cancha del reloj, la cancha del coliseo, la canchita de básquet y la cancha de la facultad de química, todos trepábamos los muros de la universidad haciendo competencia y sin que la reja oxidada nos hinque “un huevo”. Sabíamos que la seguridad era mínima y si nos tocaban el pito corríamos directo hacia las distintas canchas fondeadas a jugar con las gentes de la Av. Argentina, UV3, Mirones bajo, UV Mirones, Elio, Palomino y otros barrios para ensayar las mejores jugadas en ricas pichanguitas y triangulares; había rojos y partidarios del PCP (Partido Comunista Peruano) arengando adentro, pero a pocos nos interesaba ni tampoco nosotros a ellos. Subíamos a explorar la huaca (San Marcos, Aramburú o Pando) hasta la casita de cemento en la cima donde siempre se creía o decía que las parejas subían a copular, de hecho muchos de nosotros infantiles acalorados buscábamos algún hallazgo arqueológico o algún sexy-toy tabú allí adentro, o la fantasía de llevar alguien allí, a modo de hotelito de mala muerte porque dinero no había para pagarlo, ni mucho menos los cuerpos para el sacrificio; además no estábamos permitidos ni en los “chongos” menores de edad: en el estadio de San Marcos incluso se podía alucinar por ciertos vestigios la cópula de la noche anterior en un escalón o un cuarto derruido. Los hoteles eran caros y poco abundantes, no había dinero y era cuestión de ingeniárselas, otros que venían desde afuera entraban a los antes camerinos para adentrarse en coito, en aquel entonces lleno de excremento, desmontes y desechos no como ahora que en cambio trocaron como túnel de tiempo en grandes pasadizos para certámenes, conciertos de rock, cumbia y festivales evangélicos, incluso de héroes de la música que jamás hubiésemos concebido en el país con quienes fantaseábamos y nunca llegaríamos a ver. Los estudiantes y externos románticos se introducían en aquellos camerinos en ruinas, con un par de murciélagos como ángeles de la guarda observando el lecho de piedra y desmonte; para los adolescentes menos “palomillas” era óptimo para nuestras lecciones de biología del colegio buscando grillos e insectos raros, la flora era entonces diversa. Escabroso y enredado, exótico y enorme era la Universidad en analogía a toda la ciudad de Lima en aquella década.

La cinestesia era la orden y la enseñanza, la actividad social era puro movimiento corporal y con aquella corporeización de la nueva vida urbana con el tiempo las generaciones se fueron

cansando de tanta escoria arquitectónica, económica y moral escapando de nuestras mismas casas, raíces y barrios, hacia al extranjero. Ese recuerdo participante marcó mi alma de sociólogo porque veía que nos movíamos por tribus entre cuadra y cuadra “craneando” que cosa hacer, conseguir dinero estudiando los movimientos ajenos era la tónica del día, cada grupo con sus propias normas, de mecha, de tragos, de negocios pequeños, conquistas y broncas futboleras. Competencias musicales de salsa o break-dance, la mente del limeño era una mente sociológica dentro de un ardid antropológico, aquella generación aprendió intensamente la vida en la calle, de paso en distintos barrios, te graduabas como *callejólogo* (experto en estrategias de supervivencia) otros de *grifólogos* (experto en las artes del consumo de la marihuana). Fue un trote muy intenso poco comparado a las generaciones actuales ensimismadas en el celular, donde los nativos digitales por defecto han crecido con los medios de congelamiento en mano; antes había guerra y retirada. Era el inicio de una etapa de hormonas rebosantes así que en adelante estos barrios del Cercado se configuraron entre amigos de amigos de amigos en base a las chapas, al buen fulbito, al arte o a la popularidad enmascarada, siempre habría un personaje certero en particular quien acuñaba las chapas; y ese legado de “chaplinear” después de 40 años perduraron mejor que el mismo nombre de cuna en los libros de historia de nuestras mentes barriales, “carechancho”, “careplancha”, “cocinado”, “parchis” y todas las caras tomaban formas de animales u objetos cotidianos, apodos también muy ligados en comparación a personajes de la televisión, o artefactos electrónicos “trimitron” (por tener cabeza prominente, la marca era Sony y el modelo Trinitron con N, Tri-*mitron* era la variación por el apodo mitrón de mitra o cabeza, que a su vez deriva de la mitra, gorro grande de un prelado católico), esta era la locura de la jerga de los sitios residenciales y Unidades Vecinales del Cercado de Lima: Los Cipreses, Elio, Roma, Benavides, Pinos, La UV3, Mirones, Palomino así como otros barrios del Rímac, San Martín de Porres, La Victoria y el Callao. Todos estos bloques conformaron redes de asfalto y conversaciones críticas entre salseros, rockeros y chicheros que se nutrían y debatían con músicas de las radios AM y FM en las esquinas de las calles. Esta última comenzaba a crecer en emisoras. Era una guerra sana, pero con no poca ni profundas divisiones de clase unas fantasmagóricas otras reales; nadie sabía que del algún modo errábamos como “misisas” tribus en esencia buscando algún reconocimiento, algunos bien “achorados” otros más románticos, por ahí salieron los “músicos” y los “modelos”; con todo buscábamos cambios y queríamos que nuestros padres hicieran más, pero el Estado estaba tullido, fallido para surtirlos de efectivo. Había necesidad de que las autoridades nos reconociera detrás del bullicio del rock. Las “chapas” (apodos), los carnavales a globazos, las levas de la policía y las telenovelas de adolescente, la marihuana, el alcohol, Led Zeppelin, olor a lacrimógenas entre otros postres, lo explicaron: éramos la última generación analógica y no lo sabíamos, la brecha generacional era

abismal, aunque a veces que importaba si para eso estaba a veces el paliativo televisor. Disco Club, la telenovela, las películas de acción, la calle misma, la Villarreal, San Marcos, trepar los cerros, jugar pelota en una pampa, y la muy limitada vida nocturna nos llevaba a consumir dos litros del tóxico trago popular Cien Fuegos. Toqué unas tres veces en concierto con un grupo de patas del colegio que a la vez eran del barrio. Robamos un tema al grupo de mi hermano que se perfilaba perfecto en el ambiente subterráneo, pero sus devaneos conductuales (del grupo) no les proporcionaron muchos frutos, por fuerza la híper-bohemia los destruyó sino fueron los miedos y complejos típicos del limeño ciego. Así, compusimos uno que otro tema entre cuatro soñadores del barrio y organizamos una fiesta para mandarnos a hacer una batería con un fabricante de la urbanización en Roma, nos faltó dinero y se quedó a medias, terminamos separándonos enamorados de una nena y otra, empezaba la academia para la universidad y al final los estudios coparon nuestras vidas, no había “plata” para instrumentos- tu “vieja” (madre) jamás te lo daría- ya había hecho todo lo posible. Cualquier instrumento era carísimo, la opción era la marca Ruiz para los pobres medios, con mangos toscos y gruesos trastes, cuerdas gruesas, altas y tiesas del puente al clavijero. Había crisis económica, entonces nos quedamos en el tercer condicional “¿Qué hubiese pasado si...?” pero algo sí hizo al menos aliviar las fantasías: escuchar a las mejores bandas en tragos y tocar con guitarra de palo de madrugada hasta que llegue la batida, o tu viejo, y nos llevara a la comisaría para hacer ejercicios o dormir en la carceleta. A mí me “levó” el ejército, pero aquella confesión la hago dentro de algún capítulo y en tercera persona. Cosas peores o mejores fueron para algunos los años ochenta, la adolescencia ardía de tanto querer figurar frente a tanta desestima de identidad. Un retraso en el registro para la obtención de la libreta militar que todos temíamos y que era mejor hacerlo en la marina o en la FAP, mi ociosidad me deslizó hacia el ejército donde en manos de la autoridad castrense terminé un par de semanas en el fuerte Hoyos Rubio del fuerte Rímac comiendo carne de ballena y recibiendo alambrazos en las piernas y puñetes (denominados “globos”) en el rostro, robando comida en las cocinas, escondiéndonos de los agotadores e inacabables ejercicios. Otros se “comieron” el ejército todo un año llegando a figurar en Ayacucho, de todo eso en este trabajo debo dejar claro algo: los músicos y artistas de esa época enfrentaron una fuerte ola de cambio en Lima, un cambio divisorio que marcó al limeño quien tuvo que hermanarse con los nuevos migrantes a fuerza o en verdadera humanidad, a través de redes no enredadas sino bastante unificadoras por fuerza pero que estaban aprendiendo a conversar, a dialogar y unirse, o claramente diferenciarse, otros a politizar. No obstante, para otros fue aplastar almas malignas o practicar el exorcismo, pero los diálogos a veces tenían sus ruidos y crecimos sordos en medio de todo ese sonido de batería de cuero de chancho que no empezó en mi época sino más atrás en los timbales de algún sonero cumbianguero de los años sesenta.

## INTRODUCCIÓN

Lima no es el Perú ni el Perú es Lima, sin embargo, Lima es una excelente muestra que permite exhibir las normas culturales viejas y nuevas que habían configurado toda una novedosa mentalidad juvenil peruana para los años ochenta. La discusión sobre contracultura musical y gráfica en los últimos años proliferó como nunca antes seguramente de acuerdo a alguna entretenida novedad juvenil por conocer lo que los padres de hijos universitarios de las generaciones actuales han hecho o experimentado en aquellos oscuros años 80s cuales nativos digitales no presenciaron. Años ni menos oscuros ni más claros que los actuales que no han dejado de estar repletos de adrede regresiones terroristas como cuestionamientos coloniales que han venido propagándose para comprender el tránsito de lo analógico a lo digital (30 años es poco) en el paisaje adolescente. Con la intención de dar un vistazo a la cuna parental de arteros rebeldes y salvajes artistas seguramente vistos como sujetos “desviados” y renegados (Bequer, 1963).

Sujetos tales se analizan a profundidad. A diferencia de los trabajos *Se acabó el Show* (2012) de Carlos Torres Rotondo, texto de orden descriptivo; *7 interpretaciones de la realidad subterránea* (2017) de Shane Greene, de crítica socio-económica; *Desborde Subterráneo* (2017) de Fabiola Bazo de enfoque de género y *Días de Furia* (2022) de Pedro Cornejo como un conjunto de artículos en retrospectiva sobre el fondo del fenómeno subterráneo; en esta investigación procuramos en extremo ser cuidadosos con la ley de Durkheim y Wright Mills sobre la objetividad del análisis sociológico en el juego de las interacciones sujeto-objeto creando un texto articulado sobre la base de los hallazgos de los trabajos anteriores. No se buscan culpables en el fenómeno empero la virtud que corrompe el acto humano. Dentro de una redacción de lectura ágil, sin embargo, ilustrativo y reflexivo, de sentido lógico y sobre todo objetivo como se asume un estudio en ciencias sociales con puntuales matices antropológicos.

Mi ingreso al doctorado en la Universidad Nacional de San Marcos me llevó a presentar como tema de investigación el abordaje sobre aquella particular contracultura gráfica y musical en esos años de interesante transformación cultural limeña. Cabe señalar que investigar el caso de la contracultura anti hegemónica y anti dominante ha sido muy apetecible por quienes nos dedicamos a esta reflexiva ciencia pues investiga las razones de la existencia y continua acumulación desmedida de la riqueza, la anormalidad de la otredad y el rol de las instituciones en la inversión o sintonización de los valores humanos de acuerdo a antiguos vínculos de cohesión no precisamente tribales, aunque subjetivas. No ha sido entonces en los ochenta la novedad de la naturaleza de la *anti-multi-culturalidad*, sino que esto ha tenido como base la

historia de las viejas conquistas contrapuestas por rebeliones a mano y puño de guerreros que desearon asesinar líderes sustitutos, las mismas que fueron tornándose y sublimándose por agotamiento hacia una batalla cultural de raigambre económica donde la revolución es entendida pensada y luego azuzada desde la antena del artista. Una de las más históricas y tímidamente transgresoras acciones es visible en los lienzos de las manos de los adiestrados artistas cusqueños quienes instruidos con resistencia por artistas del barroco español modificaron ciertas formas anatómicas y sintácticas en los encargos pictóricos para las iglesias de la flamante colonia española. Allí empezó la historia de la contracultura quechua vs. española. En ese cauce la importancia del estudio de las artes en el campo de la sociología y de la cultura en el Perú es no sólo fascinante sino válida por su asimetría en la mediación de aquellos actos sociales en la recepción y las entregas de contenidos desde los medios de comunicación y las industrias culturales, que si antes lo fueron a través de las pinturas o cánticos hoy lo es mediante las redes sociales y millones de imágenes a la máxima potencia. Visto que los estudios sociológicos sobre una contracultura peruana general son pocos, existiendo mucha más literatura sobre lo comúnmente descriptivo y anecdótico valor histórico a través de redes, la contracultura de los ochentas se describe no obstante con mucha intensidad sobre escenas y hechos de las subculturas artísticas contraculturales chichas y subterráneas del mundo musical del peruano. Justo por donde circula nuestra tesis se desea escarbar en tanto lo profundo de las personalidades colectivas e individuales, así como sus interacciones internas y externas, y es que las anécdotas en todo este contexto del arte de los 80s fueron amplia, comprendida en una docena años de historia que no se restringe a una onda punk solamente. Le prosigue una documentación en blogs, libros, artículos, tesis y otros repositorios profesionales y autodidactas quienes han decidido explorar en ellos al Perú de los años ochenta. Aquí sostenemos un primer objetivo: conocer el ser interno y el sentir del adolescente en ese tiempo y espacio histórico.

La intención del trabajo es contestar preguntas claves acerca de ese músico o dibujante que por pertenecer a un grupo social específico no se le podía etiquetar necesariamente de haber destruido un proyecto nacional juvenil de vida. Ser adolescente en lucha permanente por desprenderse de las normas de la ciudad y de la autoridad que a “la mayoría” le parecía tan fácil, los envolvía en necesarios desaciertos: nos preguntamos ¿por qué les era tan ajena? o simplemente extraña, o tal vez fuera de contexto y sobre todo el porque de poseer una autoestima tan baja. En concreto, la normalidad de ir al colegio, saber de regiones, estudiar por un veinte, todo aquello bien uniformizado, disciplinado, militarizado e institucionalizado para la mayoría de ciudadanos de una urbe, les elevaba una enfurecida interrogante ¿en qué clase de país vivimos? Si no era porque Lima ha venido siendo así de conservadora, aplastante, egoísta y

tan poco solidaria existió por suerte un radio geográfico en el centro de Lima que albergaba estas desesperanzas para ser exorcizadas. Por eso este trabajo se encuentra también orientado en ciertos esbozos desde la psicología y el psicoanálisis, sin esta a lo mejor sería más complicado entender el fuero interno del sujeto dentro de este complejo medio ambiente. Nuestras herramientas de trabajo, el testimonio y la entrevista para la recolección de datos, así como el análisis del discurso y de la imagen, han apoyado a demostrar la congruencia entre las categorías que se correlacionan entre sociedad, estado e institucionalidad familiar, formas de violencia, expresión artística y en concreto, el individuo. En paralelo, las teorías utilizadas desde la antropología, la psicología y la sociología otorga un cruce de luces para que desde las nociones de adolescencia, cultura y contracultura se comprenda la construcción de redes de acceso y la disgregación de la misma dentro del espacio de acción en la ciudad; y cómo hacíamos mención, el sustrato teórico de la psicología y la sociología sobre la experiencia y el experimento interpreta las etapas de la socialización que para la adolescencia supone el arduo ingreso a la conciencia simbólica cuyo proceso aparte de ser complejas no solo por cambios corporales en la migración de niño a adolescente debió hacerle frente a la nueva realidad de cerros, polvo, escombros, bombas, quejidos, desprecios y hambruna. Desde un amplio espectro de preguntas que se formulan para entender la realidad desde su propio sesgo, el quehacer, la supervivencia, la búsqueda del par y la confrontación son los extramuros del necesario enmascaramiento. Otros autores como historiadores y musicólogos han conversado sobre la naturaleza de la relación del objeto de estudio, la pieza gráfica y musical con el sujeto que las produce, además de la importancia de su temporalidad, dicho de otro modo, de su importancia en el momento en que se ejecuta la pieza y cómo es recepcionada por un hambriento público juvenil. Otra interrogante que se define como objetivo trata sobre la particularidad del proceso creativo del adolescente. Valiéndonos de los estudios teóricos de arte que analizan los discursos y la mentalidad en el momento mismo de la construcción artística, así como la interpretación de la sintaxis que construye los elementos de enlace, exploramos la riqueza de las imágenes que se asoman desde el subconsciente del joven artista que pinta escuchando y que compone imaginando aquello que va a suceder o está sucediendo. En algún lugar desde el cual dicha información amplifica o que recuerda con fastidio los hechos de a pie: para estos habría habido un solo modo, típico de los muchachos de aquella época, auto financiado, desdeñando y “tirando pata”.

Las entrevistas esclarecieron aspectos históricos que nos hablan de un Perú en fase de transición de identidad diferenciada de los años sesenta hacia los ochenta que cambiando en la forma poco, pero importante, fue el cambio de fondo. Se entrelazaban teniendo como resultado una

exacerbación continua de una Lima caracterizada por la viveza y el engaño: categorías sociales que han permanecido abyectas ante cualquier intento de relación y de unificación, sea por partidos políticos, instituciones, familias y familiares, amantes, amigos y “amigotes”, gobierno y población; y contra la cual el fuero rural ha sido muy crítico sino afectado colocando su espalda reconfigurando su accionar por las diversas variantes de esta malversación de la moral. La manifestación subjetiva de reencuentro se apoya en defensa a su pasado prehispánico, esta nunca novedosa batalla moral entre bandos atacó a los muchachos sensibles de una masa crítica de todas las clases sociales (en los que se inserta los posteriores niveles socioeconómicos) que decantan en actores del escenario fenomenológico contracultural limeño creando una resistencia particular, curiosamente poco avenida para el estado y las corporaciones; de paso, aclaramos que no orientamos en particular este trabajo sobre la contracultura únicamente a lo que se conoce como “la movida subterránea” existente desde los años 80s sino que se desea dar paso al entendimiento de otras tentativas musicales dentro de un fenómeno, que además pusieron un grano de resistencia al desorden social, sean desde los conciertos de música chicha como los de música vernácula. Aunque obviamente nuestro trabajo se orienta a la singularidad del fenómeno subterráneo como universo de análisis dentro de las edades y geografías estudiadas: Cercado de Lima, el damero y clases sociales al interior.

Los agradecimientos reiterados a todos los artistas y profesionales que se interesaron por colaborar con esta tesis. Los testimonios se redactan a lo largo de este trabajo, habiéndonos otorgado largas horas de entrevista para nuestro sistema abierto de interpretación que ayudaron a demostrar que el fenómeno del rock subterráneo tuvo como contrapeso a su vasta creatividad un amasijo de egos personales muy particulares asociados a un deseo muy humano que apostaba sobre la base de una ley natural por separarse de los aparatos de dominación del poder que afectaban el sentido común (Foucault, 1975). Asunto cuestionado sobre la base de su empirismo -de lo que no les pertenecía- y sentidos comunes occidentales programados en la mente peruana por siglos y que han desafortunadamente venido desbaratando las relaciones sociales al interior del gran sujeto social anteriormente algo más recíproco. Cada vez que han existido intentos de reconstruir una ciudadanía basada en los principios más valiosos de la cultura como la solidaridad y la reciprocidad que anteriormente mantuvieron a una sociedad ancestral firme y estable, social y económicamente. Este trabajo, como hemos mencionado, incluye además explicaciones breves sobre fenómenos análogos como el de la música chicha desde el corazón de la migración comercial, como también sobre la música de fusión que nació desde el eje de la diferenciación de la sofisticada ciudad en relación con el rico archivo sonoro rural, y en paralelo, el necesario vistazo a la energía occidental de géneros extranjeros como el



heavy metal, por ejemplo, en una dosis significativa de alta rebeldía oculta entre dioses que “miran desde la pared”<sup>1</sup>.

Estas tendencias paralelas al “subte”, fue tan significativa que sin ellas la movida cultural no se habría cerrado de cara o en contra a la decencia limeña concentrada en el purismo católico velado, que en aquella época de despojos latifundistas fue el paño de lágrimas de un sector arrinconado en la sociedad quienes en su desvanecimiento semántico se ocuparon más de separar que de unificar; así este vívido resentimiento fue para el fuego de la división leña de odios y estrategias por una reposición económica y cultural. El material sobre el fenómeno subterráneo si bien es vasto, la sociometría realizada para nuestro análisis social y antropológico nos lleva a desarrollarla en diez capítulos para explicar la forma que arroja como síntesis de la personalidad colectiva peruana en torno a estrategias de pervivencia, su supuesta confronta social, procesos creativos y el gasto de la energía juvenil. El trabajo se divide en dos partes para una mejor comprensión. Nuestra primera parte trata sobre las teorías, los antecedentes, la historia y el ordenamiento socio-económico mundial: aquello que se balbucea comúnmente como “el sistema”. En nuestro primer capítulo se detallan los constructos teóricos y explicativos de nuestras categorías sociales así como en el resto del trabajo, autores como Anthony Giddens (1997), Guillermo Nugent (2012), Amalia Signorelli (1994), Margaret Mead (1928), Slavoj Žižek (2016), Markus Gabriel (2019), Ulf Hannerz (1980), Sigmund Freud (1912), Erving Goffmann (1959), Howard Becker (1963), Peter Berger (1966), José Carlos Mariátegui (1928), Karl Marx (1859), Mirko Lauer (1976), Thomas Frank (1997) y otros de propuestas clarificadoras, como de alcance intermedio -en la medida que se realizan conexiones teóricas sobre la práctica-, son expuestos para estructurar el estudio sobre la cuestión base de la idea del yo en la ciudad, su complejidad evolutiva y su accionar asociativo frente a otros colectivos dentro de su propia psicología colectiva y normas institucionales, de ese modo se va construyendo el edificio de nociones que explican el propósito de sus acciones y sus fondos. El segundo capítulo se enmarca bajo el supuesto del nuevo orden económico mundial (NOM) a modo de una breve historiografía de la contracultura sociológica sobre tamaña inundación de movimientos juveniles que se opusieron a la amenaza del control social quienes empujaron la actividad política con mayor fuerza desde mediados de los años 50s. Materia de numerosos escritos, películas y documentales, modas de nuevos dandis, rebeldes y consumidores de sustancias liberados de toda uniformidad girando en redes de pandillas o grupos masivos de protestas. La balanza económica y social de este nuevo tipo de cultura (contracultura) estadounidense e inglesa y su

---

<sup>1</sup> Extracto del tema “Siempre estas allí” (1983) de la agrupación española de heavy metal Barón Rojo.

gobernanza política fue amplificándose en un lento proceso complejo de asimilación hacia el Sur. En nuestro tercer capítulo, basándonos su mayor parte en la interpretación y la exploración de las entrevistas realizadas a nuestra muestra damos cuenta de la metodología que se utilizó mediante tres vías de investigación: el análisis sintáctico-visual, el análisis de gabinete (orden teórico) y el análisis del discurso efectuadas sobre la deconstrucción de diversas fuentes teóricas desde las humanidades y las ciencias sociales. Más de ochenta imágenes, medio centenar de melodías expuestas desde diversas entradas compositivas y veinte entrevistas realizadas a profundidad son analizadas. El análisis intrínseco a todas estas gramáticas apoya a demostrar la fuerza vital del movimiento que supuso actos decisivos en el tránsito de la adolescencia hacia la creación artística y definió un nuevo universo limeño y peruano por una suerte de radiación socio-cultural. Con discreta empero concisa objetividad se hace el análisis de los mismos de acuerdo a las instituciones sociales que los acompañaron en el proceso de individuación y formación de esta nueva mentalidad de entrada a la novedosa posmodernidad en nuestro país.

En el cuarto capítulo exploramos los referentes extranjeros plásticos y musicales insertos en la memoria auditiva de la colectividad limeña desde nuestro universo de análisis. El sujeto de rock subterráneo, el sujeto rockero, el sujeto chichero, el artista gráfico y el de caricatura, exponen la fuerte subjetividad juvenil que influencia el arte musical y pictórico sobre un rico y caótico imaginario limeño. En tanto el creador como el consumidor en la interacción de la obra musical inglesa -que empezó desde los años sesenta en otra adolescencia y desde el alza de la influencia altamente occidental- mantiene fuertes contrapuntos de resistencia locales que detienen el avance centralizador y excluyente a las fuerzas de distinción que se fueron imponiendo consiente o subconscientemente: la moda como material dominante. En este sentido una zona de limeños y jóvenes urbanos de provincia podrían haber utilizado a la cultura autóctona y a la nueva episteme neoliberal en la realidad peruana limeña como lo huachafo, por ejemplo: escudo de protección o máscara de una actuación legítima, aunque híbrida. La imagen del ex presidente Alan García sirve de insumo icónico para analizar este fenómeno de consolidación de lo huachafo acompañado de un comportamiento negativo y acriollado. En el quinto capítulo hacemos un recorrido sobre la psiquis colectiva desde lo que Marco Aurelio Denegri en una entrevista a Guillermo Nugent parafraseando al arquitecto Hernando Velarde, llama a las azoteas de Lima como “el inconsciente de Lima”. Llena de despojos, fierros y suciedad, y la extrañeza de su poder adictivo. Un espacio en el que el muchacho artista solía realizar sus hazañas creativas con consentimiento parental o no; los techos son en metáfora un modo de entender a Lima como un arenal en permanente estado de humedecimiento y construcción, deseando hacerla cada vez más un monumento ciudadano muy occidentalizado pero que sufre

serias caídas. Las actitudes obsesivas de acumulación y costumbres de ahorro de objetos en desuso están en analogía al hábito colectivo de dejar basura y aromas en esquinas o bajo puentes donde sus pobladores con estilo peculiar, muy peruano e inigualable, apilan como torre de babel por las noches apareciendo esparcidas por la cuadra por obra de los perros callejeros que nosotros mismos alimentamos en muestra de caritativa dádiva para que nos dibujen novedosas obras de arte Povera. En el capítulo sexto, introductorio a nuestra segunda parte (que explica la dinámica de las relaciones neoliberales y su representación negativa en el arte nacional) realizamos un análisis de cómo los jóvenes y adolescentes de la generación de los años 80s se dieron cuenta o despertaron frente a una realidad subyacente que era la cultura revestida de discursos culturales de una envergadura que no era precisamente nacional: radios, televisores y museos llenos de contenidos occidentales estaban colmando las conciencias de la gente llevándola por caminos de aculturación. Estas vías fueron poco discretos aunque demasiado suntuosos, que rayaban en la muestra de grandes edificios, exuberantes millonarios y súper modelos, que fueron exacerbando el ambicioso subconsciente urbano sobre un nuevo pero apresurado patrón de enriquecimiento, lícito e ilícito: la cultura de la acriollada hacía su entrada no solo con la galantería forzada del jóvenes candidatos sino por una postura colectiva fingida que llevó a aquellos de la clase media que copiando moldes suntuarios de clase alta se les infringiera ( a ambas clases y por respuestas distintivas) la novedosa denominación de “pituco”. Término no muy bien desvelado etimológicamente pero que ensayaremos desagregar en este trabajo. Esta nueva disposición conducía a como dé lugar a poseer más que el resto dentro de una condición aparentemente de acción decente que poseía un fuerte sesgo anticapitalista y anticlerical bajo la construcción del puro e impuro, limpio y sucio (Nugent, 1991). En ese rumbo se construyeron brechas entre hijos de una clase social obrera o campesina migrante y “los otros” o bien de clase alta y clase media educados e instruidos, sin embargo, ambos “puramente” limeños por voluntad y desde ya limeños por herencia insertos en un mismo universo simbólico social y cultural sin posibilidad de escape.

En nuestro séptimo capítulo, nos referimos a la lucha o pugna natural por integrar un circuito de oyentes permanente como consumidores de arte musical y gráfico dentro de espacios edificados con elementos mínimos de construcción. Los artistas tenían un ojo puesto en los medios a los cuales de forma paradójica se les criticaba, pero a los que a su vez era urgente hacer intrusión por una necesidad redistributiva y a su vez para poder sugerir mensajes de concientización a públicos mayores y masivos no solo para generar ingresos como músicos sino además con la idea de que se pueda ingresar una pizca de sensibilidad en las mentes de la población limeña. Para algunos, a modo de protesta radical lírica, y en el caso de los artistas

gráficos de concientización visual martillando la vista con seres cromáticos y frases inteligentemente obscenas. Para otros a lo mejor ese camino no era la vía, a no ser la destrucción química o comportamental auto infringida o extroyectada continuando con una denodada autogestión desde la apropiación de todo lo ajeno como un recurso reciclado de vida. En el capítulo octavo se cuestiona la permanencia en el tiempo de las ideas sobre la resistencia contracultural la cual no solo se aproxima a través de las formas musicales y gráficas bastante variadas en su estética sino a partir de algunos contrapuntos históricos, literarios e ideológicas ya previstos por Mariátegui y Galindo, explicadas aquí por autores como Thomas Ward. Otros actores o colectivos son analizados en tanto disertan sobre su propia conceptualización de la resistencia y el estado latente contra el declive cultural vista para los años ochenta como un grupo desesperado de propuesta popular. Este capítulo también nos coloca en el aspecto interior de los ejecutores del arte quienes se aproximan a la pérdida del sentido de lo contracultural a partir de la puesta en escena de sus propias personalidades desestimando el mensaje, destrozando el panorama musical y gráfico esencial, cayendo en los visos de la farándula entorpecedora la cual fue creciendo como bola de nieve durante la época en cuestión (la que se consolida a mediados los años noventa). Aquí explicamos si tales intentos fueron resultado de un resentimiento colectivo, individual o de una cuestión en donde el despegue de la ira y la burla fue una mejor manera de entretenerse. Con el tiempo aquella en extremo y el desbande extremo también atraería a las masas al adormecimiento y a la tergiversación de la creación profunda y reflexiva. Tal urgencia para la reconstrucción de la cultura y nación se vio en principio coactada desde la centralidad discursiva de las artes en torno a la pomposa institucionalidad de las galerías oficiales y circuitos musicales del *mainstream*. El noveno capítulo discurre sobre qué momento de los años ochenta se sembró la semilla de la nueva sociedad del espectáculo que a partir de los shows de farándula, vedettes y programas cómicos que rondaron las vistas limeñas fueron progresivamente multiplicándose y cobrando formas cada vez más diáfanos y dañinos de transmitir humor mediante la *mass media*. La gráfica, la música y la caricatura de la época trataron a su modo de salvaguardar en conciertos, muestras, periódicos y revistas aquel humor inteligente satirizando dicha farándula a la par de hechos sociales complejos y políticos angurrientos mientras que los programas televisivos empezaron a crear sentidos más enrarecidos en torno al niño, al adolescente, la mujer y la vida política desviando la mentalidad adolescente a un enfoque más confuso y sumiso al consumo. En nuestro capítulo diez, nos referimos a la creciente avalancha de contenidos políticos y hechos históricos de los años ochenta que acompañaron a los intérpretes y artistas gráficos a intervenir en favor de una audiencia o público, en todo caso, este capítulo es el capítulo de las audiencias y de su posible hastío como víctimas de una posible persecución. Sobre cómo estas se vieron

desfavorecidas por los contenidos vacíos y de mediano lenguaje que poblaban no solo los discursos presidenciales sino la realidad concreta, desde el desempleo, los desfalcos fiscales y la vía subversiva las mismas que dieron pista para la evolución del arte de contracultura y el arte de la caricatura. “Pastas, pepas y otros postres”, hace alusión a un tema conocido de la agrupación Frágil donde alude el consumo de sustancias y de alcohol a modo de metáfora que alude al ensueño y el adormecimiento de una realidad difícil de cambiar. Sin embargo, el capítulo no explora necesariamente este hecho que de facto (alguna clase de consumo, la cual es transversal para todas las áreas del quehacer social) sino el impulso de una gran mayoría de músicos a nivel mundial, sobre el modo en que sus letras enfocan estos términos y analizan las drogas mediáticas. Analizamos como la jerga y la nueva terminología de frases y apodosos se acuñaron en estos años, tarea compleja y ancha, bastante bien tratado por el fallecido investigador Marco Hervias; sin embargo, aquí hacemos una breve acotación del fenómeno desde las canteras de la contracultura en referencia a sus usos y costumbres. Acto seguido examinamos, apoyándonos en la psicología social, una triangulación entre la farándula, el estado, la familia y las infancias de los artistas, aquí levantamos la pregunta ¿estaban verdaderamente los artistas fuera del espectro de “lo normal” ?, ¿estaban ellos dentro de los márgenes de la distorsión y la desviación?,

Es esta una investigación que nos permite pensar en que no todo artista se repite en el espacio y tiempo, sus infancias y adolescencias fueron diversas y llenas de matices distintivos que los llevaron por diversos senderos de creación hacia un mismo objetivo: la aparente trascendencia. Pese a semejantes diferencias estos colocaron un mismo norte: la oposición hacia la cultura hegemónica y la estupidez de la cultura; que las audiencias y las sociedades como espectadores sancionasen con la indiferencia y la crítica, dentro de sus marcos de legalidad, conductas aparentemente no muy normales y amorales. La referencia a los campos de distorsión de la realidad explica la idea del supuesto de que la generalidad de la sociedad podría, eventualmente, encontrarse envuelta dentro de una normalizada contradicción: entre el entendimiento pragmático de la realidad concreta y el engaño disuasivo desde la imagen y los mensajes subliminales desde la cultura del consumo en los orígenes de un recientemente llamado postmodernismo para la época en Lima y el Perú que cree polarizar mediante constructos ilusorios sobre la etnia y el poder, cuando todos estamos inmersos en una misma región de sentidos y significantes simbólicos entre pequeñas zonas de importancia geopolíticas.

## ***Primera Parte: La Dimensión global de la economía de la cultura***

### **Capítulo 1: Teorías sobre adolescencia y contracultura: los ejes antropológicos y sociológicos desde el arte, la ciudad y el ser adolescente: MARCO TEÓRICO**

Las teorías y fundamentos mostrados en esta parte apoyan a examinar las categorías centrales de nuestra hipótesis de trabajo tales como la situación del poder, la sintaxis de la imagen, la composición musical, la cosmovisión subyacente del artista partícipe del rock nacional, chicha, comercial y subterráneo dentro de un marco temporal de construcción contracultural como un sistema de lenguaje en torno a redes sociales de accesibilidad de libre elección, que fueron con el tiempo institucionalizadas. Otras teorías analizan la melodía como un sistema de cifrado musical que alberga una composición alfabética, cómo posibles reducciones de un manifiesto político implícito. En esta relación nos interesa cómo se deslizan los sentidos analizando ambos polos de la creación: autor y símbolo. De este modo encontramos la caja negra entre ambas unidades de análisis la misma que nos sirve para encontrar los significados ideológicos y sociales subyacentes para la audiencia; por otro lado, el análisis de las partes o elementos mínimos del sistema simbólico cultural se realiza de acuerdo a una historiografía general y a relaciones tipo con otros contextos artísticos paralelos o anteriores.

Finalmente, la deconstrucción del pensamiento del joven adolescente limeño desde teorías sociales y psicoanalíticas nos sitúa al análisis de los medios suficientes para la construcción mente-sociedad desde su colocación contracultural lo cual nos arroja una amplia perspectiva para el análisis antropológico y además sociológico del joven urbano en los años ochenta como muestra de sus complejos procesos internos y a la par colectivos.

#### **1.1 Ilegitimidad estructural y redes de accesos individuales**

Sobre el concepto de tribu y adolescencia se desea entender a los jóvenes agrupados por códigos de confianza. Ensayamos en principio que este concepto en el fuero adolescente y juvenil está ligada a una fracción del segmento social más joven que posee tantas caras como sentimientos y/o intereses (marginación, revanchismo, consumo de sustancias, comportamientos o modas, etcétera) predominantes en cada parcela dentro de este mismo colectivo. El motor fundamental es la motivación de generarse a sí mismos una necesidad humana prioritaria: la identidad social es irrenunciable por definición y los sentimientos que se derivan de ella adquiere mayor identidad que los relacionados con la identidad personal, y ello no solo por la naturaleza gregaria de los humanos sino por los mecanismos de refuerzo grupal y soporte colectivo asociados a la

identidad social de supervivencia. Mecanismos que se identifican cuando los miembros de una “tribu” se sienten amenazados por otros colectivos o por la sociedad en su conjunto, pudiendo dar lugar a conductas violentas, como las de los Mara Salva trucha en El Salvador o los *hooligans* en Inglaterra. Dicho esquemáticamente: cuanto menor sea el nivel de compromiso y socialización de un adolescente respecto a su entorno y peores sean sus relaciones familiares y sociales más posibilidades habrá de que busquen su identidad social dentro de una identidad urbana<sup>2</sup> exógena. En esta direccionalidad añadimos que los colectivos juveniles de la contracultura subterránea y del rock nacional se movilizaron en paralelo frente a esta necesidad de encontrar códigos de confianza comunes bajo un nuevo cuerpo de normas producto de una nueva marginalidad urbana, en una mayoría no ubicados en casa o para otros no ubicados en los parámetros de la sociedad perfecta o ideal, entendiendo lo último bajo la lupa de un sistema político embadurnado con la idea de hedonismo y cierta hipocresía capitalista. Hoy, a modo de jerga, entendida y actuada con frases como “meter cuchillo por la espalda”, “serrucho” (quien te arrebató con negras estrategias el puesto laboral o la pareja), “corrupto” “comechado” (dícese del que roba del estado y come echado) entre otras jergas y hechos que no son sino la traducción de la traición que para ellos no sería, eventualmente para nada, la bandera de la movida del rock periférico de la época. Bajo esta línea estudiamos cómo las asociaciones de jóvenes se agrupan y se movilizan entre los puntos de concentración del centro de Lima en un tiempo, en un espacio y bajo un sistema de gráficas colocadas en las calles por una suerte de intrusión visual consentida.

En consecuencia, es pertinente reconocer que las etapas del hombre latinoamericano, en particular el hombre de la profundidad económica se debate entre el esquema de la marginalización, la atracción exótica-folclórica del turista, y el carácter reivindicativo y redistributivo de la pluralidad cultural, en oposición hacia una repetitiva y mentada intención de crear sistemas de interculturalidad. Marginal o poblador originario, nuestro hombre encuentra un lugar sensual e institucionalizado a través de los medios de comunicación y sus industrias. Este además contiene el carácter dionisiaco al centro de la función social como una estrategia de “reencauchamiento” de la aburrida seducción televisiva y el “reentendimiento de los preceptos legítimos”. Dicho de otro modo, la figura literaria del hombre salvaje es relevante para los países europeos y al mismo tiempo de gran reconocimiento para América Latina, como sus recursos también los son, cuando este se encuentre aun escondido entre lianas de ayahuasca y plantas del Ipo-kene: una necesidad alimática por encontrarse entre otros y en estos más allá del ahogo de la nanotecnología mega ciudadina (Mafessoli, 1990).

---

<sup>2</sup> Gran Enciclopedia de la salud. 2000. Plaza and Janes editores: Barcelona

Afirmar que hoy las tribus formulan su lugar de seducción dentro de los medios de comunicación haya sido tal vez uno de los factores de la ruptura del orden natural de la subjetividad adolescente por otra, atraído sensualmente por el noble trampolín de la fraternidad, luego hacia la ansiada fama y el reconocimiento. Esto no fue totalmente la cuestión peruana, sin embargo, ingresar a los medios desde la exotividad de las formas nacionales constituye la distinción estética que apropiadamente se tenían que realizar para proponer cambios sustanciales en la nueva comunidad musical del Centro de Lima entre sus guitarreos extremos, golpes de botellas, sudores y pestilencias: la tribu de los salvajes del centro de Lima (León, 2006) son personajes que aun en tiempos de pandemia no cesan de moverse entre las laderas arquitectónicas postcoloniales de Lima entre tragos y postes en donde se incubó una particular de otra contracultura: el centro de Lima.

La accesibilidad física y la accesibilidad social es clave para entender esta dinámica de colectivo de tribu. En el orden contracultural los lazos de confianza subyacentes entre grupos empiezan por ser estas las cabezas colectivas pequeñas de individuos que construían uno aún mayor, el que posteriormente –para nuestro objeto de estudio- se fueron replegando, transformados al interior, hacia proyectos paralelos, mostrando intereses individuales de apoyo o conveniencias que se idearon en las propias casas (geografía subjetiva) de cada uno de sus integrantes, sin tomar en cuenta aspectos o diferencias étnicas ni socioeconómicas, aunque no siempre no las hubo. La tesis expuesta por Ulf Hannerz en su libro “La Exploración de la ciudad”, afirma que la accesibilidad física no necesariamente garantiza en sí misma la accesibilidad social. Esto es un tema de conexión. La información carece del dato contextual de cómo y en dónde se deba encontrar al tipo de persona o el grupo que se solicita desde que ese dato subyace al explorador. En todo caso se debe tener conocimiento de que el otro merece ser depositario de la confianza o de la sociedad al margen de lo que uno pone como límites antes de enroscarse en la simbiosis. Dicho de otro modo, el sujeto primero “se asegura” de que exista una tercera persona o juez que juzgue como necesaria aquella sociedad de modo que la alianza tenga un pacto atendido y validado públicamente y que por efecto multiplicador produzca un radio más amplio para la formación de una pequeña micro cultura (Hannerz, 1986).

De esta presuposición se desprende la idea del punto de encuentro (point) donde de manera instantánea la ubicación para el encuentro se da en forma controlada por el símbolo y no por el sujeto. Para nuestra unidad de análisis, los artistas, fueron buenos caminantes y cazadores de talentos que, encontrando entre amigos de otros aliados similitudes con sus afectos en la calle



misma. Estos avistaron primero que el símbolo se encontraba desagregado en el subconsciente y que solo en la forma melódica y gráfica extranjera o nacional se encontraba en condición latente: el sujeto acude y hace partícipe a los demás receptores su necesidad de compartir interpretaciones propias a este.

La apuesta de Hannerz hacia este universo es producto de un profundo acto simbólico que le lleva a razonar por qué las personas se sienten tan atraídas en torno a las formas producidas en el ejercicio de la individuación y la intersubjetividad de modo que trabaja una especie de magnetismo descalificador por defecto que empieza a jalonear mentes tan parecidas en sus procesos que finalmente terminan por formar telarañas que pueden trabajar como células independientes e intervinientes entre los hechos sociales.

En esta orientación la antropología ingresó desde un ángulo ontológico-ritual al estudio de estas “sombras negras”<sup>3</sup> de la ciudad que anteriormente era cuasi exclusivo a la sociología para poder entender tales asociaciones imago lógicas que anteriormente por naturaleza se encontraban en tribus primitivas que al momento existen, aunque quien suscribe tiene por disciplina la sociología, ambas perspectivas están en el seno de la ciencia social para un mismo objeto confluye la construcción de sus propios discursos, el primero en función a la estructura y función de la interacción y el segundo hacia la producción del símbolo desde la interacción (Foucault 1969). Esta visita de la relativa nueva Antropología Urbana, según Amalia Signorelli (1999), trata de ocuparse de las concepciones del mundo, de la vida y de sistemas cognoscitivos-valorativos elaborados en y por contextos urbanos; contextos industriales y postindustriales, capitalistas o post colonialistas producto de la globalización y que se ven cada vez más cerca a ser virtualidades: al día de hoy la idea de tribu dentro de la pantalla modificó el proyecto de la tribu que se conecta en la atmósfera mamífera de las avenidas y la oralidad. Según la autora, las concepciones y sistemas cognoscitivos-valorativos engloban muchas sobrevivencias pre-capitalistas, no como inertes reliquias sino como elementos activos de las dinámicas culturales, de los sincretismos y de las hibridaciones, de la re-semantización y de las revaloraciones que se entretienen en todo proceso de producción cultural, empero la revalorización se inicia bajo una plataforma innegablemente occidentalizada como discurso básico de un lenguaje de construcción nómica (Habermas, 1981). Los colectivos sociales se construyen indefectiblemente bajo esta construcción y sobre esta plataforma socializante, para el caso de peruano, Lima y sus insuficiencias mentales basadas en una infraestructura feudal.

---

<sup>3</sup> Título de un tema de la agrupación musical argentina GIT (1984).

Esta posición ofrece ciertas resistencias a alguna entrada a la ideología renovadora que subyace dentro de la posmodernidad y las incipientes entradas de las tecnologías frente al dinamismo aparentemente desarticulado del colectivo subterráneo, autodenominados en función al alcantarillado y la traducción de la palabra inglesa *underground*, en dirección paralela a otros colectivos que venían desde poco antes realizando propiamente un trabajo de redes de acceso literario urbano como los colectivos Hora Zero (1970) y Kloaka (1982) y otros de naturaleza musical y estética novedosa desde el sector trabajador informal, la chicha, sin embargo no menos occidentalizados. Por otro lado, otro colectivo con una posición surrealista y no menos social, místicos y en concordancia a una hermandad con una cosmovisión de trascendencia colectiva formará parte de la escena subterránea: el movimiento musical del metal que habló sobre mitos y demonios como representaciones simbólicas de las maldades de la ciudad de Lima y las nuevas estafas del gobierno peruano mediante el método de la extrapolación simbólica.

Así, para promover una revalorización de la norma no pudo haberse asentado sino desde la fuerza adolescente cuyo atributo biológico es particular: la testosterona (crecimiento y sexualidad) con una pizca de adrenalina (reacción) y cortisol (defensa) lanzan al cuerpo en dirección al contacto corporal que lo dispara hacia las afueras del hogar. Sin duda la adolescencia es la etapa del cambio orgánico más significativo donde el individuo gira de un ser puramente dependiente, con un apego táctil, visual y auditivo claro hacia el padre y la madre, para dar un grito de independencia. Su propia corporalidad y el ensimismamiento subjetivo para el artista joven supone interrogarse hacia sí su espacio en el mundo fuera del mandato parental. Los niños en tránsito hacia la adolescencia buscarán pares más allá de un sencillo amigo para jugar, sino coetáneos para experimentar sensaciones más íntimas y mentales que confirmen en todo caso su nuevo descubrimiento cosmogónico que lo aleja de las disparidades del padre y la madre y las luchas de poder con los hermanos mayores quienes lo inician en la exploración del cuerpo y de las habilidades creativas que pueden implicar fuerza, juicio y crítica. Parejas masturbatorias y la apuesta entre pares similares mediante el juego, el fulbito, las lisuras y el ludismo son ingredientes libidinales compulsivos a la acción. Es además una etapa intermedia en que el individuo elabora un juicio mayor acerca de las construcciones poco intercambiables de la personalidad y de las acciones de los familiares cuestionando los dos primeros aparatos institucionalizados: la escuela y la familia; además de su acción comunicadora altamente propositiva que replantea su entorno social bajo la asunción de la autodeterminación donde sabe o asume que puede independizarse y valer por sí mismo al margen de la autoridad. Sin embargo, detrás de semejante efervescencia adolescente hay una historia de experiencias que

conviene describir además de una simple etiqueta social: el paradigma cíclico de la crianza (Piaget, 1946).

Una observación hacia la categoría de la adolescencia exige una mirada hacia a una historia social de la niñez, la cual ha sido estudiada desde la medievalidad como un entendimiento europeo del infante dentro de una concepción pre capitalista de “sujeto ausente de derechos” (Bacares, 2012) sino desde que el estudio del sujeto en la Europa solicitó verla en la práctica como un sujeto menor o de una valía doméstica sólo necesario en cuanto a un orden económico feudal que contribuiría a su comunidad o en oposición a la disminución de la ración doméstica contraria a la percepción preincaica, por ejemplo, que valoraba al sujeto infantil en tanto una fuerza vital de trabajo de la tierra. Para el presente trabajo conviene explorar estas ideas sobre la infancia y su adoctrinamiento que llegaron a Centro y Sudamérica en su tiempo y que construyeron una idea distinta de observar al niño quien estaría permanentemente educado bajo una consigna evangélica enraizada en las órdenes Dominicas españolas de las reducciones empero superpuesta bajo una economía infantil del trueque, el trabajo y la protección comunitaria ancestral.

Un primer paso es comprender la idea de este sujeto concebido en Europa como necesario o innecesario. Aries (1960) menciona como el niño era asesinado en algunas camas del medioevo francés cuando se le deseaba criar por sus insuficiencias fisonómicas por una racionalidad adulto céntrica y papista donde las imágenes y pinturas investigadas por el autor hacen alusión al alma del niño en su ascenso al cielo en la postrimería de su muerte: niño y ángel, muerte y ascenso del alma pura, o en aquellas realistas, cuando son material pictórico de maltratos. Otra característica asociada a este enfrascamiento del adolescente se encuentra dentro del arco numérico, la del registro y la cronología, al cual la historia de la evolución de las contraculturas alude como caballo de batalla en contra del encasillamiento institucional de las etapas lo cual contrae fuertes lazos represivos por su reducción dentro de la actividad no solo estatal sino familiar. Aries afirma:

“En la edad Media el nombre propio era una consideración demasiado imprecisa, y fue necesario completarlo con un apellido, a menudo un nombre de lugar. Y resulta que ahora es conveniente agregar una nueva precisión de carácter numérico, la edad. Pero el nombre e incluso el apellido pertenecen a un mundo imaginario –el nombre- o tradicional –el apellido. La edad, cantidad mensurable legalmente con una aproximación de horas, compete a otro mundo: el de la exactitud y el de las cifras. Actualmente nuestras prácticas de registro civil, proceden, a la vez, de uno y otro mundo”. (Ib. 1960:34)

La concepción de adolescencia puede eventualmente ser complicado al intentar someterlo al mundo de la exactitud, así como cuando se habla de juventud nos resulta difícil no mezclarlo con la adolescencia cuando en el estudio de las tipologías empiezan a desarrollarse nociones marcadas desde la psicología para una investigación de las sensaciones y de las transiciones, a veces necesarias para su entendimiento. Cabe destacar que la noción de adolescencia es el componente sustancial del tránsito de una edad infantil en total sombra de protección y “enjaulamiento” regulados desde el colegio y la familia hasta que por socialización e intersubjetividad debe confrontarse con la realidad social, después de los 17 años por consenso, a costa de un innato interés de subsistencia, curiosidad y agrupamiento. La preocupación de Aries por la infancia medieval entreveía la cuestión implícita en ella: la capacidad crítica y la capacidad de reproducción económica de las familias. Una definición antigua de adolescencia la encontramos en el trabajo de Aries<sup>4</sup> cuando cita un tratado del medioevo *Le gran propriétaire de toutes les choses* que definía a la adolescencia como una edad que empezando desde los catorce puede según criterio de otros autores terminar incluso hasta los treinta y cinco años ya que la persona es suficientemente grande para ser entendidos con miembros “aptos para crecer y recibir fuerza y vigor gracias al calor natural” (ib. 41). Sin embargo, la vaguedad del término convoca a su ocultamiento “se observará que como juventud significaba plenitud de la vida, “mediana edad”, no había cabida para la adolescencia por lo que esta se confundió hasta el siglo XIII con el de la infancia. En el latín de colegio se empleaba indiferentemente el término *puers* o *adolescence*” (ib. 47). A partir del siglo XII, siguiendo a Aries, hasta finales del siglo XVII el niño usaba vestido en una sociedad donde el afeminamiento en la sociedad burguesa no distinguía a los niños entre hombre y mujeres cuando se refería a la moda: todo niño era igual a una mujer y no fue sino hasta que el niño entró en forma masiva a las escuelas donde se dejó el vestido de cuello y comenzaron a utilizar pantalones para seguir un patrón de diferenciación institucional. Aries frente a este fenómeno social de la moda se pregunta sin responderse lo siguiente:

¿Por qué, con el fin de distinguir los niños de los hombres, se consideraba a los primeros como niñas, quienes no se distinguían de las mujeres? ¿Por qué esta costumbre tan nueva, tan sorprendente en una sociedad en la que se entraba prontamente en la vida, ha subsistido hasta hoy día, por lo menos hasta principios de este siglo, a pesar de las transformaciones de las costumbres y de la prolongación de la duración de la infancia? Entramos aquí en el terreno aún inexplorado de la conciencia que una sociedad cobra de su comportamiento por edades y por sexos: hasta el presente sólo se ha ocupado de su conciencia de clase” (ib. p. 81)

---

<sup>4</sup> El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen (1987)

La costumbre de la moda masculina afeminada evoluciona hasta el fuero del siglo XX y no es sino hasta principios de la primera guerra mundial en que terminaría totalmente al ritmo en que las niñas abandonarían el corsé que les estilizaba. Otro aspecto importante es lo que sucedió con los pantalones *blue jeans* de finales de del siglo XIX que fue una “transferencia de traje que presenta unos puntos comunes con la adopción del pantalón por los chicos de la época de Luis XVI; el mono del trabajador, el pantalón de tela basta, se ha convertido en el “blue jeans” (ib. p. 91). Así mismo, este pantalón ha sido principalmente utilizado a principios del siglo XX por los trabajadores de minas. Así como el *jeans*, las botas Caterpillar fueron adaptadas desde las áreas de la construcción minera y civil por variados grupos de muchachos de la Europa y América como signo de rudeza similar a la etapa de los reyes de la edad media tardía cuando los hijos de burgueses preferían usar ciertas piezas adoptadas del vestir popular como símbolo visible de fuerza en su adolescencia. Afirma Aries sobre la moda en la infancia:

“Si nos detuviéramos en el testimonio del traje, la particularización de la infancia se habría limitado durante mucho tiempo a los chicos. Ciertamente se reservó únicamente a las familias burguesas o nobles. Los niños del pueblo, campesinos y artesanos, los que juegan en la explanada de los pueblos, en las calles de las ciudades, en las cocinas de las casas (...), siguen usando el traje de los adultos: no se les representa nunca con vestido ni con mangas falsas. Esos niños conservan el antiguo género de vida que no separaba a los niños de los adultos ni por el traje, ni por el trabajo, ni por el juego”. (ib. 92)

No habría diferencia entre la vestimenta de un niño y un adulto en zonas rurales, fue una cuestión de diferenciación entre clases. Aspecto que relaciona al niño con su cultura sexual es este encuentro textil con la simiente de la decencia, a partir de esta el imaginario infantil debería apuntar a ser casto, puro o propiamente “decente”: educado y crítico de lo vulgar. Sin duda el sesgo católico ya empezaba a cobrar un poder doctrinario en la domesticación de las familias. Para el siglo XVII europeo se seleccionaban hacia afuera las lecturas de las escuelas que llevaran una carga sexual considerable. En todo caso aquello tildado de vil y profano no debía de introducirse, en tal dirección los niños leían lecturas que enriquecieran su lenguaje a la vez que existían practicas domesticas del pernocte entre niños y hombres, que era una norma natural aun siendo del mismo sexo. Esta praxis iba desapareciendo o eventualmente iban siendo censuradas. Así fue esta nueva configuración en la novedosa era católica de la sexualidad cuando anteriormente las bromas entre adultos y niños incluso delante del padre biológico mismo en la comunidad eran bien vistas y aceptadas, sin prejuicios: se alcanzaría en tanto también la nueva

decencia en las cortes y bufonadas de la música y las danzas en aras de su protección. Afirma Aries citando el diario del anatomista Heroard:

“«Poned un cuidado especial en impedir a vuestros hijos que aprendan canciones modernas». Pero las canciones antiguas tampoco son más dignas: «Canciones conocidas por todos y que se enseñan a los niños desde que empiezan a hablar (...) apenas las hay que no traten de las más atroces murmuraciones y calumnias, y que no sean sátiras crueles en las que nadie se salva, ni la persona sagrada de los soberanos, ni las de los magistrados, ni las de las personas más inocentes y más piadosas.» Dichas canciones expresan «las pasiones desordenadas» y están «llenas de equívocos deshonestos» (ib. p. 164)”.

Esta acusación ante el arte popular venía de curas y posteriores santos que vieron en ellos un arte malintencionado o en todo caso lleno de impudicia ya que las letras versaban sobre actos sexuales y humores corporales con normalidad, de esta manera se prohibió que los niños criados en aras de una provechosa nobleza no vieran susodichos espectáculos que cubrían la danza, el teatro, malabaristas y otros parecidos fuera del ámbito de actividades que estuvieran supeditadas al ejercicio educativo o cortesano por arte de una conveniencia religiosa y económica de la herencia y la propiedad. En ese caso las actividades mayormente intelectuales del arte de entretenimiento pasaron a hacerse oficiales, digamos por ejemplo el aprendizaje de los cánones de la pintura; la música y la literatura pasaron a ser el constructo oficial de la nueva educación de alta sociedad y de la “apolineización” (purificación) de la infancia. El interés por la formación de la racionalidad y la disciplina en el niño como resultado de un control de la locura adolescente en la construcción del lenguaje y la efervescencia sexual, trató sublimemente de alejarlos de la repetitividad del acto vulgar, si se entiende lo vulgar como sacarse el pene o vociferar palabras relacionadas al sexo y a la sexualidad de otros pares. Cualquier ejercicio del lenguaje soez, la burla y la ofensa, la contradicción a la autoridad y tal vez el desenfado frente a las tareas del hogar durante el siglo XVII europeo.

El dato curioso en la historia del infante es la relación colectiva consciente de que el niño albergaría por naturaleza en la génesis de la evolución del hombre, si bien Darwin no había escrito su famosa obra, se creía que, durante la línea de vida del niño, lo primitivo y lo arcaico o en todo caso la cuestión de la torpeza y la floja capacidad de crear herramientas sofisticadas o de efectuar labores complejas, lo visualizaban como un ente similar al salvaje: presa de sus instintos y propenso a la labor económica aunque representado y perennizado como ángeles del cielo en cientos de pinturas católicas en casi todas las etapas de la historia hasta mediados del siglo XX. Entonces lo que existió al principio con el niño en la primera etapa del medioevo y

más atrás en el tiempo era la forma normal y graciosa de mimarlo y apreciarlo por su innata ocurrencia, etapa que Aries le denomina de “mimoseo” y que se expresa en la alegría del gntío por las gráciles actitudes del niño y por su inclusión en la carga económica del mismo. En tal sentido la condición de ser niño, aunque le otorgaba cierta libertad de movimiento entre los adultos a su vez lo exhibía vulnerable por dicha condición al ser incluido en las actividades adultas. La probabilidad de daño hacia su cuerpo sea por tocamientos, enfermedad o muerte callejera, era un peligro inminente: el hecho que se le cambiara el precepto sobre su mente por otro más racional implicaba empezar a protegerlo a partir del miedo al daño corporal debido a su limitada fuerza física y la disciplina evangelizadora basada en una moralidad de los buenos actos y la pudicia. Concluye Aries:

“El primer sentimiento de la infancia —el mimoseo—apareció en el ámbito familiar, en el círculo de los niños. El segundo- por el contrario, procedía de una fuente exterior a la familia: de los eclesiásticos o de los legistas escasos hasta el siglo XVI, y de los numerosos moralistas. Durante el siglo XVII, preocupados por fomentar costumbres civilizadas, y razonables. Estas personas se volvieron también sensibles al problema, antaño descuidado, de la infancia, pero se negaban a considerar a esos niños como juguetes encantadores, pues veían en ellos a frágiles criaturas de Dios que había, simultáneamente, que proteger y tomar juiciosas. Este sentimiento fue pasando a su vez, a la vida familiar. Durante el siglo XVIII encontramos en la familia esos dos elementos antiguos asociados a otro elemento nuevo: el interés por la higiene y la salud física. Los moralistas y educadores del siglo XVII no ignoraban el cuidado del cuerpo. Se cuidaba a los enfermos con abnegación (si bien con grandes precauciones para descubrir a los que simulaban), más el único interés por el cuerpo de aquellos que gozaban de buena salud era de orden moral: un cuerpo mal fortalecido propendía a la molicie, a la pereza, a la concupiscencia, ¡a todos los vicios!” (ib. p. 186).

Esta ideología eugenista paulatinamente pasaría a ser práctica familiar, las cuales han fortalecido visiblemente su conducta frente al niño sobre cómo debe de actuar tanto en su naciente esfera privada como en la pública: limpio, educado, inteligente y respetuoso de la moralidad tradicional; choque que habría tenido serios detonantes en la modernidad con la era de la información donde la iglesia empezó a ser cuestionada por su antipatía en su espíritu teológico hacia la razón moderna afectando gravemente las razones morales (Comte, 1999).

## **1.2 La reproductibilidad cultural**

En el abordaje de las obras gráficas es importante considerar el mito de origen y a la vez su reproducción teniendo en cuenta que la gráfica que analiza al hombre de ciudad a modo de

crónica sígnica mantiene su mito personal en torno a dos ramas en dicha reproductibilidad: desde la caricatura en medios oficiales como el tipo impreso o la prensa del periódico y de la revista, y la no oficial, la del fanzine, el afiche o revista elaborada por las propias manos del artista gráfico e incluso, del músico. Walter Benjamín en su trabajo *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) explicó la dificultad de la lectura cultural del “aura” original en las obras de Arte y de su auténtico valor cultural con el arribo de las técnicas de reproducibilidad como la fotografía, el cine y la televisión, las cuales hacen que el sentido de las obras de arte puras (teatro, danza, pintura, música, literatura, etc.) pierdan su calidad sensible cuyo contenido ritual se centraba en la función social o religiosa asociativa. Para el creador y la comunidad que crea un lazo de raigambre mítica con la pieza de arte y el espacio geográfico que habitan la obra, ésta se constituye como agente simbólico de integración comunitaria, que a la larga, y con los años de evolución tecnológica se plasman y representan como imágenes figurativas e icónicas de variados tipos, cromáticas y acromáticas, modificadas o mutiladas, divinas y diabólicas, masivas y comercializables, estas últimas despojándola de su sentido intrínseco o valor de culto –de la razón por la cual fue realizada, hacia quienes y para quienes, sea como control social o dádiva divina- como fuese en tiempos anteriores a la aparición de la tecnología de la copia:

“Se trata de mirar más de cerca. Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad. Las leyes de dicha recepción son de sobremanera instructivas”<sup>5</sup> (Benjamín, 1936:18).

La obra de este modo pierde su halo original, la misma que enviste al espectador en el momento mismo de su observación o contención corporal dentro de una arquitectura emocional de auto identificación como el peyote lo es para una comunidad indoamericana, por ejemplo. Esta teoría nos proporciona el constructo de la pérdida que explica la necesidad de su prolongación comunicativa, dicha prolongación mística de la obra (gráfica, arquitectónica o musical) a través de las técnicas de reproducción habría servido para todos los mercados informales del mundo:

---

<sup>5</sup><https://web.archive.org/web/20120203181338/http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>



esparce la comunicación informativa y descriptiva de la obra mas no el mito, la obra así se nos presenta, mutilada.

Por otro lado, desde una biología cuyo centro de desarrollo etario y cerebral culmina a los 18 años por norma documentada (CDN)<sup>6</sup> desde un ejercicio de las sensaciones ha modelado ya un pensamiento con el cual sopesa a la sociedad purista o centralista contra su naturaleza amplia y sensible al goce sensorial innato. El comportamiento de sus pares y agentes detractores es clave para entender que el adolescente compite en oposición a una cultura desarrollada en torno a una norma de disciplina fuera del ámbito de alguna otra sea primigenia o innata a la idea de comunidad recíproca. El estudio de la construcción de Contracultura es así nuestra medida teórica. El historiador americano Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de una Contracultura* (1968) grafica como el elemento que caracteriza al grupo de jóvenes que en un deseo compulsivo por romper con las clásicas y monótonas características de la generación anterior, sino son generaciones anteriores, vuelcan una energía psicológica considerable hacia un cambio que se acomoda al peso mismo de la historia que sobre ellos recae en una especie de entropía que implica cambios radicales; tal generación de jóvenes convergieron en forma simultánea en los años sesenta. Roszak lo llama “contracultura” (*counterculture*) porque parece dar la contra a la cultura de elite. En consecuencia, aquella alarmante invasión bárbara la cual puede tener eventualmente estilos diversos en su volátil y agresiva expresión para nuestro objeto de estudio puede ser:

“También el estudio del hombre en sus aspectos sociales, políticos, económicos, psicológicos e históricos, tiene que ser objetivo, rigurosa y cuidadosamente objetivo. A cualquier nivel de la experiencia humana aparecen sedicentes científicos encargados de rubricar el mito de la consciencia objetiva, certificándose así de expertos. Y puesto que ellos saben y nosotros no, tenemos que dejarnos guiar por ellos” (Roszak, 1970: 225)

Desde la trama del símbolo, las redes callejeras, la exclusión por la repetitividad de las melodías y la oposición a la estandarización de los gustos y de la obediencia hacia la categoría de “expertos” se constituye una versión fundamental de la contracultura que no admite el juicio desde la ciencia porque nada en apariencia es fijo o alcanzable, en todo caso la subjetividad sería aún menos mensurable. Es necesario el enfoque de la visión sobre el concepto de mapa mental (Buzan, 1996) o el esbozo de la idea de cómo el sujeto concibe un tipo de concepción sobre un objeto distinto al otro par debido a una particular forma de diseñar mentalmente lo cual se

---

<sup>6</sup> Véase el Código Internacional de los Derechos del Niño (1991).

traduce en una esquemática perspectiva del pensamiento individual en gestos, imágenes, palabras, análisis y actos. Sobre la comprensión estructurada de la observación del proceso creativo de ideas y experiencias asociadas en la línea que percibimos y reflexionamos sobre un concepto. No todos los sujetos artistas construyeron una sola contracultura sino varias a la vez. Cada subgrupo de un gran grupo de artistas tenía una fuente similar de observar y concebir la realidad, sin embargo, distinta de interpretarla incluso individualmente dentro de espacios similares (no en vano las disputas entre egos artísticos han sido múltiples al interior de sus colectivos), es curioso, a modo de ejemplo, el nacimiento del cubismo en diferentes territorios: desde Juan Gris, Braque y Picasso, sin que uno sepa del otro, la abstracción del objeto se deconstruyó en variados ángulos de forma que fuesen cúbicas, triangulares y trapezoidales a partir de un objeto simple en geografías distintas.

La capacidad de la abstracción de los objetos es pieza fundamental para la comprensión de la realidad física la cual se cristaliza en obras para su posterior lectura e interpretación, estableciéndose como un fuerte registro sensorial histórico (hermanadas por semejanzas de fondo, subjetividad y forma). Para el estudio del ideario o del manifiesto en que se desarrollaron incorporamos el término, cosmovisión, desde el ángulo del semiólogo peruano Oscar Quezada (2007), según quien la cosmovisión o visión del mundo no solo se constituye como una simple consideración o contemplación de las cosas o suma del saber sino como una postura o posicionamiento en el que nos mantenemos por convicción individual, sea por una convicción desarrollada por nosotros o por una convicción que hemos adoptado por influencia de otro o imitando a otros a la cual hemos obedecido. Colocamos tal convicción como valedera y auto justificativa desde un teorema que hemos consensuado. La cosmovisión, a veces de forma inconsciente, es la fuerza motriz básica de nuestra acción y de toda nuestra existencia aun en los casos que no apelamos expresamente a ella o no tomemos alguna decisión recurriendo consciente y expresamente a ella. Tal energía está sujeta a todo juicio permanente del artista sobre un origen y una interpretación de la realidad y que sobre la cual delega su propio sentido de existencia en tanto cómo la entiende (percepción), la comprende (interpretación) y se acerca a ella (proximidad), pensando constantemente en cómo transformarla, en todo caso, observándola y experimentándola (fenomenología).

## **1.2 La negación de la nación**

¿Cuál fue el producto de la mixtura de intereses étnicos y grupales? Barrios y montes llenos de casas, un centro de Lima desdibujado con tufo a amoniaco, barrios tradicionales de estructura post colonial que se cuidaban de tales deshonras, la consolidación de los barrios “pitucos” de Lima: entre esteras, material noble, quincha colonial, cemento, arena y hormigón Lima se convirtió en un albergue improvisado del grito peruano marginal. El trabajo denominado Estado Desbordado y Sociedad Nacional Emergente del antropólogo José Matos Mar (2010), analiza los últimos setenta años de dinámica capitalina antes del desborde ochentero en donde el país experimentó un cambio profundo en la cultura debido al traslado de millones de provincianos a la capital, en el intermedio se iba experimentando una disputa por la semántica cultural del territorio como propiedad privada. Este proceso no se produjo de manera violenta, sino que más bien se expresó en el surgimiento de tres grandes nuevas zonas de Lima superando la Lima tradicional y en donde interviene el mundo andino: Lima tradicional, Lima tugurizada y Lima barriada (Nugent, 1991). El desborde popular es un modelo de relación de las bases con el poder político y es por ello que en el Perú actual puede hablarse de un Estado permanentemente desbordado. Según Matos Mar, ese otro Perú, es promotor de la modernización económica, así como protagonista político y social con nuevos liderazgos que proponen cambios en las estructuras sociales, económicas y culturales nacionales altamente significativas. Este discurso de modernidad se convirtió en el enemigo número uno de los músicos de aquella contracultura (chicha o rock), del mismo modo y que paradójicamente lo escuchaban para adaptar ritmos, técnicas y sonidos hacia su propia esencia; afirma Matos Mar:

“El número y diversidad de programaciones folklóricas en las radioemisoras de Lima, no ha dejado de incrementarse desde comienzos de la década de 1950, que vio aparecer las primeras nuevas estaciones de radio, eligen establecer sus locales, ahora, en los mismos pueblos jóvenes. Algunas transmiten en lengua quechua en forma continua. Se estima que existen hoy día, no menos de cien programas diarios de música andina. Cuatro emisoras radiales limeñas, cada una con cerca de veinte horas diarias, están cubriendo más de la mitad de esta línea. En su gran mayoría, esta programación va orientada a los migrantes urbanos de distintas regiones serranas. El avisaje y la orientación cultural del programa hablado, apuntan al mismo contexto. La importancia de este fenómeno se hace aún más notoria si se compara este gran crecimiento con el desarrollo sufrido por otros espacios radiales de contenido cultural nacional definido, como los de música costeña popular y criolla, que no han alcanzado a superar un total de emisión de doce a quince horas diarias. El programa radial no se limita a difundir un estilo de música, sino que incluye mensajes personales e institucionales y proporciona un vehículo de propaganda comercial frecuentemente orientada en el circuito contestatario. El enorme vigor y presencia alcanzados por lo andino en el medio radial, nos ofrece un ejemplo importante de la dinámica

activa con que el nuevo limeño redefine su identidad en el contexto urbano, para luego proyectarla en forma agresiva, como factor importante en la formación de una nueva cultura”.<sup>7</sup>

Identificamos la sustancia de la agresividad como sustrato de un nuevo imaginario cosmogónico en Lima, esto traería dolorosas consecuencias para la masa. Matos Mar afirma además que el programa radial no se limitó a difundir un estilo de música, sino que incluyó mensajes personales e institucionales como vehículo de propaganda comercial frecuentemente orientada dentro del circuito contestatario, es decir para sindicatos, informales, mercados, clubes departamentales, miembros que iban liderando distintos gremios que necesitaron de la radio para la confrontación y el reconocimiento. Las conformaciones no legales ejercidas desde la contradicción, masa y estado, tenía que sustraer un fruto cultural nuevo que mantuviera a las nuevas masas vivas en territorio ajeno; acomodarse a esta nueva regla cultural limeña, así como ajustarse a un terreno eriazo. Se crearon estrategias fuera del alcance de las regulaciones institucionalizadas que provenían recortadas o casi escasas desde los gobiernos de mediados de siglo, aquel recurso es denominado por Guillermo Nugent como ilegitimidad estructural, quien afirma en su libro “El laberinto de la Choledad” (1991) que la convivencia entre indígenas y limeños para la época en análisis produjo alteridades en tanto una intolerabilidad que reproducía comportamientos no aceptados por la norma occidental limeña establecida sobre el idioma, la etnia y la moda. Este nuevo desdén se acentúa en el siglo XX desde que el Perú a través de instituciones como el ICPNA y El Británico firmó convenios con Los Estados Unidos e Inglaterra respectivamente para atraer la cultura americana al Perú a partir del año 1928.

En el discurrir del siglo XX el hombre de la sierra en Lima tuvo que superar la noción pragmática limeña. En resumen 50 años más tarde la diferenciación se asentó en el trabajo explotador necesarios para la subsistencia de aristócratas y serranos migrantes (simbiosis económica). Este nuevo orden crearía en el sujeto migrante una postura defensiva o de contra ataque en dirección a la conducta acriollada o avispada del limeño, quien, al ver al serrano u al hombre de la sierra como mano de obra fuerte y barata lo subempleaba para obtener buenas cuotas de plusvalía: tabla de salvación para su natural clase social antes de verse forzado a cerrar sus plantas de producción para volar al extranjero. La ilegitimidad estructural construiría las bases de una configuración de la cultura en Lima a partir de la resistencia y la supervivencia traducida en no solo una informalidad económica sino una apropiación de la cultura limeña dentro de un código alterno de desprecio discursivo reforzado por los medios de comunicación y la moda publicitaria

---

<sup>7</sup> Texto tomado de la versión electrónica de la primera edición del libro que se tituló *Desborde Popular y Crisis del Estado* publicado en el año (1984).

a todo nivel. Comprender así a la sociedad peruana pluricultural es dialogar sobre la esencia de la nación misma dentro del marco de este acto. La inmensa diversidad étnica de las cuales solo cinco se constituyeron como etnias preponderantes que a la larga no dialogaron a no ser a través del frío intercambio gastronómico y la fantasía de la industria gastronómica del “Award” se fundieron agriamente: una indígena, otra blanca y criolla que la habría sometido, una negra de mano de obra que recogía insumos sobrantes de las mesas de los señores feudales desde la colonia y otra china que llegó en 1849 al rescate de la progresivamente extinta población negra de cañaveral para producir arroz y sesgar caña de azúcar gracias a un histórico “chinese expertise”. Todo lo cual solo hizo abrir más las brechas. Otra japonesa la sucedió como tal vez el último el fenómeno de migración (un siglo y medio antes de la venezolana) más importante de mediados del siglo XIX<sup>8</sup> la cual se distingue al escoger herederos, descendientes y parejas matrimoniales que les preserven el buen patrimonio amasado, mucho más apetitoso luego de 1990.

La noción de multiculturalidad, de acuerdo a Sartori (2001), grafica la tolerancia de modo que el multiculturalismo es un proyecto en su sentido estricto que examina una nueva sociedad a partir de la aceptación de los distintos valores desde cada una de las etnias. El problema es que ninguna desprende sus saberes hacia la otra. Este paso decisivo y adaptativo de aceptación desde la pluriculturalidad hacia la multiculturalidad empezó ferozmente a la inversa y su instauración está aún en penoso proceso. Este juego ciudadano es al mismo tiempo creador de una pluralidad que fabrica alteridad negativa porque visibiliza las diferencias, intensificándolas y multiplicándolas violentamente hacia la estructura social obstaculizando la construcción de la interculturalidad. Esto nos da luces de cómo la significación de la convivencia entre etnias ha dado lugar a diversos modos de expresar símbolos de defensa (sobre un verso, una bandera o una nota musical empleada, por ejemplo) a través de sus propios recursos de creación devenidos al interior de sus distintos territorios de origen y de un sentido colectivo de orden histórico dentro de un mismo espacio. Al mismo tiempo es una corriente alternativa que se ha construido entrelazando todas las colocaciones lingüísticas entre regiones; estas prestaciones explican además el intercambio de bienes muebles en su diseño e inmuebles en su uso y función, objetos tales como chuyos, ponchos, ojotas, queques, domésticos y otros audios visuales como el huayno, el yaraví y el idioma quechua se instauran como objetos de uso y decoración auditiva en la ciudad.

---

<sup>8</sup> Para mayor detalle sobre este fenómeno leer mi trabajo *Etnia e Infancia* en el libro *Escenarios futuros de la Infancia*, de varios autores, publicado por Save the Children (2015).

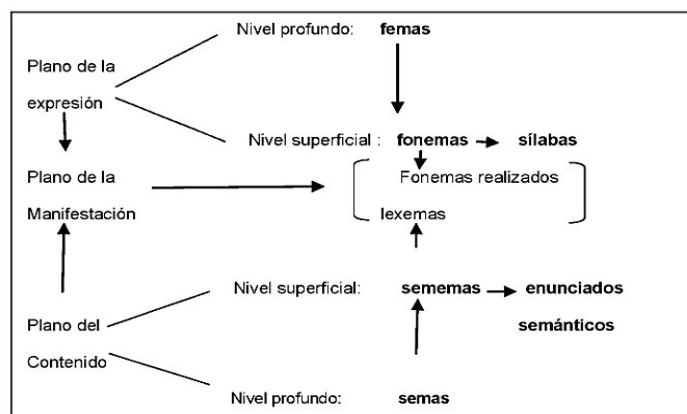
#### 1.4 La bella fealdad

Armar una estructura de análisis nos lleva a servirnos de una semiótica de la imagen, así como de una semántica del texto audiovisual; la primera agrupa signos en diferentes niveles de entendimiento dentro del campo de la imagen, el texto se entiende a partir de la primera como la expresión ampliada de un signo lingüístico: letra y fonema a la vez. La imagen supone una serie de elementos de lectura que sin un análisis desde la teoría se ve como un grueso símbolo de sentido que no se desagregaría tan fácilmente como se desagrega el sonido aislado de un instrumento de una melodía musical. Desiderio Blanco citando a Greimas (1980) para nuestro análisis de las imágenes son versos visuales y versos escritos que proponen una interpretación en orden de enunciados lingüísticos: el sema o rasgo semántico es considerado como el primer elemento constitutivo de un semema que se define en consecuencia como la extremidad de una relación funcional binaria entre sememas, es decir, dos elementos mínimos en conjunción darán significados sintácticos mayores. El sema es así la unidad más pequeña de significación definida como elemento mínimo de la imagen, al final de la elaboración de un enunciado o signo el conjunto de rasgos semánticos de una unidad léxica se le denomina clasemas; en este sentido el conjunto de elementos se entiende como “plano de entendimiento estructural”. Se procura trasladar al campo de la lingüística a nuestras imágenes a partir de la interpretación de cada uno de sus conceptos sobre la idea de la fragmentación del texto, considerando apuntes teóricos similares que apoyan a deconstrucción de los elementos de la imagen estática desde sus tres planos de construcción que se traducen en un primer plano de importancia alrededor de los sujetos de relevancia en torno a una zona aurea, seguido de un segundo plano cuyos elementos gravitan alrededor del primero para darle a aquel elemento protagonista un acento mayor sobre caracteres de la imagen que se sirven entre colores y tonos intermedios como sostén de integración de la imagen.

Por lo general los elementos de la biografía dentro de la esfera estética contracultural y subterránea visual pasan la posta del protagonismo de ida y venida en la lectura desde un cadáver en primer plano, por ejemplo, hacia un tercer plano de fondo en negros o rojos como colinas y arenales. El conjunto es un esquema final bidimensional con un plano de fondo para una acromática gráfica contracultural (blanco y negro) y de un solo color (monocromía) a modo de paisaje urbano. Salas, patios, cerros, cruces, calles y buses se diseñan en una especie de tira cómica esclarecedora que agrupa otros elementos periféricos dentro de uno mayor: la imagen como auto reflejo. El texto es imagen por lo que relacionamos texto e imagen con sonidos (femas y fonemas) en donde observaremos como las tres (texto, imagen y sonido) trabajan conjuntamente en hermosa danza.

Figura 1

*Esquema del Isomorfismo de Julius Greimas según D. Blanco. 1980*



Vittorino Zechetto (2002) afirma que los signos verbales y no verbales son fruto de la actividad humana en la medida que se precisa manifestar un mundo lógico propositivo en el proceso de la comunicación: “no hay nada en el mundo que no esté en los signos ni hay lenguajes ni signos en el mundo” (p. 82). La existencia de los signos es en resumen la síntesis del pensamiento en constante progreso sobre un discurso histórico. Pongamos como ejemplo un tema musical de vanguardia (John Cage) la cual está comprendida bajo una estructura en apariencia ausente (Eco, 1968) sin embargo la unión de una secuencia rítmica básica sea de timbales con el sonar de una cuchara contra vasos de agua logran ampliar diversos tonos que el oído y el cerebro clasifican como agradables o compensatorios. Supongamos ahora que el mundo ofrece aquel insumo indispensable para elaborar los sonidos, es decir no sólo el oído sino además la clase de madera del instrumento que crece dentro del hábitat en donde el sujeto socializa: hacia un análisis de los fragmentos, tanto para la melodía, la lírica y la imagen visual esta constituye una deconstrucción de los elementos para su reconstrucción desde la geografía misma que arroja productos manufacturados y devenidos desde diversos espacios culturales. Situación que precisa mayor análisis. Los sonidos traen al presente agradables sensaciones entre otros sonidos aposentados en la memoria como una remembranza del despertar de la infancia. Una flauta de bambú no sonaría igual a otra de hueso, pero no se encuentra bambú en el norte del Perú:

“Nosotros estructuramos el mundo según nuestros lenguajes, según los signos que poseemos de él. Pero si el orden del mundo está hecho de signos para que nosotros lo comprendamos entonces se abre el camino crítico que exige preguntarse cómo debe ser el lenguaje para que el mundo se manifieste: el mundo del ser no sensible que no siempre es, y también el mundo

sensible que nuestros ojos ven y perciben como cambiante, y sobre el cual elaboramos la mayor parte de nuestros signos (...) sabemos que detrás de las palabras, de los nombres, de los signos, están las cosas reales sometidas al principio de no contradicción. Pero también las palabras y los signos designan hechos y acontecimientos todos sometidos al principio de razón suficiente” (p. 82).

La transformación de la naturaleza y de cómo el mundo se presenta a sí misma al sujeto social colectivo como una arquitectura “oscura” aunque exquisita para los sentidos, está en todo caso repleta de ocultas significaciones que obliga al creador a interpretarla. E.H. Gombrich en su trabajo *La imagen y el Ojo* (1999), califica de tentador considerar iguales la poesía de las imágenes y el uso artístico de los medios visuales, recordando que el arte no se produce invariablemente para causar efectos puramente estéticos sino metafísicos. En esta esfera, las dimensiones de comunicación son observables, aunque en una interacción más compleja, la función de activación de la imagen determina su sentido cultural de santuario movilizand las emociones que corresponden al prototipo, hacia al ser divino. Gombrich se refiere a los profetas hebreos cuando estos les recordaron en vano a los fieles que los ídolos paganos eran solo palos y piedras: “muñecos sin sentido”. Sin embargo, el poder de esas imágenes tridimensionales es más fuerte que toda consideración racional desde que pueden escapar al hechizo de una gran imagen de culto en su ambiente natural. Los símbolos provenientes desde la gráfica y la lírica elaborada para las corrientes contraculturales era todo aquello a su vez sagrado y profano: santuario y sentido de pertenencia, bandera y catalizador de la energía adolescente hacia un sentido de ser abstracto e inteligible sólo para el que estuviera en la misma corriente de energías, del que la ejecuta, del medio y las recepciones, lo cual seguramente no se quedó atorado en la adolescencia.

De lo anterior, para una comprensión precisa de la interacción y la conexión entre los símbolos citamos a Joan Costa en cuyo trabajo *La Esquemática* propone como regla general a los esquemas de la imagen como un conjunto que poseen estructuras de función:

“pero los mecanismos de la percepción funcionan en principio igual en *a*) que en *b*) solo que hay un sustrato empírico, y en *b*) hay un sustrato cultural evidente, la percepción de una imagen o la lectura de un texto están determinados por la educación visual; lo cual hace que, con ser *a*) y *b*) semejantes, *b*) sea radicalmente diferente de *a*). Lo que también varía en ambos universos es también *la intencionalidad* del individuo perceptor y la naturaleza de lo percibido. Y esto no lleva a una consideración de carácter semiótico, es decir de una “lectura de los signos” y una “interpretación” – en lo que interviene también las motivaciones” (1997:48).

En línea a nuestra investigación el ejecutor del esquema o de la obra, formalmente denominado, posee la destreza de no solo exponer exquisitamente lo esquematizado sino proponer su



mensajería hacia el “otro significativo” (Berguer y Luhman, 2001). Una construcción social significativa y significativa al mismo tiempo, sin perspectiva constructivista sería casi imposible para edificar aparatos complejos de sentidos con alguna clase de ausencia. El fema o sílaba sonora se formula a partir de una recepción en el que este último necesita que lo “lean” o “sea escuchado” y en este espacio en donde se suceden las finas recepciones juveniles, estos últimos tienen y han tenido desde el ojo de la multiculturalidad la más diversas creencias y percepciones sobre un solo objeto en particular. Si ponemos como ejemplo, una avenida, varias posibilidades se abren al inventor: grafiti, intervención, edificación, vivienda, albergue, otros; empero alguien podrá pensar, “vivo solo”, pero lo tendrá que hacer comprando el espacio, pero el tiempo y el espacio cuestan y otros la habitan y la transforman. Así estos construyen el metraje socio económico de la construcción real de la *nomia* del lenguaje (Merton, 1996): las interpretaciones pueden parcialmente coincidir en ciertas instancias y en otras simplemente no; sin embargo, la única coincidencia singular es la acción propositiva hacia la creación.

En este campo semántico global de significados y significantes que crean significaciones; el hombre ha sido sin duda la base de sentido de construcción del símbolo. Sin este, el sentido de pertenencia es vacío, queremos decir que toda construcción comunicativa aun habiendo sido extremadamente primitiva tuvo sus inicios en la urgente necesidad de comunicarse, cualquier clan en la historia de la humanidad no tuvo alternativa a no ser crear sus propios credos lingüísticos: lo feo y lo bello responderían a la “magia simpática” o esa posibilidad de entender la memoria del otro o el recuerdo del acto de cacería, del rito o de la prole. El arte es entonces neutral, no posee belleza ni fealdad de manera intrínseca. A este respecto tendríamos que analizar que la gráfica actual no es sino un producto tal vez más complejo de lo anterior y que nos introduce a un mundo fascinante de formas con múltiples significantes que nos sustraen simplificaciones de los hechos sociales más fastidiosos como de las formas más feas imaginables, (recordemos las caricaturas del realismo de Honoré Daumier o el surrealismo de George Grosz o las más bellas abstracciones como la Síntesis Fascista del futurista Alessandro Bruschetti) sin embargo, lo feo no siempre lo es. Frecuentemente se visualiza a la obra de arte con una especie de escultura o tallado que aporta un goce estético purista bajo un viejo patrón del centro áureo, fórmula Pi y antiguos cánones griegos de medidas (7 cabezas), y sin embargo esto no se ciñe necesariamente a un canon de la perfección naturalista o real en un sentido anatómico original.

La construcción de la imagen es un acto de síntesis neutral y temporal subjetivo tanto en su significado, así como horriblemente bella y penosa en su proceso creativo e inesperado resultado. No hay arte sin que haya un resumen de las circunstancias por las cuales se produce,

esto incluye además la fenomenología de la experiencia en el que el sujeto se ve sumergido en una circunstancia que circunscribe su obra por una presión emocional que lo moviliza hacia la plasmación de la idea. El goce estético es vital por convención, lo que se ajustó al gusto aristocrático como una tradición de lo sublime de tonalidades, colores pasteles, curvas, arrogancia retratadas y semitonos agrisados al son posmoderno del *chick* “Versage”, se abre hacia otros campos semánticos. De este modo el artista se posiciona como un vaso comunicador de un colectivo no necesariamente “Versage”, abierto a toda traducción socio-cultural. Los extremos se tocan. En contra de lo nice-versage se encuentra “El grito” de Munch sórdidamente bello que con poco pigmento y desordenadas líneas nos sumerge en una soledad profunda. Y aun, en la actualidad, se ha posicionado como una imagen de culto si es que a algunos más extremos no les guste acaso el sangriento y desgarrador arte del *accionismo* vienes<sup>9</sup>.

Estas gráficas expresionistas aparentemente feas de mitad de ciclo tuvieron su eclosión a partir de un expreso desgaste plegado en una serie de manifiestos que cuestionaban arduamente la lógica de la guerra y la angustia de una sangrienta era industrial. Si visualizamos los actos de caza paleolíticos o los tallados romanos de las conquistas imperiales toda ellas tenían como objetivo principal darle al público un trozo bélico de la historia de la domesticación con épica solemnidad (Bataille, 2022). De otro modo, la batalla, el dominio del hombre sobre el animal, el búfalo o la materia natural no habría tenido sentido alguno: la necesaria concretización de los hechos en piezas de arte llevó al hombre a perfeccionar los lenguajes, sus imágenes y los idiomas. En este punto pensamos en cómo es que la obra de arte evoluciona hacia una interpretación más cercana a lo real, valga decir que la angustia del retrato o de la “magia simpática” ya no está necesariamente en concretar la copia de la imagen para la memoria, en el intento de ser cada vez más fieles a la realidad vivida ya sea traducida en terror, horror, desgarrar, sufrimiento, alegría, amargura, amor, odio, gozo o victoria, la obra tuvo que ser necesariamente llevada a la verificación ocular, fiel en la representación, entre imágenes y esculturas que fueron modelando los parámetros más precisos de la imitación de la cuestión física para luego escalar hacia niveles más importantes de significación social (Villafane, 2006) desde una simple burla hasta una denuncia legal. En tal sentido la capacidad de síntesis del hombre ha buscado constantemente la imagen que mejor explique la intensidad de la experiencia y su creencia adherida a la carne que lo alimenta; en un momento de la evolución de las formas los artistas tomaron representaciones mínimas (pictogramas) para después pasar

---

<sup>9</sup> Arte de vanguardia derivada del Body Art de los años sesenta, de origen austriaco, que tiene como esencia la disección violenta del cuerpo humano y del cuerpo animal, así como la mutilación genital de manera simulada, sin embargo, en extremo realista y empapada en sangre esparcida por toda la construcción. Clara reacción ante el arte tradicional abstracto; sufrió una persecución severa por las autoridades austriacas.

a otras mucho más figurativas como las del relieve egipcio o el tallado megalítico como el Bennet de Tiahuanaco. No fue sin embargo hasta la época del pintor El Bosco y después del realista francés Honore Daumier donde el hombre centra su actividad maléfica en torno a la deformación oficializada desde que la representación de la forma estaba virtualmente terminada y agotada en la perfección. En los años setenta los hiperrealistas muestran otros lados de la misma, es decir, en el renacimiento ya estaba la cuestión del diseño del cuerpo prácticamente cerrada: músculos, rostros y otras zonas complicadas estarían ya definitivamente dominadas, incluso las leyes de las curvas y fugas para la arquitectura estaban bastante bien descritas a partir del aporte de Filippo Brunelleschi con el hallazgo de la perspectiva triangular que fue el legado de la visualización de la profundidad para la eternidad. Desde entonces los caracteres más extraños del surrealismo como los de De Chirico bailarían en robóticas y oníricas danzas en la profundidad a la par de las musas de Dalí. En ese sentido el hiperrealismo arrojó las mejores poses de una fotografía a color con una introspección realizada por el artista hacia el yo interior de los objetos y los rostros contemporáneos.

En esta dirección todo lo posterior empezó su recorrido en la búsqueda de la exaltación de las pobrezas internas del hombre en donde el romanticismo, el dadaísmo y el expresionismo hacen su aparición. La fidelidad de la naturaleza y los cánticos de las aves atraerán a los músicos más doctos a estas síntesis, además, una forma nueva no solo de entender una armonía de los sonidos complejos de la sinfonía barroca, sino que incluso en el silencio a veces interrumpido tuvieron que incluso utilizarse como novedosos inventos para poder imitar hasta la cacofonía de la naturaleza. Las vanguardias encuentran así la detracción del ciclo anterior que con la economía de los gustos se convertían en exclusiva: habría que negarlas para degradarlas. La mofa y la burla como símbolo sean tal vez las formas más perspicaces, por no decir compleja, de recrear un momento de la historia desde la oposición ideológica. Cabe resaltar que la lectura de los textos históricos y de las ciencias sociales nos han llevado a entender los hechos y los fenómenos, sin embargo, la síntesis de la gráfica de la caricatura es, en cierta medida, un lenguaje moderno y efectivo de explicar una problemática tan compleja como lo es un ensayo escrito. Si tomamos en cuenta el proceso de la construcción de la gráfica y de la alegoría musical que en los fuertes temas de Wagner la insignia hitleriana se erguía o un réquiem lacrimoso de Mozart que conjuga muerte y extremo dolor en el amparo *antemortem* del artista en el alcohol.

En cada momento de la historia las grandes obras han tenido un proceso de elaboración variadamente compleja. Una pieza arquitectónica como las pirámides de Egipto podía incluir el agotamiento vital de 20,000 hombres trabajando para un faraón toda su vida a cambio de

compensaciones taxativas; los pintores de las cortes tenían que luchar con nobles, aunque engreídos modelos que no soportarían horas en una sola posición. La tranza de la vida como vehículo de impuesto o valor de uso para la subsistencia no sería una vena de la cual el hombre querría hacer arte por inspiración, pero aprendió la grandeza de sus complejidades a modo de oficio especializado que le sucedió en la producción masiva de obras durante el periodo del reino de la iglesia católica, desde antes y después del renacimiento. Se añade el dominio de nuevos materiales, instrumentos musicales novedosos, el temple del color, la técnica y la tecnología de su empleo, sea de la acuarela, la construcción del ladrillo o una pieza de obra tridimensional digital que implican una métrica precisa del encuadre: la mancha sobre mancha en óleo, o el encaje, la talla hasta el pixel acoplados geoméricamente dentro de una serie de piezas adicionales dentro de un lenguaje visual definido (Wong, 1995) sin que ninguna se salga de la recta estructural imaginada. El músico en el pentagrama tachonado o en simples acordes sobre papel elabora la melodía existiendo primero en su memoria auditiva que sintoniza con otras sensibilidades paralelas a aquellas edificadas sobre un aura ritual basada en el academicismo como no.

Figura 2

Caricatura elaborada de Carlos Tovar Carlin. PPK, Violeta y Belaúnde. Fuente: Rincón del dibujante. 2012.



Pensando así, es impresionante la diversidad de antropomorfismos modificados por hallar. Si nos atenemos a la extraña idea de la adaptación darwiniana, no en su sentido evolucionista, sino en el sentido de cómo cada dibujante le da a su personaje en tanto un discurrir social en su proceso creativo, adapta o maximiza la función psicológica y corporal como el visible desenfado y agotamiento del sujeto para cumplir con el objetivo: la entrega del mensaje social. Pongamos de ejemplo la del ex presidente Belaúnde resguardado por un muy ambicioso y muy joven funcionario como Pedro Pablo Kuczynski (Figura 2). El artista entonces ha entendido por

intelectual intuición todas estas cuestiones inherentes al sufrimiento de la actividad política. A través de tres plataformas mínimas de construcción visual elabora la obra: 1. El medio ambiente social y la armadura social que estimula a los actores, 2. La presión corporativa que agobia al presidente Belaunde y su esposa, 3. La cuestión partidaria y la presión por favores que lo compromete.

Ningún hombre retratado o artista que retrata podrá escapar si se posiciona como sujeto pasivo frente a la cuestión política porque actuando en el gran escenario del ejercicio de la participación social se posiciona en relación directa con la relación de fuerzas entre los actores que construyen los tejidos del poder. El artista tiene la necesidad de ejercer influencia opuesta mediante el discurso de sus propias representaciones, sea desde una pintura abstracta hasta un holograma: la iconicidad humorosa lo coloca dentro de la escala de los autores con más seguidores acotando que la imagen y el texto humorístico es más fácil e inmediata de digerir para la masa que un libro de Carlos Iván Degregori. Se sublima así un gran espectro de ansiedad colectiva: una imagen puede leerse en segundos, cuando un libro tomará horas, de hecho, son dos discursos superpuestos. La imagen está hoy en cada esquina, antes de Cristo en cada cueva o estela; el libro sin embargo ha sido de orden secreto e iniciático inclusive, esto convirtió al libro en fetiche para las épocas medievales (Eco, 1996) y como un registro de capas de verdades entre los distintos contextos históricos del discurso (Foucault, 1969). De paso la música se constituye como complemento ambiental, como el portador de una creativa serenidad para las letras que recorren sobre el campo de las ondas sonoras con mucho mayor facilidad. Todas se han complementado cuasi a la perfección. Así, el arte no es solo pura contemplación de aquella estética bella y simétrica, no se supeditaba necesariamente a aquel parámetro de la perfección, sino que además acudió a un “arte de la fealdad” si es que la fealdad realmente existe (Eco 2018), sea la belleza a lo mejor una construcción ficticia donde el comportamiento del arte es dialéctico por naturaleza. Discurriendo entre lo elitista y lo popular el arte ha implantado nuevas normas académicas o de simple práctica autodidacta que en principio libera al hombre, eleva un mensaje colectivo que en retroalimentación lo abstrae para una mejor comprensión y reinterpretación de la realidad por espacios de tiempo indefinidos y a favor de su grupo social.

Una escultura elaborada en polietileno a partir del molde de un enorme preservativo de Koonz o un hachazo en el pene del Accionismo Vienés, así como un caballo tieso y metálico de Víctor Delfín pueden ser tan bellos como un rostro ario con cabello rubio de un anuncio publicitario, al margen de algún costo inestimable que puede pervertir la buena intención de lo feo. En este punto mencionamos la polémica escultura de un artista australiano que vertió aluminio

derretido dentro de una madriguera cuya resultante escultura creó espanto y polémica: un homicidio de hormigas y formas abstractas deleitaron los sentimientos encontrados de internautas; esto fue una matanza terrible de hormigas contraria a la moral doméstica de quien les hecha agua caliente en la cocina. Para los ojos del arte contemporáneo todo vale: una obra maestra no sería ni fea ni bella. Con más de 170 millones de vistas en YouTube, solo una teoría de la desviación podría explicarla: la audiencia juzgará al artista; sin embargo, varios intentos más fueron realizados con regular éxito, el público busca la destrucción y sobre aquella la subliminal satisfacción de la violencia en la imagen, el cuadro, la pintura, el texto, la gráfica o la música. La madriguera de la hormiga se usó como molde de yeso, se le vertió una solución de plata, se la removió del subsuelo y quedó plena y perennizada para la historia de las artes visuales.

**Figura 3**

*Casting a Fire Ant Colony. Elaborado por Anthill Art. 2013. Fuente<sup>10</sup>*



Adentrándonos en la música, esta se coloca la escala de influencia mayor por la facilidad de ser digerida: para las piezas del performance moderno en el cual se constituyó incluso la ausencia del sonido o el solo sonido de los objetos, los espaciamentos lúgubres de Schoenberg, los teclados inciertos de Erik Satie y luego John Cage reproducen sonidos resultantes del choque de los objetos cotidianos o de los instrumentos utilizados en la vanguardia. No interesa el ensamble, el oído es un receptor poderoso de estímulos sonoros que estimulan glándulas cerebrales que producen la dopamina, la endorfina del placer. La música en estadios bastante sombríos llega a sublimar las sensaciones más angustiantes o gratificar el alma:

---

<sup>10</sup> <https://www.anthillart.com/castings/043/>

“La estructura profunda de una emisión está unida estrechamente al pensamiento que representa (el hecho de plantearse si es idéntica al pensamiento o no, no nos concierne aquí). Con el fin de representar fielmente un pensamiento, la estructura profunda se constriñe de alguna manera. En otras palabras, dado que todos los pensamientos pre lingüísticos humanos tienen el mismo tipo de forma, todas las estructuras lingüísticas profundas que los representan deben tener el mismo tipo de formas. Para convertir la estructura profunda en una oración, el hablante debe transformarla en una secuencia lineal de sonidos que ofrezca la información necesaria al oyente. Por ello estas transformaciones están doblemente constreñidas: tanto por la naturaleza del aparato vocal compartido por todos los humanos (que determina la apariencia superficial de la emisión) como por la estructura profunda que conllevan hasta la superficie. Esta discusión toca muchos puntos de alta complejidad tanto en filosofía como en lingüística y en psicología cognitiva. Por ejemplo, si el lenguaje expresara proposiciones, ¿esto implica que el pensamiento humano es proposicional? Si fuera así, ¿qué papel tendría el juego imaginario en el pensamiento?” (Sloboda, 2012: 43).

En sí los límites del arte ha rebasado su naturaleza antropológica convencional, en tal caso el símbolo gráfico y musical es el estadio más complejo de identificación, interpretación y de reconocimiento del código de comunicación humano. Cabe preguntarse en este marco de la representación de la realidad si el símbolo se entiende como una síntesis emocional propia a un paisaje emocional que el artista sintetiza, sincretiza, manipula y convierte en una letra o discurso dentro de un proceso de retorno que influye sobre una colectividad para advertir y transformar fenómenos y disrupciones sociales. Por otro lado, la música y la representación pictórica-escultórica explica la transfiguración de ciertas transformaciones ya estandarizadas en el sentido común simbólico, creando nuevos niveles de iconicidad reconocibles a un nivel de intelectualidad educada u otra adyacente sea autodidacta pero ampliada: través de la historia es la huella de la evolución de diversos colectivos sociales que sintetizan con mayor complejidad la representación del mundo concreto.

Pongamos como ejemplo una construcción musical contemporánea que tiene sus raíces en la música clásica, la música de vanguardia y el blues, Pink Floyd. El diseño en el álbum *El Lado Oscuro de la Luna* (1973), consta de un prisma que descompone la luz en una infinita gama de colores en fondo negro. Esta portada ha sido por cinco décadas el ícono que reconoce la música rock experimental de orden existencial, psicodélica y auto reflexiva en el cual el sujeto se coloca dentro de un alto grado estado de introspección y extrospección incluso social. Una pieza que se concretó por primera vez en la historia del rock con el experimento del primer sintetizador en la historia de la música y que ha servido posteriormente para otras tendencias musicales y mejoras significativas en técnicas de sonido, sostén y reproductibilidad. Este álbum permaneció

por casi 741 semanas consecutivas como uno de los discos más vendidos en 15 años. Sus ejes temáticos principales han sido la alienación, la paranoia, y la muerte: un tour transitorio por el subconsciente de cada uno de los miembros de la banda para una creciente masa juvenil preocupada por el ser, las familias y las guerras. Sin duda la influencia de este nuevo marco de significantes musicales oscuros, bluseros y sinfónicos crearía más adelante fusiones, sinfonías de rock, mezclas de sonidos e instrumentos, *samplers* de sonidos de relojes, timbres y puertas: el experimento surrealista tal vez más influyente del rock, en el mundo, para los años setenta<sup>11</sup>.

### 1.5 Gustos, símbolos y tragedias

El símbolo en un siguiente nivel se transforma en ícono por consenso. Esta domina la representación mental del poder de grupo llegando incluso a venerarla y a veces obedecerla. El consumidor se perderá en ella. En esta dirección cualquiera de los símbolos utilizados por los partidos políticos por ejemplo corren detrás de la iconicidad, sin embargo, debido a la historia de la desconfianza de sus representaciones se diluyen en un periodo de tiempo limitado. La elaboración constante de lenguajes está así en función de ejercer el poder de influir en amplios colectivos sedientos de identidad, donde la tridimensionalidad o las herramientas más sofisticadas de Apple Inc. no bastan, ni las redes sociales tampoco, es un ente social interno que responde a categorías cruzadas desde lo religioso hasta lo económico. El sistema del lenguaje simbólico para alcanzar al subconsciente del sujeto es un proyecto tan ambicioso que al día de hoy se ha vuelto más influyente que el mismo creador. Afirma el sociólogo alemán Norbert Elías que, para utilizar una representación simbólica individual, como un pronombre personal, debe existir una capacidad introspectiva y a su vez distanciada. El lenguaje, como las ondas musicales, precisa de un desgaste de concentración considerable en el objeto visible o audible para describirlo a diferencia del lenguaje de un animal que es denominativo. Tal concentración impone a un lenguaje abstracto (el arte) características comunes que el cerebro reconoce. La estructura que posee un idioma es tan rica como una gráfica o una melodía desde que son también lenguajes a veces poco sujetos a estudios evolutivos. Cabe recordar que la capacidad de comunicarse a través de un código es hacer retrospectiva de los fragmentos de un proceso continuo de simplificación que permite reconocer las características intrínsecas del objeto sobre el cual se compone –y descompone–, el sonido y la forma, la explicación, la representación y la escritura (Elías, 1989).

---

<sup>11</sup> Documental, Pink Floyd: The Making of the Dark Side of the Moon dirigido por Matthew Longfellow. (2003)



La simbología y la iconicidad acompañan al nacimiento de la contracultura como emblemas de identificación y adhesión para los accesos de grupo. Esta contracultura no se crea a no ser a partir del sufrimiento y de la tragedia o sobre la idea de desbaratar una farsa o aparente armonía a fines de establecer una nueva especie de sublimidad artística. La escritora y biógrafa Sue Prideaux en su trabajo, *Soy Dinamita: Una vida de Nietzsche* (2020), a propósito del escrito de *El Nacimiento de la Tragedia*, explica que “la procreación depende de la dualidad de los sexos, así el continuado desarrollo del arte y la cultura a lo largo de las eras depende de la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco. Los dos polos (dipolo) así como los dos sexos están enzarzados en una lucha continua sólo interrumpida por periodos pasajeros de reconciliación. Esta identidad apolínea estaría eventualmente representada por lo bello, lo perfecto en la construcción estética propia a las artes convencionales, sinónimo de racionalidad, canon y moralidad. Por el contrario, el principio de su contraste es lo dionisiaco como matriz de la locura, el éxtasis, la desorientación y confrontación encarnado en la figura de Dionisio “el dios cuyas artes subvierten la identidad normal o individual de sus seguidores en tanto los transforman” (Prideaux, 2019: 110). A través de esta entrada proponemos que los principios básicos de la oposición propia al hombre no lo son en tanto no sufre el dolor propio para producir obras que han sido de espectacular calidad -encontradas en el movimiento dadaísta u otros mitos monstruosos-, la calidad de los manuscritos iluminados o de códices sagrados del medioevo y tantos otros ejemplos de diablos y brujas en Goya representadas con morbosidad o de bella fealdad han sido elaboradas también con minuciosa perfección.

#### Figura 4

*Malas Artes de las hechiceras, por Francisco de Goya, 1798. Museo de Madrid. Fuente<sup>12</sup>*

---

<sup>12</sup> [historia.nationalgeographic.com.es](http://historia.nationalgeographic.com.es)



El principio de lo apolíneo y lo dionisiaco no solo es lema de artista, sino que ha servido también a varios autores en las ciencias sociales para clasificar de manera práctica dos lados interconectados que se rechazan a la vez no solo en el interior del ser humano sino en la sociedad misma. Para la socióloga colombiana Lourdes Gaitán en su libro *Sociología de la Infancia* (2006) todo niño es visto como un sujeto de orden apolíneo o ángel bajado de las nubes blancas renacentistas y publicitarias; como también es Dionisiaco, un espectro habido, producto de la cinematografía del terror, la migración, la suciedad y la pobreza de los cuerpos y de los hábitos. Sea como horizonte social o construcción despreciativa la construcción como definición deviene desde la alta esfera (Nugent, 2006). En el ser de la contracultura no existen puntos medios, los símbolos son productos del roce entre lo apolíneo (lo limpio y lo puro) como el papado y la realeza, y aquello dionisiaco (sucio e impuro), el vulgo y la plebe: los extremos corren peligro de tocarse, de volverse radicales, solo uno sobrevive, y esta apuesta en la batalla está en un campo socio político bastante tangible: la arena de la conciliación política o la oposición de fuerzas en los conciertos, las audiencias en fricción, la unidad y las ansias del éxito entre los horrores del fracaso:

“La música y la tragedia son ambas capaces de anular el espíritu individual y despertar impulsos que, en sus formas exaltadas, hacen que la subjetividad se consuma en un completo olvido de sí, mientras que el espíritu es transportado místicamente a un estado trascendental de dicha u horror. En la tragedia Ática uno de los nombres de Dionisio era “el que come carne cruda”. Sólo a través del espíritu de la música podemos entender el éxtasis implicado en la inmolación de uno mismo. Puede pensarse en los asistentes de rock actuales o en Nietzsche describiendo su reacción a Tristán como si hubiera apoyado la oreja contra el corazón de la voluntad universal y percibido la tumultuosa alegría de vivir cómo un torrente atronador” (Ib. 111).

La palabra “atronador” hace alusión a esta fuerza incontenible contraria al amor romántico, el autor busca a sus ídolos en el auto ensimismamiento en la alcoba. Algunas letras no son directamente referenciales como en el caso de temas con contenidos “atronadores” (punk, heavy metal, otros) en torno a un vacío existencial, sino que la melodía misma, escuchada en español, inglés, etc. constituye la incomprensible compañía de la reclusa soledad. Esta mención sobre la emulación y el acorde atronador, “la sinfonía” en el rock, está en relación a los coros empleados en la mayoría de los temas orquestales, de acuerdo a esto, el coro es la negación de la naturalidad individual porque multiplica la intensidad de una voz reconstituyendo el estado emocional y vibratorio del cuerpo al multiplicarse mientras que el oído percibe uno colectivo:

“El coro, sostiene Nietzsche, representa el origen de la tragedia y es una representación del estado Dionisiaco. La introducción del coro es una negación del naturalismo. Nietzsche nos advierte contra la cultura de su propio tiempo: “...con nuestra actual veneración de lo natural y lo real, hemos llegado al polo opuesto de todo idealismo y hemos aterrizado en la región de la figura de cera” (Ib. 111).

Para Nietzsche esa figura de cera era la deshumanización del hombre, el dolor de la vida, el hombre que no cree en la sensibilidad humana sino una cuyo ego intoxica el complejo sistema de la cultura del pueblo a lo mejor en su Prusia natal. En el modo en que observaba en Wagner un ídolo que se iba desplomando cuando este último se interesaba sólo en temas financieros y no en la trascendencia ontológica del hombre mediante el goce musical en el curso de una individual evolución, para Nietzsche, esta era más bien civilizada. Examinemos ahora cómo es la complejidad del pensamiento del artista.

### **1.6 La naturaleza del pensamiento artístico**

“En al acto de producción no solo cambian las relaciones objetivas (...) los productores también cambian, porque producen nuevas cualidades en sí mismo, se desarrolla en la producción, se transforman, desarrollan poderes nuevos e ideas nuevas, nuevos modos de relación, surgen necesidades nuevas y un lenguaje nuevo”. (Marx citado en Ritzer, 1974: 494)<sup>13</sup>

Es de profundidad conocer las formas del pensamiento artístico, aunque suele ser muy diversos los procesos de creación. Ensayamos una línea transversal de paralelos en el proceso creativo del artista. De acuerdo a la cita, el artista se encuentra inmerso en un proceso de transformación alternada y continua a su propio medio en donde la pieza creada desde los recursos empleados desde dicho medio ambiente él transforma su entorno a la vez que se transforma así mismo.

---

<sup>13</sup> En George Ritzer. 2011. Manual de Teoría Sociológica. México: McGraw-Hill

Este proceso entendido como “objetivación” comprende al artista como el ente que transforma su medio, destilando hacia los otros entes sociales su propio vapor creativo. De esta premisa diversos autores marxistas parten para entender cómo los artistas piensan y sienten el medio ambiente y cómo ellos transforman la materia para cambiarse a sí mismos y la comunidad. Para este trabajo en cuanto a la base crítica de la cuestión social y porque no decirlo existencial, oscilando entre la materia y el espíritu –de lo que Marx no gustaba- discurrimos algunos aspectos elementales de la creación individual que los sujetos contraculturales tal vez no lo consideraban demasiado transformadores. Una frase del pintor Willhem De Kooning lo confirmaba: “el arte nunca me hizo ni más puro ni mejor”. En un interesante libro de entrevistas de la periodista Fietta Jarque *¿Cómo piensan los artistas?* (2017) plantea dos preguntas de análisis:

“¿Son seres excepcionales los artistas? ¿Gente hecha de otra materia, con otro fin? Las teorías del genio artístico-extensivo a la literatura, la música y otras expresiones creativas han encumbrado a las personas calificadas como tales en ciertas épocas, y en otros momentos de la historia les han hecho poner los pies sobre la tierra. Beuys decía que todos somos o podríamos ser artistas. Lo cierto es que las ideas que expresan estos personajes dan cuenta de una forma particular de observar, reflejar y hasta de comprender lo que nos rodea. Son capaces de ir más allá de lo que ven los ojos y actuar sobre la realidad produciendo formas que conmueven e impactan a la sociedad” (Ib. 2017: 10)

Jarque entrevistó a 50 artistas contemporáneos en cuatro décadas de vida periodística llevándonos a la reflexión de cómo el oficio del artista en la historia de la humanidad ha forjado dos tipos de arquitectura, la del ojo y la del oído, una arquitectura que no ha sido invisible, sino que, siendo tangible, y no a la vez, se encuentra subsumida en la estructura de la cultura misma, las que han modelado los tejidos de la cohesión cultural. La música y el arte en general no han sido objeto de guerras o fines de guerra sino manifiestos filosóficos que demostraron en principio ser formas sígnicas diferidas a otras generaciones en contra de la práctica del conflicto de poder o en favor. Algunos artistas se adelantaron como antenas espaciales a hablar de lo que subyace en contextos políticos plasmando denuncias mediante el mural, como el muralismo mexicano, otros, en el reino de lo apolíneo, embellecieron la visión de un faraón, un rey o de un algún señor feudal que deseaba un perfecto retrato de su esposa en la pared del salón o un Taj Mahal negro en la India para una Reyna, ambos técnicamente muy sofisticados. Leonardo Da Vinci hizo un poco más con sus esbozos tecnológicos, aunque el ejercicio de pintar le aburría. Otros apelaron a unificar masas con nacientes culturas producto del “progreso” que necesitaban símbolos de identificación urgentes. En el primer capítulo de entrevistas de Jarque, denominado

Estrategias, explica: “Estrategia implica acción, actitud. Proviene de las palabras griegas *stratos* “ejército” y *agein* “conducir”, “guiar”. Pero sobre todo se trata de idear una manera de sorprender al adversario y romper sus defensas” (Ib. 18). En esta dirección el arte tiene como objetivo histórico la estandarización del gusto oficial para la homogeneización de los gustos. En una entrevista realizada al fallecido artista conceptual contemporáneo en mención, Joseph Beuys, Jarque le pregunta sobre las presiones del mercado y un cierto secuestro del arte por parte del Estado en distintos países, a lo que Beuys responde:

“Si uno ve la creatividad como simple habilidad de esta gente entonces el lugar en que se desarrolla o debe desarrollarse la creatividad es en las escuelas y las universidades, que son empresas estatales, más o menos. En Alemania occidental es así, y creo que en España también. En Estados Unidos hay otra regla, la de la economía, y eso es aún peor. Por eso si queremos hablar acerca del futuro debemos hablar de una liberación. Porque si lo vemos como una empresa, el sistema educativo es un verdadero capital. Debe ser desarrollado como una empresa estatal y pertenece al sector productivo de la sociedad. Es una gran empresa como las del acero o la fabricación de automóviles, y desde este punto de vista debe ser revisada con las ideas de la economía. Sin embargo, existe el contenido, el contenido espiritual. La escuela orienta el desarrollo del espíritu desde la niñez, durante la juventud, y se encuentra controlada por el sistema económico, por un sistema en busca de beneficios monetarios” (Ib. 2017: 11).

Esto responde la gran controversia elevada por las voces de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, Horkheimer, Adorno y Benjamín, sobre que al arte no tiene en su esencia ningún tipo de vínculo con la idea de industria; dicho y escrito después de la primera guerra mundial, para ellos el arte poseía un destino local autónomo sólo digerible para la cultura dentro de la cual se incubó, a lo que Benjamin agregó el concepto de aura, quebrada por la invención fotográfica que reprodujo la obra y la dispersó por el mundo reemplazando su valor de culto por el valor de uso como mercancía variable de acuerdo al producto reproducido. Empero sabemos que los medios o la media se insertó en el mundo del arte reformulando las estrategias para realizarlo. Beuys perteneciendo a esta generación hace la crítica propiamente, pero muy al margen de la tecnología de la reproducción: es el contenido lo que el arte disemina e insemina. Las sumas de compra de las obras de arte contemporáneo son exorbitantes, según Beuys, pudiendo traspasar los cien millones de dólares en casas de subastas, coleccionistas y otros. Por ello la comparación con cualquier otro tipo de industria económica tradicional responde a la idea que Beuys propone sobre el arte como mercancía, fuera de la pedagogía, que produce una consecuente obstrucción estructurando que la gente puede incluso sentirse obtusa por dicho condicionamiento al momento de dirigirse a la creación. Buscar empleos lucrativos con el fin de estandarizarse en

base a modelos y referentes con estilos de vida caros que en el mediano plazo vuelven paranoico al sujeto social nos dice que este desenvolvimiento no es compatible con su condición subjetiva ni colectiva. Cuando Beuys es interrogado acerca de qué pudo haber fallado en la época del arte conceptual y sobre el retorno a la pintura para ser específico, y sobre qué falló en su mensaje en contra de las formas tradicionales de expresión plástica, responde:

“El arte conceptual fue solo una parte de la protesta, pero fue prontamente absorbido por el viejo mundo del arte. Mientras tanto evolucionaron las otras formas y estilos del llamado arte moderno. En realidad, hay muy poca gente realmente interesada por lo que yo hago, incluso en Alemania Occidental. Son pocos también los artistas que siguen los planteamientos que a mí me guían. Pero si yo estoy interesado en el trabajo de otras personas o los alcances de otras disciplinas como medicina, filosofía, sociología o cualquiera, pues los artistas, no sé, a veces prefieren vivir tranquilos durante siglos (...) yo no me siento como un artista. Yo incluso me niego a ser considerado un artista en el antiguo sentido del término. Si la gente llegara a tener claro que todo parte de la libertad creativa y pudiera llegar a desarrollarla, independientemente de la influencia del estado, entonces me sentiría nuevamente un artista”.

Para Beuys la paradoja de ser artista es el sabotaje, sin embargo, la palabra se ha asociado a la fama, al poder y al desplazamiento de uno por encima del otro, a aquella distinción Bourdiana sobre el oficio del arte o su ejercicio libre y creativo que en su uso nos distingue y separa: como lo harían las cestas de carrizo elaboradas por las adolescentes estudiadas por Mead en 1928 frente a cientos de años de arte de realeza académico. Sin embargo, el mercado de las artes que pretende invadir la naturaleza del pensamiento artístico como una necesidad industrializada le coloca un principio distintivo, la producción de la “otredad”. Para la antropóloga Amalia Signorelli citando al investigador francés Gerard Althabe (1990) “la producción de otros como diferentes” es, en consecuencia, una mera fórmula:

“subraya (...) el aspecto relacional de la diversidad: se es diferente en relación y en comparación con alguien. Pero el uso del verbo “producir” implica también otra idea: si un sujeto social (individual o colectivo) produce otros sujetos sociales como diferentes, esto conlleva que él puede producirlos como diversos; en otras palabras, él controla las condiciones (...) que le permiten definir al otro como diverso y de tratarlo como tal. A este punto, activadas las condiciones que producen la diversidad, esta última se vuelve real, en el sentido de que se concreta en una serie de vínculos y de condiciones a las cuales el sujeto definido como diverso debe uniformizar sus propios comportamientos” (Signorelli 1991: 17).

Esta reflexión teórica realizada por la autora deriva de otra en la cual explica que la condición de existencia urbana y rural tiene en su tejido social el distanciamiento ciudadano porque uno es

inútil y muy poco hábil para el campo y a la inversa, el tipo rural es ignorante en temas escolásticos o progresista propios a la urbe. Empero, por una concentración de las actividades comerciales que con el curso de la historia se han vuelto, para la zona rural, una cuestión de dependencia creciente, tienden a acatar la norma de las ciudades sea con la ruptura del patrón cultural que antes los sostenía. En este sentido la relación entre ciudadanos y campesinos en perspectiva histórica, es bastante evidente que rebota en la manera de manifestarse incluso en el modo artístico que no incluye la dictadura del canon. A partir de una recíproca percepción de diferentes, peores e inferiores se encuentra en el parámetro ciudadano que impone vías de prevalencia histórica traduciéndose como dueños del espacio civilizado utilizando artificios como la deconstrucción de la urbe y la reconstrucción de la moda para forjar un modelo o modelos de adaptación. Así la marginación crea su propio proceso de afirmación cultural y artística. No en vano a esta convivencia Signorelli le denomina “consorcio civil”. Los procesos concretos de producción de la diversidad son representados de manera lineal por la cantidad de excusas nuevas, aunque complejas, que se van recreando en arte y cultura.

No se puede distinguir un comportamiento de contracultura si en general no se tiene en cuenta ciertas aristas comunes que colocan a un adolescente por debajo de los otros actores del espectro y a otros por encima en un análisis de la historia viva. Mead en su conocido trabajo denominado *Adolescencia, Sexo y Cultura en Samoa* indaga en las relaciones de parentesco y amistad, de geografía y de autoridad que colocan a la adolescente mujer y al adolescente hombre en dos roles relativamente diferenciados sin embargo entrelazados y en cohesión. La autora pone de relieve la adolescencia femenina fuera de los acuciantes ruidos del contexto ciudadano (hasta antes de su trabajo el hombre era mayormente el foco de los estudios sociales). Mead describe las tareas encargadas a la mujer desde edad temprana como labores de cuidadora de hermanos menores y otras tareas de casa relacionada a la limpieza y la construcción de las casas además de otras actividades “masculinas” como actividades de caza y pesca, aunque en menor medida. El hombre tiene por encima y en su juventud tareas de control comunitario que lo obligan a actuar y reunirse con personas mayores y ancianas de la comunidad. Mead hace hincapié en el hecho de que ambos sexos tratan, porque le es casi imposible, rehuir de los tediosos quehaceres por su alta responsabilidad. En compensación y desfogue algunos concretan encuentros furtivos que les resulten relajantes; de un modo u otro la regla de la aldea pone en sus hombros un peso social y económico complejo: en la medida que el hombre o la mujer sea más saludable físicamente y mentalmente se les entrena en todo tipo de labor para con el tiempo conseguir posiciones de autoridad dentro de la aldea aun siendo adolescentes. Caso contrario son expulsados o ellos mismos decidirán migrar:

“La asociación basada en la edad como principio puede decirse que ha cesado para las muchachas antes de la pubertad debido a la naturaleza excesivamente individual de sus tareas y a la necesidad de mantener reservas en sus aventuras amorosas. En el caso de los muchachos, la mayor libertad, la estructura social más coercitiva, y la participación constante en las tareas de participación, crean un grupo de edad que dura toda la vida. Este agrupamiento es influido, pero no determinado por el parentesco, y desfigurado por la influencia de la jerarquía futura en el caso de los jóvenes y lo mismo en el de hombres mayores, pero en este último en relación desproporcionada de edad” (Mead 1928: 84).

De acuerdo a la cita concluimos que la labor que tiene el joven por su fuerza y su rapidez lo coloca desde antes como candidato a poseer una jerarquía en su comunidad: en primer lugar, es ideal para las labores de caza y construcción como otras que precisa el uso de la fuerza. Si bien esto es más o menos cotidiano, la particularidad de ser joven es su construcción biológica que al interior de su ente colectivo es altamente económico y funcional. Totalmente distinto en el tono de las responsabilidades y compromisos a los adolescentes del siglo XXI. Si bien el trabajo del hombre funcional es diferenciado de la mujer -por presiones de la ancianidad comunal- supone la manera ancestral de preservar un orden social con pocas posibilidades de desfogue sexual.

Las prácticas sexuales sean heterosexuales y homosexuales, son poco censuradas, aunque observadas por el desgaste de energía innecesarias que suponen. De la comunidad antigua a la ciudad moderna podemos encontrar cuestiones análogas en los comportamientos adolescentes de las últimas generaciones pensando que para equilibrarse al interior las comunidades arcaicas mantienen a raya las tensiones sociales mediante el control sexual delegándoles a los adolescentes distintas responsabilidades. Esta práctica no ha sido exitosa en países occidentales a no ser por la auto expulsión hacia otras comunidades en el “antes” del control, o hacia la calle en el “después”. Los miembros de los hogares dentro de una aldea se sienten parte de una línea amplia por cercanía o en todo caso parentesco: el sentido de pertenencia y de conjunto los alivia del posible abandono. En la evolución campo-ciudad, los lazos se hacen por defecto mucho más distantes y quebrantadas, sea por parentesco, por ser el más fuerte o por geografía. En una situación amplificada de la ciudad (Signorelli, 1999) los individuos se detienen a pensar que la ciudad es un producto único y diferenciado y no una sucesión geográfica e histórica de las villas superpuestas por historia, lo cual produce una irrupción en la mentalidad obviamente influenciada por una arquitectura de “grandes edificios” y catedrales. Esta aparente asunción de la otredad aparece justo cuando las civilizaciones empiezan a desarrollar la tecnología de aceleración en los trabajos que antes fueron de oficio por otros altamente mecanizados. A



nuestro modo de ver, el temor del sujeto colectivo aparece cuando una comunidad desarrolla o adquiere una tecnología ventajosa y no la comparte. Desde la era de la revolución industrial, contrario a como ha sido regularmente y común denominador de las villas antiguas (reciprocidad) los nuevos utensilios, regalos de la ciudad para el campo en tiempos modernos, crean altas diferencias estratégicas en lo doméstico.

Los actos de contracultura al no ser satisfechos resultan en una auto provisión: abigeo, vandalismo, tráfico, y otras ilegalidades. Se crea una especie de gestión comunitaria de cuerpos hambrientos sobre la tecnología: sin importan los medios, aquella ilegitimidad estructural donde la modernidad no se intercambia; precisamente el afán por la tecnología empuja una alteridad negativa en donde los miembros fabrican los medios para obtener el derecho natural de propiedad de la tierra. Es el guion de las guerras, si por derecho no se te permite intercambiarlas, conseguirás la manera de hacerlo.

Para un contexto de ciudad esto explica la creciente intensidad juvenil creativa (pensamiento artístico) por suplirse de instrumentos técnicos para realizar una reproductibilidad requerida. Prevenir y desviar la autoridad desmedida le otorga al conjunto una serie de flexibilidades comportamentales adolescentes que se mezclan entre creación, antiguas tradiciones e imitación de mecanismos modernos. Los encuentros sexuales fortuitos persisten muy en venda de los ojos de Dios y de la autoridad. Los jóvenes contienen la pulsión sexual como la fuerza que bien los relaja al extremo de rechazar trabajos que son censurados tropezando con el veto social de no ser dignos al matrimonio; por el contrario, atender a la autoridad senil –en clanes antiguos- abre la oportunidad de poseer un título nobiliario dentro de la comunidad que a la larga lo conforma como sabios y por lo tanto más respetados. La ciudad sin embargo se resistió a esta norma moral desviando la mirada del control familiar hacia el consumo de bienes y la cultura del éxito personal y la perfección de la anatomía juvenil: “puedes ser dueño de tu propio destino” (Weber). En este sentido el pensamiento artístico se desdibuja hacia la glorificación personal.

### **1.7 Poder y sistemas abstractos**

Arte y poder, en esta línea, han sido la vestimenta abstracta del cuerpo para connotar concretas diferencias sociales. Cuando hablamos de Modernidad se tiene la idea de que se vive inmerso en esta como parámetro de especialización y desarrollo personal permanentes. El arte modela el diseño de la modernidad, y esta es negada y afirmada según cada sociedad la demande en la oferta global. Para cada una de las diferentes etapas de la historia de la modernidad, para cada espacio tiempo ha existido un presente y una idea de actualidad. Giddens en su trabajo *La Modernidad y la identidad del Yo* (1991), explica que en las estructuras sociales antiguas existía

una función gravitacional de las autoridades sobre el estado ideal y continuo que se valida a través del discurso lingüístico, cultural, social y político. Giddens lo llama “vaciamiento”, lo que tendría que ver específicamente con la negación del estado por la masa. La sumisión misma del gentío es sustantiva dada las reglas establecidas por la institución del estado traducido en leyes sin cabida al desafío (salvo el control). El poder y la modernidad evolucionan en forma paralela; ambas categorías se diluyen: la primera construye y acelera a la otra, el pueblo arma el muñeco llamado Estado y todo su andamiaje burocrático: en la medida que la masa se dinamiza con rapidez al interior de sí misma el Estado se ajusta creando mayores regulaciones o abriendo el espacio de la infraestructura para una supra-estructura más contradictoria. El Estado es solo funcional en la medida que ese gentío le da la circunstancia histórica de acuerdo a su propia subjetividad colectiva que podría modificar sus normas sociales modificando a la vez El estado mismo y los “yoes” que se mueven al interior, “vaciándolos” de sus propias convicciones. El Estado es el espejo del pueblo y viceversa.

Si nos comunicamos y tenemos códigos lingüísticos como sistemas complejos de comprensión en actos sociales, el Estado entonces es una categoría dependiente discursivamente al gentío, no es un rector aislado, es un síntoma o una extensión del malestar social o de la intención de la cultura social para organizarse a sí misma (Adorno y Horkheimer, 1969). En este sentido André Glucksman en su trabajo Mayo del 68: por la subversión permanente (2008), explica que las tribus arcaicas aún existentes como aquellas de la Amazonía, África o de la Oceanía poseen el ideal de recibir equitativamente del líder que ellos mismos delegan, el poder de la administración, empero existe un distanciamiento en tanto “no hablarle ni tocarle”. Como regla general todo acto “vandálico” se resume en actos de muy baja desestabilización moral desde que el líder posee el don providencial de reprimirlos. Según el autor, el clan es por tradición mucho más estable que una sociedad moderna donde el dinero o sistema simbólico de intercambio, la especialización o sistema experto trabajan como agentes de distanciamiento social a diferencia del clan la que por su baja densidad demográfica puede por medios directos o indirectos realizar presión dialógica con la autoridad política llegando a negociar sin la intervención de algún aparato represor.

Glucksman ejemplifica este orden a partir de los letreros de la manifestación del 13 de mayo del 68: “todos somos judíos alemanes” o “prohibido prohibir”, la finalidad de las frases está en su continuidad. Este acto comunicacional no necesariamente devino en un cambio en los sistemas abstractos al modo de Giddens o Drucker -dinero y especialización-, contrario a tomar las riendas del estado, cuando Francia se emparentó con la corrupción americana, continuó con el

viejo régimen capitalista. Realizando el empalme con Giddens: los actos lingüísticos se reducen solo al espacio de la pragmática social y al intercambio, pero no a resolver las raíces de las problemáticas de la modernidad: vías de un discurso dominante que se ve progresivamente desestabilizado por los nuevos medios de comunicación actuales (Zizek, 2017). El estado se ve así mismo reflejado y a la vez anulado como ente aislado. El estado es la gente, esa es su desnudez.

“Las instituciones modernas no guardan *continuidad* en varios aspectos con la gama de las culturas y modos de vida pre-moderno” (Ib. 1991: 28). La tradición y la modernidad a través de las antiguas experiencias contraculturales de mediados de siglo, mayo del 68 en Francia y la concepción de sistemas abstractos explica que la modernidad en su rica e inmensa capacidad para industrializarse “disocian la interacción de las peculiaridades de lo local” afectando así la interacción física de regulación de los agentes sociales en todo caso, de las personas. El individuo distorsiona su percepción de localidad hacia el fetiche extranjero, ya no es solo fetichismo local sino además o en su lugar, foráneo; perdiendo así la esencia del proyecto.

Otra característica básica de esta modernidad es la creación del Estado como ente regulador de la conducta colectiva o actor que define a la modernidad asumida en un aparato de construcción civilizatoria en base a la confrontación bélica comercial cada vez más tecnológica que a la par trae serios desajustes a la tradición contradiciéndola en su seno. La tradición se entiende como el amasijo de usos y costumbres de una sociedad que se ha vuelto por jerga “conservadora”. La modernidad supone un emparejamiento con la ciencia, sin embargo; esta última tiene la consigna de la duda sobre la concreción del fenómeno, cuya más vieja plantilla de estudio ha sido la conjetura positivista. La duda entonces trae abajo todo uso libre de las tradiciones que por lo general ha sido intuitiva, distintiva y socializante. La comparación entre sociedades arcaicas y modernas en donde existen los instrumentos de medición del tiempo, permitió controlar las horas de desempeño individual: en este sentido el hombre se encuentra encasillado en espacios ilusorios otorgados por consensos: la hora, las fronteras, la jurisdicción e incluso la psicología de los objetos cotidianos. En las comunidades antiguas el sistema del tiempo no era medido sino a través de calendarios que lejos de las fracciones de segundos poseían periodos largos que evidenciaban ciclos favorables para las actividades económicas, agrícolas y rituales lejos de la mecanización de la mente y del cuerpo que le han dado a la psiquiatría mejor que a la psicología no solo masas de nuevos neuróticos sino también cantidades muy atractivas de financiamiento y poder.

Cartel de protesta de la revolución estudiantil de mayo del 68. Fuente: El País



Modernidad y tradición son en esencias contrapuestas desde que la primera supone un atasco para el uso y la costumbre, base de la tradición, que por historia implica haber sido la base de un lento proceso de cohesión social en distintas culturas y geografías del mundo, y en los momentos de la historia de los pueblos pre modernos (anteriores a la revolución industrial). La relación entre los hombres de la comunidad con su líder (lo político) y su sacerdote (lo cultural) ha dependido del poder en el enclave en el tiempo-espacio, en la marcha conjunta por establecer normas medianamente armónicas que integren a cada uno de los miembros con roles específicos en favor de una jerarquía organizadora.

Para Glucksmann la tradición de los pueblos pre modernos de problematizar al estado ha sido una condición continua, de pronto congelada por un nuevo orden de silenciamiento basado en la asimilación por el poder que en su momento cuestionó: Llegado el momento de cuestionar las funciones del estado por su desmedida ambición en la redistribución, para la épocas modernas, provoca en el desencuentro un sangriento embellecimiento en nombre de sustantivos tales como, orden , progreso, democracia, libertad, fraternidad, igualdad, entre otros sustantivos en pleno acople al estado que dicho movimiento vapuleó después de un crítico periodo de agresiva oposición (mayo del 68, los movimientos feministas de los años sesenta, la filosofía hippie, la expansión de la conciencia por los nuevos grupos ecológicos o la creciente ola LGBTQ+).

### 1.8 La irresistible esencia cultural

Los pueblos destilan dicha economía de nuevos hábitos (*habitus*) de identidad. En un interesante trabajo denominado Resistencia Cultural (2004) el profesor Thomas Ward hace un rastreo literario de las ideas americanistas que podrían haber inclinado la balanza del concepto de identidad en la construcción cultural de una América europea hacia una versión indianista. Revisando distintos autores, desde Sarmiento hasta Mariátegui, desde Martí a Luis Weinerman, Ward encuentra letras de resistencia criolla al escritor que se guarda para sí mismo la bandera

de evangelizar con capa española la sociedad americana o aquel otro que quiera hacer en retrospectiva, valores del bien común sobre las viejas costumbres indígenas. Ward no parece ser muy halagüeño del maestro anarquista Manuel Gonzales Prada al afirmar:

“Para ser nación hay que aceptar la libertad fiscal y política del pueblo. Ya en su vejez Gonzales Prada asevera lo siguiente: ‘Si el Perú blasona de constituir nación, debe manifestar donde se hallan los ciudadanos –los elementos esenciales de toda nacionalidad-. Ciudadano quiere decir hombre libre’ (GP, II, 457). Su prédica se dirige a favor de todos incluyendo a los indígenas, los obreros, los campesinos y las mujeres. En esta reconstrucción casi krausista de la sociedad, la única manera de lograr la libertad es a través del magisterio promoviendo la armonía de todos y para todos.” (Ward 2004: 171).

La provocadora cita apela a una revisión de la bondad pedagógica pradina por integrar a las etnias de los extremos haciendo implícito la herencia racional europea bajo la idea de un pacto social en una velada diplomacia: ninguno de los estamentos se superpone sobre el otro. Para Ward esta visión de Prada peca de paternalista y a la larga encumbra una clásica visión del capitalismo benefactor, funcional como paliativo social que degenera en la apropiación de los discursos comunes a los todos los anteriormente inscritos en la historia de cada pueblo. Ward se contrapone de forma crítica:

“Con cien años para contemplar las cosas después de don Manuel, bajo las influencias de teorías como la heterogeneidad y del multiculturalismo, nos parece repugnante hablar en nombre de todos aun cuando lo ideal sería el de crear mecanismos legales y nacionales en que todos gozarían de igualdad. Debido a su paternalismo, Gonzales Prada no llega a comprender la posibilidad de una comunidad pluricultural. Como en Sarmiento la cultura tiene una sola voz en Gonzales Prada. Si bien en los dos lo cultural ya está predeterminado, en el peruano paradójicamente la rebelión de las multitudes desobstruiría espacios para otras nuevas voces, las que representan una población de facetas múltiples” (Ib. p. 172).

Esta cita confirma la idea de Ward de que, en Prada, la idea de una sociedad armónica que no obedezca a algún patrón cultural definido, cayendo en la trampa de que esta misma tendría por defecto que someterse a las reglas de lo legal y lo políticamente regulado en donde América está ya inmersa: la inmanente fallida condición de la colonialidad; no solo estaríamos hablando del capitalismo y su juego económico, sino de mercado e intercambio económico. No es viable para Ward deshacerse de los valores y de la hermosura de lo pluricultural en el ejercicio de lo multiétnico y la aun no iniciada empresa de la interculturalidad donde cada forma social entrelaza conjuntamente saberes y costumbres bajo la idea de una alteridad positiva. Ward más adelante afirma:

“No obstante que recomiende la instrucción para todos, debido a que no define el contenido de ella (por enfocarse más en la opresión monetaria), Gonzales Prada asienta la posibilidad de la popularización de la docencia (...) él mismo borraba las fronteras culturales, leyendo en dos o tres idiomas, traduciendo de ellos e integrando sus ideas y formas al castellano. Se casó con una francesa. Tenía amigos indios en Mala, aunque nunca aprendió el quechua. No es al azar que Gonzales Prada censura “el exagerado amor a la patria” (GP.I.339). Basándose en el anarquismo global y en la filología, se recalca en que lo fundamental no yace en la nación sino en la humanidad” (Ib. p. 173-176).

La crítica a la europea personalidad citadina de Prada no es alejada de otros ensayistas americanistas de su época y de la actual cuando se piensa que la forma de construir un sentido de pertenencia es sobre los modelos pre-existentes. La vieja ideología del Inkari rescatada por Flores Galindo, visualizada en los ochentas por la Gamarra de los emprendedores andinos en la capital puede servirnos de ejemplo. En el hecho de cómo nos vestimos –de corte occidental- no hay modo en que el atisbo del nacionalismo puro se haga visible a no ser bajo la idea de un nacionalismo desde la olla de los saberes antiguos (*Sumak Kawsay*); empero encarnados en fantasmas vestidos como europeos y hablando el mismo español mejorado y academizado desde colegios y universidades. ¿Cuál es el punto medio?: ninguno. La descolonialidad de Quijano no se puede traducir en una destrucción del zapato, la correa, la guitarra, el poster y los dispositivos móviles. Ward analiza además a Clorinda Mattos de Turner, citando a la autora antes desterrada en Argentina:

“Por sus experiencias en la provincia, su familiaridad con la cultura andina, y la lectura de varios textos sobre el tema, Mattos de Turner concluye que la nueva lengua nacional es el quechua y como tal ‘...no es posible escribir historia peruana que merezca el nombre de tal sin conocer el nombre de tal sin conocer el idioma’” (LYR, 107)” (Ward, 2004: 185).

Los intelectuales pueden leer en varios idiomas y dominar unos más que otro sea por formación, estudios en el exterior o por autodidactismo; sin embargo, eso no quita la aproximación hacia una teorización de la sociedad considerando que cada autor posee una formación diferenciada desde diversos modelos de pensamiento devenidos del extranjero u otras fuentes como estandartes ideológicos o regionales; sin embargo, el común denominador bajo este mismo paraguas ha sido el territorio. Hablar del conocimiento del quechua para Mattos en la época que lo escribió y ochenta años más tarde en que se ubica nuestro trabajo interesa desde que la resistencia a hablar el inglés desde hace 50 años atrás o más en el mundo peruano es aún considerable como también su demanda al día de hoy. Si bien la necesidad es por empleabilidad, parece existir una sentida nostalgia por el idioma nativo de un imperio antes dominante: del

inca con su idioma oficial el cual imponía a medida que conquistaba nuevos horizontes con el quechua del sur. La cultura peruana se ha venido tejiendo bajo tres ejes comunicativos enraizados en tres códigos lingüísticos con significantes culturales muy bien marcados: el inglés, el español y el quechua, cuya fricción habría causado un irreparable daño a la cultura:

“Por las divergentes raíces nacionales, surge la condición de América, con sus indígenas, negros y asiáticos, inmigrantes recientes, mestizos y mulatos. Al valorar estos orígenes se crea un tipo de romanticismo que no se remonta a la Edad Media europea sino a la antigüedad indígena, por ejemplo. La revolución mexicana es el caso más obvio de este fenómeno. Urge interrogar, en cambio, por qué el indigenismo viene a ser oficial en México, pero no en el Perú. ¿Por qué Vasconcelos ejerció mucha influencia en círculos oficiales en su país, cuando Arguedas permaneció medio oculto en la Universidad Agraria, apartado del centro de la capital? Knight encuentra la respuesta en la naturaleza de la Revolución Mexicana. Determina acertadamente que muchos indígenas lucharon en la revolución, pero no como indios sino como individuos. Las élites mexicanas pudieron aceptarlos como prójimos. Las elites limeñas en cambio, han tenido temor de una guerra de castas. Ahora es necesario preguntar, ¿Por qué lucharon los autóctonos mexicanos como individuos en la revolución? ¿Por qué guardan los criollos peruanos temor a la individualidad indígena?” (Ib. p. 356-357).

Esta cita critica frontalmente las recalcitrantes intelectualidades que analizan las relaciones de clase entre indio y capitalino, indio campesino e indio urbano, cholo y otros fenómenos colectivos en sometimiento a flor de un subconsciente por una arremetida vindicativa de la traición, el miedo y “la pendejada” propia a la urbanidad limeña y por extensión peruana que descansa sobre toda esa aparente masa en conflicto. Dicha diatriba no ha dejado transitar al indio de símbolo autóctono a sujeto de derechos. Ward identifica a un ciudadano quien cumple en luchar y levantar su voz, libre y en pie de crítica y de transformación; cuestión no solo innata para un ser humano a modo de Gonzales Prada, sino natural y resiliente desde su condición étnica a modo de Arguedas o altamente sindicalista como el desaparecido Pedro Huillca.

En el siguiente capítulo analizamos los circuitos económicos que subyacen como gran estructura de supervivencias y conveniencias bajo las mentes de los distintos grupos culturales en nuestro país que ejercieron las relaciones de fuerza de la economía y la cultura, de acuerdo a esto la redistribución a un grupo u otro quedaría justificada. Además, no hay pensamiento económico sin ideología que la sustente, esta fue modificando los juegos comerciales y los juegos mentales (*mind games*<sup>14</sup>) a nivel global desde mediados de siglo XX condicionando la aparición de fuertes movimientos sociales y contraculturales.

---

<sup>14</sup> Tema de John Lennon (1973).

## Capítulo 2. El nuevo desorden político-cultural mundial

Enmarcamos la construcción contracultural procurando describir intentos de orden histórico escalonado generado por agentes económicos con influencia social de injerencia en distintas zonas geopolíticas en favor de una equidad de fuerzas, que derivaron en intentos de mitad de siglo XX por controlar economías, desde la era Roosevelt, fuera de los bordes norteamericanos. Aunque la praxis, a nivel global, se ubicó como una iniciativa pacífica iniciada a partir de los años 70s (NOEI) que como un enfoque político de carácter organizador o NOM (dentro del ingreso del neoliberalismo) contrario a algún sentido conspirativo. Eventualmente nos referiremos en este trabajo al NOM (Kahhat, 2023) como intentos hegemónicos recientes que reclaman en la actualidad la imposición entre imperios económicos que han venido resultando en guerras permanentes desde el año 1980 que recae hoy en una especie de pequeña tercera guerra mundial, cuyo génesis se visualiza en particular desde la era Reagan. Este aforismo obtiene vigencia en la medida que los tratados devenidos de la globalización se colocan como imperativos en las relaciones sociales de interdependencia, empero de alta dependencia, y que establece el sistema de jerarquía económica global confrontando a todas las economías del mundo sin que una sola pueda estar aislada. La regla histórica de un intento de reordenamiento político pacífico a nivel regional se visualiza a partir del fin de la guerra de los treinta años hacia la Paz de Westfalia en Alemania (1648) que estableció una paz relativa luego de un sinnúmero de guerras perennes que disputaban una sola ideología económica y política, católica y protestante, sobre la base de un restablecimiento de la soberanía de diversos imperios que no incluía ningún otro continente a no ser la retención permanente de las nuevas colonias portuguesas, la comercialización de esclavos y las nuevas indias. Tres centurias después la política consensuada a fines de evitar la mutua amenaza fue desprenderse parcialmente de las colonias estableciendo complicados lazos económicos de endeudamiento y constante desviación de candidatos políticos de izquierda por otros neoliberales para darle mayor dinamismo a un complejo sistema corporativo de extracción en base a la I+D+I (investigación, desarrollo e innovación como sector terciario) a favor de los países centrales. La situación de Asia no ha sido ajena a este escenario. China empieza a sentir hacia el siglo XIV una fuerte relación con los países europeos a través de la ruta de la seda. Sin embargo, para el siglo XVIII vio amenazada su hegemonía comercial cuando descuida su poderoso comercio de la seda por la importación del Opio desde Inglaterra (Morris, 2014) periodo en que surgen burgueses

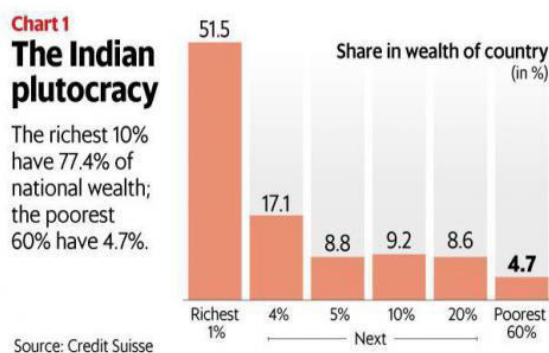


informales de este producto. India, Indonesia y Taiwan en tanto han venido sirviendo como terciarizadoras de mano de obra a norteamericanos y europeos durante los últimos dos siglos que por defecto consiguieron industrializarlas e ingresar al mundo de países desarrollados mediante la lógica de la maquila y el ensamblaje, aunque con brechas de desigualdad extremas al interior.

Tabla 1

*La plutocracia en India: el 1% retiene más de la mitad de la riqueza en uno de los países más devotos del mundo.*

*Fuente: Credit Suisse*



El siglo XX giró hacia grupos hegemónicos de control y vigilancia, en consecuencia, América Latina desde la colonización y poco después África (excepto Brasil y Sudáfrica) se han insertado dentro de un sector primario de eterna extracción. Estas zonas no han experimentado un crecimiento económico que apunte al desarrollo tecnológico por la presión de los estados del G7 y G12. Toda la gama de transnacionales y sus propios grupos de poder locales: dicho de otro modo, donde gira la economía de una pías central (CEPAL) aplasta al periférico o en vías de desarrollo acomodándose en torno a sus recursos y a su desindustrialización apoyando líderes políticos con campañas para la cesión de licitaciones. Así, un país del tercer mundo recibe una alta compensación a cambio del préstamo de tecnología de extracción y programas de ayuda para sus poblaciones afectadas a través de ONGs, becas y programas sociales a modo de “dumping” circular (apoyo social al estado contratante). En consecuencia, América Latina después de la segunda guerra ha tenido que imperiosamente verse forzado a alinearse al bloque USA, UK y Francia a partir de un dictamen punitivo. Esta nueva cultura se estableció sobre la base de costumbres económicas occidentales arraigadas en la macdonalización a partir de la reconstrucción de Europa (plan Marshall) permitiendo el ingreso de la ideología de las corporaciones americanas dentro la mentalidad cultural consumista de los países del bloque descendiendo desproporcionalmente hacia los países del tercer mundo.

Uno de los grandes diseñadores de un espacio general de control político exterior norteamericano durante la guerra de Vietnam fue el asesor principal de Richard Nixon, Henry Kissinger, político judío-alemán cuya estrategia de fines de guerra finalizó definitivamente después de 20 años dicho conflicto en 1975 ajustado por la ineludible unificación del norte con el sur por el rescate nacionalista de Ho Chi Minh posteriormente sucedida por Le Duand Dies. En su libro denominado “Orden Mundial” (2014) Kissinger explica:

“Ninguna verdad o regla universal prevaleció en las disputas europeas. En cambio, a cada estado se le asignó el atributo de poder soberano sobre su territorio. Cada uno de ellos debería de reconocer y respetar como realidades las estructuras internas y propensiones religiosas de los otros y abstenerse de cuestionarse su existencia. Dado que el equilibrio de poder se percibía ahora como algo natural y deseable, las ambiciones de los gobernantes se compensarían mutuamente, cosa que, al menos en teoría, reduciría el alcance de los conflictos. La división y la multiplicidad, un accidente de la historia europea, se transformaron en el sello distintivo de un nuevo sistema de orden internacional dotado de una perspectiva filosófica, propia y definida. En este sentido, el esfuerzo europeo por terminar con la conflagración configuró y prefiguró la sensibilidad moderna: descartó el criterio absoluto en favor de lo práctico y lo ecuménico; buscó extraer orden de la multiplicidad y la restricción” (Kissinger 2014: 15).

De aquí se desprende cómo una sensibilidad moderna habría descartado la racionalidad del absolutismo haciéndolo girar hacia otro tipo de racionalidad: la práctica acumulativa de sus comercializadores, que contiene en su seno el sentido de la distribución de poderes en una división de clases estricta en base a un nuevo poder conciliador, el papado. Si bien antes de la Paz de Westfalia, las continuas contiendas limítrofes no eximían al papado como ente concentrador de poder tanatológico en el medioevo, si ejercía el veto medievalista de prácticas científicas bajo la excusa de alguna superchería. La guerra de los treinta años implicó para su dogma una confrontación contra las contrapartes protestantes al catolicismo que diezmaron extensivamente a la población europea: tenía que llegarse a una nueva racionalidad desde la refundación política de la iglesia desplazada con el tiempo por reformistas y pensadores del iluminismo, la creciente burguesía y la primera fase de una Europa capitalista. La cuestión ecuménica referida en la cita de Kissinger apela a este nuevo giro donde la iglesia se comporta en consecuencia como un ente mediador y no perturbador; fijando una etapa de nuevos Papas con funciones más legítimas para la sociedad europea ayudando a recolectar sus riquezas en diversos bancos pertenecientes al Vaticano alrededor del mundo (Yallop, 2007). La orientación entonces entre la multiplicidad de gentes y la restricción de los enfrentamientos bélicos es la búsqueda contemporánea de un orden mundial estratégico y estructurado para concretar pactos y presiones entre regiones para relacionarlas en una retroalimentación mercantil y cultural dentro de la cual y a su vez se exportan productos y en particular “el opio adormecedor de la cultura” (Ribeiro, 1971). Los destinos tampoco deberían conciliarse: cualquier movimiento

radical lidera un supuesto orden a la vez que crea “un teatro para los disturbios”. Esto apela además a un necesario reordenamiento “desde arriba” por parte de un país mejor militarizado lo cual construye un permanente deseo del resto por desplazarlo. Los movimientos radicales generalmente emergen cuando el orden burgués o aristocrático es excluyente pudiendo incluso extremarse en pequeños golpes guerrilleros o concentraciones militares aisladas.

Vastas extensiones de territorio son apropiadas en la alianza Estado y GPE al interior de los estados frágiles, la cuestión reproduce grupos paramilitares financiados por bloques opuestos a la política de la potencia de turno y el gobierno que coloca como títere, lo cual desestabiliza el desarrollo económico de aquella elite: tráfico, muertes focalizadas, mafias y genocidios despliegan movimientos erráticos poblacionales. Un caudillismo militar en cambio (años sesentas en América latina) al apresar al estado idealiza una restauración de la economía despidiendo a las corporaciones o coalicionando con ellas para abrir válvulas de escape a la migración masiva hacia la capital por una ignorancia tecnocrática de diagnóstico en el curso de su planeamiento económico. De esta forma la gobernabilidad en América Latina es la compleja trama de la construcción de la estatalidad, donde el gobierno pierde poder de maniobra en cuanto a la justicia política desde que su débil cuerpo institucional puede ser disfuncional y capturable por las corporaciones dentro de una lógica regional en que los países deban de manejar una misma economía de provisión de extracción hacia el norte. Kissinger afirma que:

“el elemento conjetural de esta política exterior –la necesidad de ajustar las acciones a una evaluación que no puede ser probada cuando se realiza- nunca es más verdadero que en un periodo de disturbios. Entonces el viejo orden cambia, pero la forma que lo sustituye es sumamente incierta. Todo depende, por tanto, de una nueva idea de futuro” (Ib. 372).

La nueva idea de futuro se entiende aquí, para los años ochenta, como “no perdida” sino como de transición hacia el neoliberalismo: una etapa de redefinición de la economía desordenada de extracción colonial rudimentaria hacia otra algo más especializada con apoyo del régimen imperialista a alinearse, a fines de comercializar los mayores porcentajes de recursos de extracción (que costó miles de vidas humanas) hacia el bloque aliado-neoliberal, o al aliado-comunista. En esta línea la dependencia de los países en desarrollo es tan volátil que su histórica condición de país exportador de materia primas no garantiza la estabilidad económica y la redistribución considerando que todo fenómeno externo entre potencias ha demandado para las ahora “colonias independientes” un necesario realineamiento con la potencia beligerante y socios con las que establecerá necesarias alianzas económicas y culturales.

Para los años ochenta, la discordancia mundial se contextualizaba bajo el paraguas de la guerra fría, esto explicaba como el caudillismo en el Perú y en América Latina no necesariamente colisionaba con los viejos grupos de poder político oligárquico por un afán nacionalista. Brasil, empero, experimentó un significativo crecimiento económico en los años sesenta. En 1964 tuvo lugar el golpe de Estado, cuya dictadura militar proyectó convertir a Brasil en casi una potencia sino una sub potencia. El general Geisel, vinculado a Odebrecht, es nombrado presidente de Petrobras (Durand, 2018), en adelante Brasil cobra fuerza económica industrial significativa, incluso bélica en base al ensamblaje de alta manufactura. 60 años después Perú le pasó factura a Odebrecht.

Las movilizaciones sociales fueron cobrando más fuerza en relación a esta disputa interna que creó la desestabilización política más grande a partir de las marcha de los policías entre 1975 (el Limazo) y las interminables marchas sindicales y hasta feministas (ALIMUPER)<sup>15</sup> de 1979, frente a una empobrecida institucionalidad estatal. El “Estado sordo” a los pliegos de reclamos, como lo definimos aquí, cimentó el suelo de la ilegitimidad estructural y la informalidad: ambulantes, aumento del contrabando, conflictos limítrofes, comercio de drogas, trata de niños, abigeo, precariedad alimentaria, laboral y educativa. Cuando los gobiernos militares en el Perú sueltan las amarras del poder a un eventual poder democrático bajo la tutela de un presidente con formación en arquitectura y cuya cúpula fueron los remilgos del antiguo partido civilista (Acción Popular) un centenar de funcionarios fueron investigados por corrupción. Fernando Belaunde Terry llega al poder con el apoyo del partido demócrata cristiano y la marina peruana mediante un delicado sistema de corrupción de insumos militares para el ejército y el conocido escándalo de la página Once que presumía costos de producción a favor de la élite petrolera en colusión con el BCR de Pablo Pedro Kuczynski (Quiroz, 2013).

**Figura 6**

*Publicación del movimiento femenino de Acción para la Liberación de la Mujer Peruana. Se visualiza el ideograma distintivo de la Venus griega, la O con cruz invertida (símbolo del espejo). Fuente: [www.noticiasser.pe](http://www.noticiasser.pe)*



<sup>15</sup> <https://www.noticiasser.pe/feministas-en-las-calles-de-lima-la-marcha-de-1979>

## 2.1 El contexto político económico peruano 1963 - 1990

El NOM definió aspectos claves de las políticas gubernamentales que cruzaron esta etapa como catalizadores de la población peruana en contra de las distintas políticas de recuperación y represión para mitigar la crisis económica y librarse del gran pulpo de la deuda externa, coyuntura frecuentemente mencionada en los medios. Rebotando en oídos y conversaciones domésticas como el fantasma de una posible entrega del país hacia un nuevo dueño:

“El mayor gasto no tuvo como correlato un crecimiento de los ingresos fiscales, sino de la deuda externa o de la emisión monetaria; la inversión social así financiada obliga a aumentos posteriores en los impuestos, lo que reduce la capacidad de consumo futura”. (Parodi, 2020: 455).

Dicha deuda para finales del primer mandato de Fernando Belaúnde (1963-1968) ascendía a la exacerbada cifra de 166, 649,564 millones de dólares (Ib. 591). **No** fue un tema de corrupción sin embargo una fórmula para poder extraer de ella cifras partidarias. La deuda se sucedió en los 70s cuando los bancos del mundo desarrollado incentivaron a los países subdesarrollados a sacar enormes préstamos y luego en 1980 Paul Volcker (ex presidente de la reserva federal) subió las tasas de interés. La combinación fue fatal para América Latina.

El gobierno belaudista implicó continuos desaciertos en la administración de los fondos públicos, así como escándalos de corrupción que se elevaron a través de comisiones de investigación y demostración mediática fuera de toda moral pública. Esta precisión sobre la nueva ética de gobierno poseía una trama de pugnas políticas entre dos bandos marcados que determinaron el curso de la historia de la economía política desde antes de Belaunde hasta Alan García: Acción Popular como remilgos del partido civilista y el APRA desde las canteras sindicales del norte. De hecho, ambas facciones de la política estuvieron en constante disputa por el poder colocándose entre ellos, para variar en el tablero del congreso, las primeras trabas para ejecutar políticas sociales apropiadas para el desarrollo social sin antes pensar en hacer coaliciones que, a la larga, igualmente, no funcionaron.

Mención interviniente y decisiva fue el cuerpo militar que cruzó todos los gobiernos, a los cuales los democráticos se iban alineando con estos; sin embargo, los presidentes no deseaban tenerlos como enemigos, por el contrario, algunos como el caso Belaunde pecó de no fiscalizarlos en sus antiguos saqueos. El historiador Alfonso Quiroz (2013) detalla la actuación de un miembro del APRA desde el congreso, Vargas Haya, como actor clave en la investigación de las acciones de corrupción de los distintos grupos de élite: tráfico de estupefacientes y

contrabando transportados por mar y tierra así como la compra de los aviones Mirage 2000 de fabricación francesa que además fueron, en el pase del gobierno de Belaunde a Alan García, reducidos, de 26 a solo 12, bajo la sospecha de un arreglo del presidente García con el traficante de armas Abderraman El Assir, quien habría comprado los aviones restantes en circunstancias internas, condición tal que no fue aclarada en su totalidad e incluso negada por el presidente francés Mitterrand (Quiroz, 2013: 341).

El primer gobierno de Belaunde como nuevo actor de la utopía democratizadora de la junta militar (1962-1963) centró sus políticas de crecimiento económico en la construcción de carreteras con la intención de incrementar el comercio lo que demandó de alto presupuesto y cierta oposición del congreso. Se gastó alrededor de 8,400 millones de soles en carreteras y puertos en comparación a las irrigaciones (agro) que supuso un gasto de 3,448 millones. Esto claramente indica que las políticas públicas no estuvieron dirigidas al sector agrario, por el contrario, se protegieron las haciendas y tierras del estado de posibles invasiones (Parodi 2020: 443). Belaunde y la cúpula de asesores necesitaban que el campesino tuviera la chance de mejorar su condición agrícola para evitar su arribo a la capital. El ex presidente Belaunde afirmaba que el problema de la tierra no era una cuestión solamente redistributiva o de traslado de capitales, dándole a unos los que otros no poseían, sino que los que recibirían el préstamo o la ayuda no tendrían la capacidad técnica para invertirla como tampoco para devolverla por más barata que se establezca la tasa de interés. Los terratenientes armaron incluso marchas en Lima. Así, Belaunde Terry quiso con justificación legal pero injustificada voluntad apartar a gran la masa campesina que apuntaba a ser empresarial. Tal ideología presidencial no implicaba interrumpir el flujo comercial que el hacendado tenía con la periferia de poder limeña y la ganancia cuasi líquida en la exportación de sus productos agrícolas. Quiroz demuestra como Belaunde vendía una imagen de presidente “incorruptible” (que hasta el día de hoy los conservadores venden en redes sociales) que sin embargo dejaba actos vandálicos en las esferas del gobierno impunes. Algunas cabezas militares eran cambiadas, pero no recibían sanciones (Ib. p. 312). Cuando Belaunde termina su mandato la comisión del congreso que investigó estos actos encontró más de trescientas personas entre las cuales se encontraron funcionarios del gobierno e incluso empresarios privados, desafortunadamente el golpe de Velasco dejaría sin vela a esta comisión y todos sus procesos en el aire. Una teoría que Quiroz maneja es que el golpe habría servido para encubrir los actos de contrabando de los militares dentro de este esquema de corrupción; un hecho significativo denominado “Villa Coca” durante los años ochenta, para dar cuenta de los primeros actos millonarios de ilegitimidad estructural. El caso de

“El Padrino” igualaba al del narco colombiano Escobar, casualmente a vista ciega de los dos gobiernos militares, quienes con el tiempo se constituyeron en íntimos aliados.

El Perú se constituyó en una de las grandes fuentes de la venta de la cocaína a nivel global. Gracias al aislamiento del alcaloide de clorhidrato de cocaína de la hoja de coca por el científico alemán Albert Niemann en 1859, se constituyó por sus extensas hectáreas de coca de alta calidad como una de los tres grandes productores y exportadores de ambos, del “cloro” y la hoja. Previamente a su uso medicinal por parte de la empresa farmacéutica Merck, un científico francés aposentado en el Perú, Alfredo Bignon, difundió una serie de artículos científicos demostrando los fines medicinales como calmante de la ansiedad y otros usos medicinales a finales del siglo XIX (Gootenberg, 2016). Este producto reemplazó al menguado tráfico de alcohol post crack del 29 convirtiendo al Perú, 50 años después, en uno de los poseedores de cocaína más pura del mundo, iniciando una impensable industria subterránea de la droga (avalado por la milicia y los GPE peruanos) desde el Alto Huallaga en Madre de Dios, Uchiza, Tocache en San Martín, y el VRAEM en Ayacucho coincidiendo con la génesis del terrorismo senderista montañoso, en donde 45 años más tarde ambas partes dependen aún con propósito opuestos, en base al “chalequeo” después de una aparatosa caída ideológica senderista. Hoy la coca es una de las más prósperas industrias del Perú consumida por celebridades, artistas, ejecutivos y burócratas de cuello y corbata a un promedio de 100 dólares “el kete” (jerga de la palabra paquete de consumo individual), vendiéndose en el exterior entre 200 a 500 dólares dependiendo del país. De acuerdo a Reuters unos 700 millones de dólares al año ingresa al país a través de esta industria<sup>16</sup>.

Velasco agigantó el estado pensando en depender cada vez menos de los prestamistas internacionales para crear una naciente burguesía nacional indígena estructurada y organizada que apuntase al crecimiento del mercado interno mediante una revolución agrícola al estilo chino. Eventualmente el problema de la tierra no se soluciona en ocho años de gobierno, una industrialización del agro hubiese tardado al menos 20 años. El dato que transforma el nuevo rostro peruano es que dicha reforma distribuyó alrededor de 10 millones de hectáreas de latifundios a 340.000 familias donde unas recibieron más que otras y otras ninguna mediante el modo de “tierras comunales”. Cabe recordar que el número de familias campesinas en el año 1968 era de 1.200.000 valga decir 72% del total de 860.000 familias, por ello la reforma tuvo un carácter de desposesión estratégica de la tenencia de la tierra más que un real desarrollo agrícola, que para fines velasquistas tomaría todo un ciclo de vida en el poder (Parodi, 2020).

---

<sup>16</sup> <https://www.reuters.com/article/salud-coronavirus-peru-narcotrafico-idESKBN23N0ND>

Velasco hizo virar el eje de la economía abriendo una herida mal curada por la conquista que derivaría en serios cambios sociales y culturales posteriores a su derrocamiento: migración, nuevos ricos y pobreza extrema. 150 empresas nuevas fueron creadas –amén de 6 nuevos apóstoles de la economía peruana o grupos provincianos emergentes, Añano, Acuña, Flores, entre otros. Se agrandó el estado mediante nuevas entidades de servicio público como Mineroperu, Siderperu, Petroperu, Pescaperu y Moraveco, esta última producía maquinaria para el hogar o electrodomésticos de mediana calidad con la intención de que el Perú se industrialice y emplee sus propios insumos para crear tecnología e industria. Una intención admirable precisando que al día de hoy después de haberse desmantelado varias de dichas empresas, el país se ha mantenido solo como exportador de insumos primarios quedando congelado en el mismo rol colonial de explotación.

Por otro lado, es interesante destacar la actividad militar de este gobierno en apoyo a la conformación de los asentamientos humanos o pueblos jóvenes, llamados luego barriadas y posteriormente conos, hoy distritos del este, oeste, norte y sur, altamente poblados y productivos. Estos primeros asentamientos humanos con distintos nombres de célebres representantes o fechas gloriosas para aquellas masas llegadas a Lima tuvieron como ejes de apoyo al SINAMOS a través del cual se articulaban los conflictos por invasiones entre estado y migrantes para la construcción de un poblado o villa. El distrito de Villa El Salvador (VES) se erige como un ejemplo interesante de propaganda asistencialista militar y religiosa en el cual el Arzobispo Luis Bambarén actuaría en paralelo interviniendo en la designación del nombre del mismo distrito; sin embargo, los líderes en su mayoría quechua hablantes como el músico Máximo Damián, crearon las CUAVES o Comunidad Autogestionaria de Villa El Salvador a fines de implementarse y organizarse de acuerdo a conjuntos de líderes en modo ancestral a sus pueblos de origen: sobre la base del valor de la reciprocidad comunitaria (Montoya: 2010).

Lima como centro de producción y mercadeo de las exportaciones recibió el mayor apoyo del gasto público en esta etapa, alrededor de un 65%, centrado mayormente en los sectores de la agricultura, industria, transporte y el petróleo. La máquina del progreso sin embargo no obtuvo rápidos resultados, para el año 1975 la deuda externa por déficit fiscal aumentó a 3,066 millones en 1975 (Ib. 452). Cabe mencionar la naturaleza de este gobierno que llevó a cabo este acto frontalmente para bien sacar a la luz funcionarios corruptos y ocultar militares involucrados en actos de contrabando, ya que la comisión encargada del congreso sobre este tema no llegaba a dar nombres. Renuncia su presidente en un entorno de mafia encubierta para la cúpula belaudista a lo cual se sumó el escándalo de la Brea y Pariñas en donde Carlos Loret de Mola, gerente de la Empresa petrolera fiscal (EPF) denuncia un acto de corrupción grave sobre el



precio establecido del barril petróleo entre el gobierno y la International Petroleum Company (IPC), con la conocida página once, de la cual no existe prueba.

**Tabla 2**

*Empresas creadas y expropiadas durante el gobierno de Velasco. Fuente: IPE<sup>17</sup>*

<b>Expropiación y creación de principales empresas</b>	
<b>Nombre</b>	<b>Sector</b>
International Petroleum Company (creación de Petroperú)	Petróleo - Hidrocarburos
Expreso y Extra (primeros diarios expropiados)	Prensa
Totalidad de los medios de prensa, radio y TV	Prensa
84 empresas pesqueras (creación de Pesca Perú)	Pesca
Cerro de Pasco Copper Corporation - (creación de Centromin Perú)	Minería
Marcona Mining Company (creación de Hierro Perú)	Minería
Empresas Eléctricas Asociadas (creación de electrolima)	Electricidad
Cadenas de Supermercados (creación de EPSA)	Comercio
Aerolíneas Peruanas (creación de AeroPerú)	Aerocomercial
Bancos Popular y Continental	Banca

Fuente: Diario Correo (16.03.06), PNUD (Marzo 2006) "La Democracia en el Perú: Proceso Histórico y Agenda Pendiente"

En suma, el gobierno de Velasco presentó una fórmula no menos alejada de los otros gobiernos en cuanto a manejo del poder total, muchos de sus allegados cercanos conocidos como "la misión" (ib. 2010) habían caído en actos de corrupción quienes eran ministros y funcionarios de todos los sectores productivos importantes del país, evento que desató la ira de una prensa acallada con decenas de periodistas en ostracismo por este régimen. En el año 1974, refiere Parodi, a través de la prensa de oposición un tema de malversación de fondos de parte de una empresa del estado, la Empresa Peruana de Servicios Agropecuarios (EPSA), que se encargaba de la venta de *retail* (pequeños almacenes) donde hubo corruptela. En una entrevista realizada por el periodista Cesar Hildebrandt en la revista Caretas, Velasco afirma:

Hildebrandt: "Está con el mejor genio del mundo". Interviene su esposa, que hace cinco minutos escucha la conversación.

Velasco: "La única amargura que tengo es no haber completado las transformaciones. Nos faltó no sólo la salud y la vivencia sino el crédito, la banca. No queríamos apoderarnos de los bancos para apoderarnos de sus utilidades. Lo que queríamos es que el Estado fuera dueño de la banca

<sup>17</sup><https://www.ipe.org.pe/portal/wp-content/uploads/2007/11/Efectos-econo%CC%81micos-de-revolucion-de-velasco-IPE.pdf>

para poder manejar el crédito con un criterio revolucionario. Prestarle al zapatero, al gasfitero, al campesino. ¿Qué yo quiero cuarenta mil soles? Aquí está señor. Yo quería que el banco agrario comprara cuarenta camionetas y que todos los días esas camionetas recorrieran los valles para prestar plata. ¿Señor, usted siembra? Tal cosa, tal cosa. ¿Cuánto necesita? No quiero. ¿Qué no quiero? Sí señor, aquí tiene usted: meterle por la boca la plata, aquí tiene usted. Porque la plata iba a mejorar. Oye viejo, no había plata, a esta pobre gente le compraban las cosechas por cinco años. Esta gente era estafada, les robaban su dinero (...) nos faltó tiempo, porque me botaron”<sup>18</sup>.

Para la etapa Morales Bermúdez, quien derrocara a Velasco, la movilización nacional giró en torno a la crisis y escándalos similares. La aproximación más política era el temor del objetivo velasquista. Reacios a la inversión extranjera era imperioso crear la necesidad de inventiva en los sectores nacionales rurales; sin embargo, los problemas sociales cobraron un matiz autónomo en donde el caudillismo era un verdadero mal: se cocinaron movimientos revolucionarios como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) de Luis de La Puente Uceda y el Ejército de Liberación nacional (ELN) de Juan Pablo Chang y Héctor Béjar, además de la necesidad de fortalecer una derecha reaccionaria en pro de un retorno del privilegio feudalista de la viejas oligarquías. El gobierno de Morales Bermúdez (1975-1979) fue en la práctica una continuidad del viejo régimen capitalista: se focalizó en apagar el incendio izquierdista, deportar periodistas y formar una alianza política que no resultó por la alta desconfianza que el sector militar tenía ya con el colectivo civil y sus representantes en el congreso; “El déficit público cayó hasta porcentajes de un solo dígito” (Quiroz, 2010: 28). Aunque las medidas para sacar la economía adelante mediante la influencia de Certex (Certificado Tributario de Reintegro a la exportación), los actos de corrupción seguían tomando forma, tráfico de influencias y otros desfalcos. La idea era reducir el gasto público para desacelerar el aumento de la deuda externa, en este contexto crucial dicho gobierno orientaba las políticas sociales a calmar las masas, donde había revueltas habría una política pública (Parodi, 2020). Entre los años 1977 y 1979 los paros nacionales eran incontrolables, el país entero se paralizaba con visos de violencia igualmente incontrolables, de esa forma el ex militar Morales Bermúdez se propuso dismantelar las reformas estructurales que fueron en principio creación de Velasco, empero, el patrón de la inversión pública estuvo dirigida mayormente a los despojados hacendados, refugiados en las crecientes corporaciones en la costa con el 56,1% del total de la inversión pública, cuando la región de la sierra solo recibió cuatro veces menos, el 11,0% casi igual y en baja proporción a de la selva, 15,9%.

---

<sup>18</sup> En revista Caretas, 3 de febrero de 1977 (Lima). Fuente: arkiv.com

Entre 1968 y 1980, durante los dos periodos militaristas, por una estrategia de concentración dinámica del poder por su ferrea naturaleza, hicieron que la costa capitalizara el 61,2% de la inversión, la sierra el 10,5% y la selva el 12,2%; entregando el 16.1% a la comunidad general. Sin duda la inversión pública en educación en estos años fue aumentando. La razón era simple: a mayor población infantil en la capital, mayor gasto público; aunque los beneficios de ese tipo de políticas no habrían mejorado la calidad educativa, estructuralmente la educación se invirtió desde un ideal de gratuidad velasquista a otra neoliberal centrada en el negocio en la escolaridad mediante construcción de escuelas y la industria editorial escolar amén de una concentración de población femenina mayor que décadas anteriores por el trabajo doméstico sin contrato (Carrión: 1985). A partir de este conglomerado de insatisfacciones civiles, desempleo y deuda externa la mejor decisión de Bermúdez fue formar la asamblea constituyente para pacificar los poderes con el pueblo. Una nueva constitución se escribe con la norma de que el presidente fuera de poder emitir decretos económicos de urgencia tenía la facultad de cerrar un congreso si no obtenía la confianza del mismo, suspender derechos constitucionales por 60 días, así como elegir a la corte suprema y la corte superior, concepciones absolutistas salidas de las mentes apristas y del PPC (Quiroz, 2010: 28).

En esta línea otros actores en la escena política sean narcotraficantes o gremios de mineros informales se asocian con partidos para apoyar campañas políticas en las urbes sabiendo la conveniencia de la escasa, pero precisa presencia de las cúpulas militares debido a los grandes sembríos de coca y la producción de PBC y cocaína (Gutemberg, 2016). El descuido del desarrollo de una infraestructura militar en zonas profundas permitió al narcotráfico operar en la selva, estrategia que fue bien estudiada por Pablo Escobar, Reynaldo Rodríguez y el Demetrio Chávez "Vaticano". A la larga tuvieron que pactar con las FARC y SL, luego de haberse adentrado en guerras, vendetas y secuestros con estas entidades. Desde los años setenta tales carteles irían sobornando autoridades policiales y encontrando socios en la cúpula del poder, al extremo de llegar a ser representados por emergentes partidos políticos como Cambio 90. La amoralidad política comienza a ser la norma. El gobierno de Alan García ("caballo loco") representó el triunfo único y certero del APRA a través del mejor candidato aleccionado por el fallecido Haya de la Torre. Su fórmula por la elección se basó en un populismo de izquierda que desencadenó en medidas radicales como la estatización de la banca, subempleo, control de precios, recortar el pago de la deuda externa al 10%; todo lo cual resultó en la huida de capital financiero, huelgas e inflación. Antes de su elección ya el partido se había dividido en otra facción, el PAP (Partido Aprista Peruano) regido por el fallecido Andrés Townsend en oposición a los principios Alanistas ortodoxos; sin embargo, la mocedad de un Alan de 36 años atrajo masas juveniles desde un

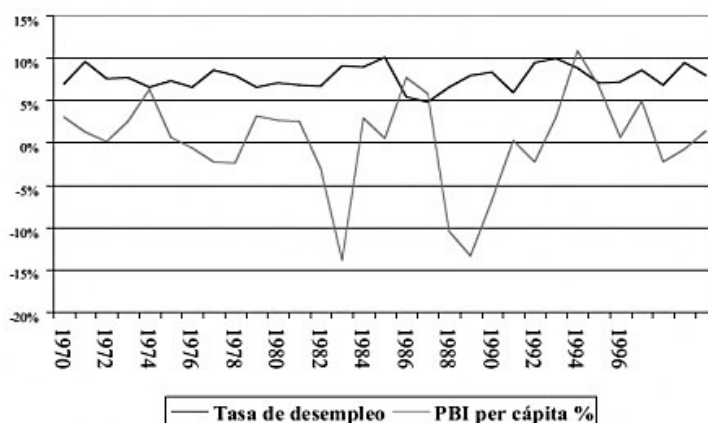
discurso variopinto que atrapó la atención incluso de sectores de trabajadores que veían en este personaje una tabla de salvación. Algunos banqueros como Dionisio Romero apostaron en esta etapa comprando largas porciones del territorio peruano a bajo costo: los terrenos en las playas del sur llegaban a costar penosamente hasta 3,000 soles (Quiroz 2013). Este encanto no duraría mucho cuando ni bien iniciadas sus reformas empezaron las denuncias internas al partido por parte de Vargas Haya, congresista del mismo partido quien ya había investigado y denunciado otros gobiernos de turno. La cúpula aprista quiso ocultar “en lo que él consideraba el perdón de la corrupción del gobierno anterior” (Ib. p. 335). La aparición del dólar MUC, a bajo costo de cambio, fue otra de las delicadas cuestiones que fueron realizadas a nombre de los doce apóstoles de la economía del Perú, seis de ellos emergentes y otros seis de la vieja Oligarquía (Credicorp, Alicorp, Lindleycorp, Ferreyros, otros) quienes ya habían venido saqueando el país (Durand, 2017). Otras medidas igualmente erróneas y complicadas fueron la unificación de las tres policías GR, GC y PIP en la actual Policía Nacional y supeditar ambas fuerzas, la militar y la policía al ministerio del interior (esto se hizo muy probablemente para que García tuviera mayor impunidad de la mano de pocas autoridades nombrados por él).

Entre tanto la política de control del creciente terrorismo fue cedida prácticamente a discreción de las fuerzas militares quienes bajo una lógica de aniquilación para la apertura del mercado internacional cometieron masacres continuas en la zona sur de la sierra (Chuschi, Accomarca, Lucanamarca, en otros). Tales matanzas dejaron heridas abiertas por la cantidad de niños y mujeres asesinados a machete, enterrados en fosas abiertas mediante la detonación de dinamita. Las noticias de las masacres se filtraron por los medios de comunicación y en boca en boca, enardeciendo el ánimo de la población colocándolo consecuentemente a su favor o en contra. En consecuencia, los adolescentes por encima de los 16 años no deseaban conformar las filas del ejército para lidiar con una batalla producto de varios gobiernos fallidos. La única vía de pacificación de la guerra interna después de varios años era entregar el gobierno para ajusticiar a los corruptores. Para el pueblo no existía el representante idóneo a no ser un revolucionario intelectual que, copiando la estrategia del Che, (Abimael Guzmán líder de Sendero Luminoso) entró por una ahogada y desordenada serranía y con una amplia propaganda ideológica dirigida hacia la creciente y confundida juventud peruana por los bajos índices de empleabilidad e inútiles estudios académicos. Se capturarían nuevos adeptos adolescentes a la vez que emerge otra conciencia e ideología sindicalista similarmente radical: Nestor Zerpa Cartolini junto a Víctor Polay formaron del MRTA producto de las graves condiciones laborales en la fábrica. El movimiento tendría una mejor filiación proletaria cuando aumenta la migración y decrece la tasa de crecimiento económico en el Perú entre 1982 y 1990 a un 0,2% en promedio,

considerando que a partir del año 1983 el Perú empezó a pagar la deuda externa de manera extemporánea (Jiménez, 2017).

**Tabla 3**

*Evolución del PBI Per Cápita y Tasa de Desempleo, 1970 -2000. Fuente IFEA<sup>19</sup>*



La deuda externa se elevó a 21 mil millones de dólares y otros emblemas arquitectónicos como el canal de irrigación de chavi-mochic y el tren eléctrico no verían su continuidad. Por otro lado, la DEA o agencia americana contra el narcotráfico alegaba que los militares estaban protegiendo la zona de Alto Huallaga de Sendero en lugar de aniquilarla, cuestión cierta, todo lo demás era un solapado enriquecimiento presidencial. Cuando se instaura una dismórfica cultura política de la normalización, los grandes capos ya capturados como Reynaldo Rodríguez López popularizaban frases a través de los medios como “soy su hermano, pero no sé nada” (dijo el hermano): clara traducción de la coima peruana que Alan García popularizó con otra frase “¿cómo es la mía?”; en tanto se dedicaría a transferir sumas personales a bancos internacionales y crear marcas nacionales de abastecimiento interno con pequeños burgueses provincianos frente a la crisis de alimentos. Más adelante nos encargaremos de ampliar con anécdotas gráficas contraculturales la intransigente y mendaz personalidad de este personaje.

Alberto Fujimori, nacido al margen de toda casta burguesa o aristocrática utiliza la estrategia de la entrega de artículos de primera necesidad bajo la actividad vivencial movilizándose con poncho serrano y ojotas para lo cual ningún otro candidato estaría acostumbrado por propia o fingida línea aristocrática. Fujimori obstaculizó en el poder toda oposición ideológica, mediática y cultural comprando a los medios de comunicación, enviando al exilio remunerado a

<sup>19</sup> <https://journals.openedition.org/bifea/6705>

productores y empresarios, enfrentando al terrorismo mediante instrumentos de inteligencia militar focalizada en la desaparición de las nuevas ideologías juveniles de izquierda en paralelo con el fino trabajo despellejador del “Grupo Colina, entrenados en Rusia y Corea (Uceda, 2007). Este gobierno apertura la privatización de los servicios públicos por vez primera; a partir de la confianza del restablecimiento del *status quo* a beneficio del capital extranjero y local. Paulatinamente la economía peruana a mediados de los años noventa asistió a un 4.9% del crecimiento de su PBI anual, luego de un espantoso shock al inicio de la década, los medios de expresión iban siendo taponeados y una emergente industria cultural basada en la sexualización y la objetualización de la mujer, la distorsión de la realidad y la deseducación mediante la desinformación a través de los medios tradicionales y los periódicos “chicha” instaura un nuevo orden cultural. Justo cuando fraudulentamente empezaba un tercer periodo a principios del nuevo milenio, renuncia al saberse traicionado por unos vídeos donde su asesor Montesinos compraba poderosos empresarios. Luego de seis años de fuga al Japón buscando posición política es condenado por orden de la sala penal especial de la Corte Suprema de Justicia a una sentencia de 25 años de cárcel el día 10 de febrero del 2007. El costo del salto de la moribunda economía peruana del Perú como el cambio en sus hábitos, costumbres y nacientes industrias culturales fue de 69,280 muertos aproximadamente (CVR, 2003). Cuestión que permitió poner a la venta, sin peligros guerrilleros, los servicios públicos peruanos, excepto el agua, a postores extranjeros. Empero el Perú nunca recobró su capacidad reflexiva y análitica, ni siquiera sindical.

## **2.2 Anarquismos y Trabajos de Mierda**

Para entender la juventud de los ochentas es necesario comprender el trasfondo económico descrito y sus desechos depositados en el ser como una nueva precarización del empleo. El NOM demandó una laboriosa disciplina de trabajo y con el tiempo una obstinada demanda por la especialización. La mecanización del hombre se singularizó, y el hombre peruano empezó un nuevo proceso de resistencia a la adaptación. La anarquía como constructo se concibió durante la consolidación de estos procesos mecánicos de la economía, tratando de anular la administración de los medios de producción. Surge como una constatación política e ideológica de que el orden de las funciones institucionales de los estados de los siglos XVIII y XIX deformaban la norma primitiva por un modo de vida ideal que no correspondía en la práctica al matrimonio burguesía-campesinado devenido de una ilustración francesa que convocó a su revolución (Adorno y Horkheimer, 2018). En ese sentido la idea general de la anarquía es, para algunos, una dirección lógica vital sobre un sentido común y consensuado por los mismos integrantes de una comunidad. Tal convocatoria demanda un sostén social al interior a modo de auto-gobierno sostenible paradójicamente exento del gobernante, asegurando la

distribución de bienes de subsistencia básicos sin diferenciaciones, a diferencia de un sistema industrial que delega y subdelega en forma desigual acumulando y especulando. Totalmente empoderado de los medios de producción en una etapa madura la anarquía prescinde de campañas políticas que utilizan a la tecnología de las comunicaciones como extensión del gobierno para contrariar la opinión pública: en este sentido un acto democrático sería imposible. La anarquía francesa en Pierre-Joseph Proudhon habría propuesto en su origen una alternativa bastante radical al querer prescindir de los medios productivos.

El activista anarquista italiano Enrico Malatesta (1853 – 1932) entendía al Estado como un conjunto de instituciones sociales y económicas que usurpa al pueblo la administración abstracta de sus propios asuntos como también de sus recursos. La estrategia de la seguridad contra el crimen y al abuso otorga el cetro antropológico del poder a intelectuales burgueses sin que el pueblo mismo sea plenamente consciente de la elección por tratarse de un ente que funciona mucho más allá de su propia visión. En cambio, Pierre Joseph Proudhon en su trabajo *El Principio Federativo* concluía que las células que conforman el cuerpo político son grupos de mediana extensión superando difícilmente a una población esparcida en diversos contextos lingüísticos y geográficos a modo de Estados enanos organizados por una ley natural comunal o federativa anteriormente constituida. Una administración mejorada podría darles autonomía en la medida de su densidad correlacional entre población, justicia y economía: un Estado dueño de todas las administraciones federativas solo incurriría en la usurpación programada.

En esta dirección podemos vincular el concepto de Malatesta con el de Proudhon sobre la forma de desarticular el sistema capitalista para una época ya industrializada y de fuerte división del trabajo sin principios equitativos que, precisando de legitimidad, urge que esté permanentemente bajo la lupa de las gentes. Podríamos suponer que esta nueva forma de gobierno, algo similar a la de los clanes antiguos y aislados donde la antropología podría dar un sin número de ejemplos, las federaciones constituyen pequeños organismos políticamente articulados que dependerían de un propio sistema de producción no comparables al comunismo ni al socialismo que suponen el reemplazo de un poder por otro. Recordando el laureado film *Gladiator* de Ridley Scott (2000) el senador Draco advertía al general Máximo Meridio cuando planificaba ingresar con mil hombres leales a él para devolverle a Roma la condición de República, las consecuencias de convertirla en una nueva tiranía en brazos de Máximo. Por el contrario, la intención Proudhoniana en apariencia es el rechazo a la sobreproducción o en todo caso a la plusvalía que no tenga que beneficiar a un sector mínimo, sino que por el contrario sean propios a federaciones que organicen nuevas formas de cómo vivir en paz en base a su

propia producción o en aquellas esferas donde el hombre no está por encima del hombre sino en donde la horizontalidad y la sabiduría es el paradigma.

Es importante destacar la noción de división social del trabajo de Durkheim que evolucionó multiplicando los oficios y el status de estos mediante un complejo reconocimiento monetario. Los supuestos avances de las ciencias administrativas y de las tecnologías de la información complejizaron toda aquella división, en todo caso lo que habría realizado es encubrir con demasiados procesos y especializaciones pre y post capitalistas los nuevos estilos de vida de las masas (Drucker, 1990). Lo que en principio ha sido lo más llano y simple, los dueños son los dueños y los trabajadores mal remunerados y mal pagados son los lacayos. En casi 300 años de revolución industrial esta división fragmentaria se ve acentuada. El recientemente fallecido antropólogo David Graeber concluye en su libro Trabajos de Mierda (2019):

“Un trabajo de mierda es un empleo tan carente de sentido, tan innecesario y tan pernicioso que ni siquiera el propio trabajador es capaz de justificar su propia existencia, a pesar de que, como parte de las condiciones de empleo, dicho trabajador se siente obligado a fingir que no es así”.  
(2019:37)

Esta explicación está en vinculación estricta a la noción psicológica y existencial propuesta por Victor Frankel (2004) que versa sobre el encuentro del sentido de la existencia desde el desencuentro estrangulador. El horror económico te haría retroceder. No deja entonces de ser para la anarquía un pensamiento radical sobre el cuestionamiento de la existencia sobre la lógica del trabajo sin sentido (a no ser el sueldo y su simbolismo social) como base de la economía justificativa de la vida. En concreto el sujeto vive porque se granjea esos objetos de acuerdo a la pirámide de necesidades impuestas, pero esos objetos no son gratuitos, sino que deviene en un uso muy exclusivo del dictamen de la moda (*fast fashion*) que se concretiza como desfogue gracias a la manipulación del dinero. El escritor y artista uruguayo Luis Camnitzer afirmaba que el uso de la moneda es de enorme responsabilidad porque su uso de intercambio mobiliario está en función de otros cuyas monedas no compran lo suficiente (la moneda se convierte en fetiche, como Marx afirmó en su Ideología Alemana). Graeber explica entonces que la creación de trabajos bien remunerados no tendría ningún sentido por lo cual se apela a crear otros trabajos para entes de mayor rango, de modo que tengan sentido: los nuevos puestos por ser de un rango medio justifican la pirámide económica del otro que por lo general son poco productivos para la sociedad. El autor así justifica la existencia de trabajos de mierda del tipo lacayo:

“A lo largo de la historia, los hombres y las mujeres poderosos han tendido a rodearse de sirvientes, adláteres, aduladores y subalternos de todo tipo. No todos ellos son empleados de la casa del poderoso, y muchos de los que sí lo son seguramente hacen algún trabajo real, pero en



la cúspide de la pirámide suele haber un grupo cuyo cometido consiste básicamente en estar ahí y tener un aspecto imponente” (2019: 61)

De la cita se desprende que el *establishment* ha sido una suerte de bola de nieve de ascensos y puestos que por centurias han tenido la función de justificar pagos que han puesto al hombre al límite del colapso subjetivo y colectivo; los suicidios fatalistas de Durkheim pueden dar cuenta de esto. La rebelión y el cuestionamiento existencial son eventualmente “de urgencia” para una sociedad, la modernidad industrializada y urbana fortalece la idea de una otredad denigrante<sup>20</sup>.

Un viejo chiste es citado en la investigación de Graeber:

“Algunos trabajos, por supuesto, a pesar de ser intrínsecamente desagradables, pueden ser muy gratificantes. (Hay un viejo chiste que habla de un empleado de un circo cuyo trabajo era limpiar los excrementos de los elefantes después de cada función. Hiciera lo que hiciera no podía eliminar el mal olor que siempre le acompañaba: se cambiaba de ropa, se lavaba el pelo y se frotaba una y otra vez, pero continuaba apestando y las mujeres ni siquiera querían acercarse a él. Finalmente, un amigo le preguntó: “¿Por qué te haces esto? Hay tantos otros trabajos que podrías hacer...” a lo que el hombre respondió: “¿Qué? ¿Y dejar el mundo del espectáculo?”). Esta clase de trabajos no pueden considerarse ni de mierda ni de basura sean cuales sean las tareas inherentes. Otros trabajos –la limpieza cotidiana, por ejemplo- no son degradantes en sí mismos, pero se suele conseguir que lo sean con cierta facilidad.” (Ib. 43).

Repensar la juventud peruana de los años 70s y 80s desde este supuesto implicó su desempeño obrero, universitario o artístico profesional como un empleo de energía sin ningún rumbo económico. No suponía ser de status, entonces lo cuestionaron para recolocar una y otra vez su autopercepción como población activa y útil. La mejor alternativa fue para muchos limeños la migración hacia las megaciudades extranjeras bajo arriesgadas estrategias: “mojados” por la frontera con México, falsificación de documentos, expiración de visas dentro de los estados receptores, matrimonios convenientes, pagos por contratos, entre otros, reconfigurándose así las comunidades peruanas en el extranjero: restaurantes, marchas, clubes y corsos como los de Paterson en Estados Unidos (Berg, 2015). Estas poblaciones eran en su mayoría jóvenes de 20 a 30 años en el pico de su fuerza emprendedora, aspiracional y emocional, y en contraposición a una Lima que no los deseaba económicamente. No quiere decir que no fueron a integrarse a otro sistema de trabajos de mierda. Otros sin embargo apostaron por el Perú y por una renuente

---

<sup>20</sup> Un interesante ejemplo desde el cine se puede visualizar en la película *Trainspotting* (1998) donde el director Danny Boyle retrata el mito de la inserción en la urbe. Ewan McGregor encarna a Mark Renton, un joven rehabilitado del consumo de drogas quien obstruido por magros compañeros pensó inmediatamente en un escape mediante un robo a estos por un “pase” de droga: independizarse, tener un VHS, comodidades, auto, y una serie de objetos necesarios que la vida moderna demanda lo alejarían definitivamente.

oposición al sistema, a crear y resistir con resiliencia sindical o artística creando fuertes subculturas de resistencia social y política.

### **2.3 Elites estudiantiles y sindicales de contracultura**

Producto de esta nueva observación de los trabajos a mediados del siglo XX, los movimientos juveniles de contracultura de Europa y Estados Unidos en la época maduraron en la década 1960-1970. Fue una etapa histórica significativa donde se organizan los diferentes aparatos civiles de contención global después de la segunda guerra mundial y posterior a la guerra fría donde las políticas económicas de las naciones se redefinieron y a su vez el pensamiento de la juventud universitaria y obrera adquirieron una mirada crítica hacia al NOM de entonces, que perfila un naciente modelo denominado: Neoliberalismo. Este orden impuso valores y estilos de vida concretos muy opuestos a su naturaleza nacionalista, en particular, desde los Estados Unidos de Norteamérica. Un nuevo “liderazgo” que supuso un nuevo orden en base al caos militar (más bien un desorden que habíamos mencionado bajo la careta de un nuevo orden económico internacional: expresión acuñada en la VI asamblea especial de la ONU en el año 1974, que hace referencia a las peticiones desde los países subdesarrollados hacia los desarrollados de acuerdo a los efectos culturales y sociales de las cambiantes reglas de funcionamiento de la economía internacional hacia un equilibrio de sus mercados internos dependientes). Hoy dentro de un marco económico similar empero totalitario (NOM) los modelos económicos para diversos países han sido catalogados con exactas definiciones desde exportadores extraccionista-industrial para los países centrales, y otros denominados socialista-estadista de planificación central para los antes comunistas (Ugarteche, 2018). El contexto de postguerra no solo cumplió un papel determinante en la formación de estas instituciones, así como pactos de reconstrucción y especulación como el Bretton Woods en 1944, desaparecida por Richard Nixon, acuerdo que estableció el manejo uniforme de la moneda, la creación del Banco mundial, del Fondo Monetario internacional y el Acuerdo General de Aranceles y Comercio (GATT), estas agrupaciones eventualmente presionaron a los gobiernos subdesarrollados a negociar políticas de extracción y de intervencionismo estatal así como *apartheids*, con lo cual aparecieron líderes activistas que destacaron la importancia de la creación de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, visible en 30 artículos. A partir del cual han derivado una serie de Convenios y tratados importantes en acuerdos entre países que llegan a ratificar, como otros que no por estar en contra de sus actividades económicas que contaminan el ambiente o desarrollan guerras de recuperación económica, otras naciones renuncian o suspenden sus acciones por estar en contra de sus intereses políticos o bélicos.

Con la DDHH se refuerzan las casas de refugios para familias y niños abandonados a causa de la primera guerra mundial como una primera mirada hacia el sector infantil y adolescente, gracias a la gestión de la activista británica Eglantyne Jebb quien funda Save the Children en razón de millones de niños víctimas de la guerra. Jebb crea un grupo de presión política independiente llamado "Save the Children Fund" en Londres para proporcionar ayuda real a los niños afectados por la guerra. Este personaje femenino se constituye como un personaje de varios en activismo político contracultural<sup>21</sup>-Janus Korszak ensayó en paralelo una pedagogía social de lucha por la infancia en Polonia- en oposición a la cultura del genocidio justificado como "guerras justas".

Para la década de 1960 la definición de contracultura se acuña a partir de movimientos internacionales estudiantiles o universitarios que manifestaron total disconformidad con un orden que se tradujo en reformas estudiantiles y laborales poco favorables para el neoliberalismo. El 18 de mayo en Francia se producen las manifestaciones más importantes *ex post* de la Segunda Guerra Mundial durante el gobierno de Charles De Gaulle, que desembocó en el abordaje de problemas sociales que cuestionaron las condiciones de trabajo, la explotación, las mafias, el cuestionamiento a los nuevos paradigmas culturales americanos (Macdonalización) y el escenario futuro de la educación en la sociedad francesa. Afirma Roszac en su libro "Nacimiento de una contracultura":

"Si convenimos con Ortega en que la ajustada transición de generaciones es un importante elemento de cambio histórico, habremos de reconocer también que los jóvenes pueden hacer poco más que remodelar la cultura recibida de manera marginal o menor. Pueden provocar alteraciones que supondrán un cambio superficial, emprendido por simple antojo o capricho. Pero lo nuevo en la transición generacional en que nos encontramos es la escala a que se produce y la profundidad del antagonismo que revela. Hasta el punto que no parece una exageración el llamar «contracultura» a lo que está emergiendo del mundo de los jóvenes. Entendemos por tal una cultura tan radicalmente desafiada o desafecta a los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, que a muchos no les parece siquiera una cultura, sino que va adquiriendo la alarmante apariencia de una invasión bárbara." (Rozzac, 1968: 57)

De este modo Roszac grafica el elemento compulsivo que caracteriza a los jóvenes por romper con las clásicas y monótonas características de la generación anterior volcando una energía psicológica considerable hacia un cambio que se acomoda al tiempo y espacio de la historia que recae sobre su existencia, una especie de entropía que implica cambios radicales. Tal generación de jóvenes convergió en forma simultánea en los años sesenta, Roszac le llama contracultura

---

<sup>21</sup> Movimiento social y cultural caracterizado por la oposición a los valores culturales e ideológicos establecidos en la sociedad. Contracultura es un término acuñado por el historiador Theodore Roszack.

porque como bien afirma líneas arriba, que “a muchos no les parece cultura”. Tal invasión puede manifestar estilos diversos desde lo puramente político hasta lo artístico; aquella generación juvenil se encarnizó en el caldero de la postguerra y las tensiones de la guerra fría calando incluso hasta las venas más abiertas de América Latina, parafraseando a Eduardo Galeano. El filósofo español José Carandell en su libro *Protesta Juvenil* (1973) se refiere sin embargo al origen de la palabra contracultura a un tiempo muy anterior:

“La tendencia juvenil al placer se traduce como un objetivo inmediato. Es una inclinación que puede explicarse del siguiente modo: la cultura. Hasta ahora, se ha creado sobre la base de la disciplina y de la obligación, pero no tiene por qué ser necesariamente así en adelante. Jean Jacques Rousseau, (1712-1778) planteó ya la necesidad de pasar de la cultura *obligatoria* a la *placentera*; de ahí que a su doctrina se le aplicase, por primera vez, el nombre de *contracultura*. En líneas generales, la Juventud ha seguido la misma dirección. En la sociedad dominante, los instintos son reprimidos desde el nacimiento; los niños son educados en la ética negativa del “esto no se hace”; en las escuelas todo es obligatorio, comenzando por la asistencia a clase y acabando con los programas y las asignaturas, y todo en el marco del orden absoluto. Este tipo de educación tradicional no aprovecha el gusto innato de los seres humanos hacia las cosas. Sí en vez de poner el acento sobre las normas, se pusiera sobre los gustos, fundados en el placer, el aprendizaje sería mucho más rápido e infinitamente más intenso. Además, la cultura perdería el halo de severidad que normalmente presenta.” (Carandell, 1973: 90)

El antecedente de esta generación contracultural que Roszac y Carandell identifican entre Europa y Norteamérica se coloca empero en paralelo con la latinoamericana caudillista. El mismo autor hace referencia con fecha del 22 de enero de 1963, en el momento en que Alemania y Francia se reconcilian tras la firma por Charles de Gaulle y Konrad Adenauer en el llamado Tratado del Elíseo en 1963 que repuso las relaciones políticas y comerciales entre ambos países después de 150 años de continuos conflictos.

### **Capítulo 3: El ser adolescente en el rock y la gráfica de contracultura en Lima de principios de los años ochenta: Estudio cualitativo.**

#### **3.1 Enfoque metodológico:**

La forma en que el trabajo ha sido modelado supone una entrada multidimensional sistémica que realiza un estudio en forma de embudo que pueda transversalizar cada nudo sensible del medio ambiente social general, así como del fuero interno del artista en dirección al fenómeno local. Se establece así una relación de deducción e inducción inferencial. El abordaje sobre la cuestión biológica es ligera y complementaria, solo en la medida en que las certezas sobre ciertos funcionamientos del cuerpo en la adolescencia son ya de uso y conocimiento académico común. Por ello este trabajo utiliza una entrada teórica estructuralista (datos sobre entidades y sujetos interrelacionados) y funcionalista (mecanismos de conflicto y socialización) necesaria que explique la naturaleza del arte y su condición estética dual permanente precisando de un vocabulario técnico sobre la íntima relación del artista con su proceso creativo y la subjetividad desagregada (post estructuralismo). Luego la entrada histórica que reconstruye la economía de los años ochenta en el Perú se interpreta de acuerdo a expertos en ciencias económicas e historia económica, que explican los nuevos juegos de la economía que cada gobierno que acompañó a nuestra unidad de análisis -en la década en cuestión- tuvo que crear para establecer una mínima sostenibilidad económica al país. Luego de ello pasamos a la explicación de la cuestión política internacional de la cual depende en parte considerable dicho juego, ya que sus reglas son armadas por un aparato internacional que reformula los lazos de interdependencia de acuerdo a intereses centralizados de manera retro alimentativa hacia el hemisferio norte. El enfoque multidimensional y sistémico (Parsons y Mintzberg) que busca entender la caja negra de la subjetividad colectiva adolescente peruana solicita en seguida explicar la ruta del nacimiento de la contracultura de acuerdo a la episteme latinoamericana propuesto por Buenaventura de Souza Santos (2010) que desarrolla la tesis de que no existe una ciencia social del sur sin entender su aparato económico y su saber ancestral que ha controlado y ha ordenado de manera recíproca su estructura a través de la historia.

Seguidamente se explica el nacimiento de la contracultura en Latinoamérica como una herencia europea en parte y como otra andina de resistencia lo cual nos lleva a analizar las unidades de análisis desde lo regional hasta lo local para lo cual utilizamos el recurso del análisis de texto y

la semiótica de la imagen para realizar nuestros hallazgos en congruencia con la idea de conciencia social y existencial en la fracción adolescente que se traslada de inmediato a un juvenil de subsistencia, y que se debe comprender con generaciones anteriores dentro de esta misma episteme empero con la superposición ideológica occidental que la afectó.

Por lo tanto, este estudio propone un enfoque teórico de la mentalidad juvenil peruana desde la práctica del arte, y su condicionante político, psicológico, económico y cultural en constante fricción para así describir a profundidad la simiente contracultural de acuerdo al fenómeno del rock subterráneo y de modo exploratorio las raíces de la música chicha.

El presente trabajo es de carácter cualitativo, exploratorio y explicativo. Incluye el análisis de las gráficas además de análisis del discurso de diversas canciones desde tres unidades de análisis: artistas, obras y audiencia. El trabajo entiende el rol del público analizándolo desde fuentes secundarias, conductas y reacciones, que comprenden a los artistas como seres sensibles y complejos intérpretes. Desde el análisis visual, se han seleccionado imágenes que han sido icónicas en la etapa de los años ochenta, así como han sido importantes para la construcción de las obras de los mismos artistas. El rock en nuestra metodología implica reconocer una construcción extranjera en nuestro país que posó su mensaje en un sujeto colectivo considerable en alrededor de setenta años en el país. Su impronta incluye construcciones musicales simples y complejas y sus derivaciones pictóricas suponen lenguajes visuales que poseen simetría, superposiciones, encuadres, gravedades, equilibrios, planos y fondos, rotaciones y otros recursos visuales que son enteramente necesarios para la construcción de una imagen y el mensaje. Autores como Wucius Wong, Dondi Dondis y Joan Costa apoyan la interpretación de la imagen, las relaciones sintácticas entre sus elementos y el discurso que connotan para ingresar y dialogar con el subconsciente colectivo adolescente y juvenil.

Los géneros artísticos se estudian aquí de manera asincrónica y dentro de ese contexto el cuerpo de contenido se estudia bajo esa lupa metodológica: mientras en Europa las tendencias vanguardistas estaban entre 10 a 20 años, la actualidad artística copiaba las anteriores y discutían su validez como raíz nacional. Aquella recreación congelada se estudia dentro de su espacio histórico y su aproximación en constructos de diferenciación y resiliencia. Esa lentitud de la permanencia es análoga al estudio entre aquello que se valida como instrumento de creación artística occidental en el cruce con la valoración de la vieja cultura peruana y sus manifestaciones culturales libre de algún hispanismo de ser posible.

Considerar la esencia de la banalidad propuesta por Vargas Llosa (2010) apoya a falsacionar la idea de contracultura desde la idea de la decencia y las artes canónicas que llevan precisamente el lenguaje visual fundamental y orgánico desde poco antes del renacimiento y el desarrollo de la perspectiva y la notación musical. Un análisis a modo de ensayo sobre la cultura del espectáculo se realiza según un discurso general que procura deslegitimar el discurso de las artes populares y algo menos el contracultural. La solapación de las condiciones propias de la asimilación mediante los medios de comunicación que se articulan en los aparatos tecnológicos se discuten a través del análisis de las letras de las canciones transcritas en nuestro trabajo. Otras dos categorías se analizan, la política cultural de gobierno y las preferencias del público. El público es medianamente visto en nuestro trabajo como objetos intermediarios de consumo de una industria cultural mayor como lo explica la Escuela de Frankfurt. El estudio de la ignorancia y el conocimiento como respectivamente análogos a las ideas de atraso e investigación son analizadas. Nuestro enfoque metodológico precisa entender estas distancias en las construcciones insertas en las líricas y los mensajes colocados entre líneas. El análisis del discurso propuesto por Jurgen Habermas (Escuela de Frankfurt) y Teuj Van Dick (análisis crítico del discurso) son de referencia teórica para comprender a las palabras y a los sememas como agentes comunicativos directos de orientación y disuasión para la acción crítica.

La objetividad del trabajo se ajusta al estándar de las ciencias sociales desde aquella mirada crítica y deconstructiva, observando el fenómeno global en “degrade vertical” y su intervención en nuestra realidad nacional. El detalle cronológico de nuestra muestra se enmarca en una década particular (años ochenta) debido a la asunción de que cada década conformada por dos gobiernos de turno se complementan o interfieren entre ellas desprendiendo formaciones y movimientos sociales específicos. Las cuestiones creativas adolescentes suceden en modo simultáneo como sucesivo, sin caer demasiado en detalles de fechas, nombres y exactitud de cuestiones cronológicas exhaustivas que a veces obliteran la experiencia de comprender un trabajo de interpretación cuando se trata de interpretar obras artísticas. La lupa del investigador acucioso por saber porque los adolescentes mueven masas constantes se observa a través de grupos que movilizan agentes sociales pero que no necesariamente la transforman, sino que son estudiadas y analizadas para planificar la estrategia de intervención estatal.

Las preguntas que elevamos, contenidas en los objetivos de nuestra regla metodológica, que considera encontrar la caja negra entre obra y público son:

1. ¿Qué aspectos sociológicos y psicológicos actuaron para la formación de una capacidad de acción en los adolescentes para superar las contradicciones institucionales?

2. ¿Cuál fue el contenido simbólico de protesta artística que cuestionó toda construcción de autoridad en aquella época?
3. ¿Cuáles fueron las bases históricas, sociológicas y antropológicas de aquella autoridad cuestionada?
4. ¿En qué grado la trasgresión o la penetración crea nuevas formas artísticas donde el rock, la música local y el arte occidental fueron la excusa de intervención dialéctica?
5. ¿En qué momento de la adolescencia aparece algún grado de conciencia sobre la realidad social concreta expresada mediante la construcción y deconstrucción de la obra, así como su ideología?
6. ¿Cuál fue la permisibilidad de la destrucción de la cultura, a partir de la manifestación artística, desde el trazo o el cántico que apuntó a una variante en la industria cultural?
7. ¿Cómo fue la relación en el escenario las personalidades, los actores, la obra y el público en el *frontstage* y en el *backstage*?
8. ¿Qué factores habrían condicionado en la historia de la década a resquebrajar definitivamente los lazos de reciprocidad social desde el sujeto colectivo adolescente?

### 3.2 Universo y muestra

Tomando en cuenta la existencia aproximada de 200 bandas de rock de contracultura<sup>22</sup> en los años ochenta y de música comercial con lírica anti sistémica, se tomó en cuenta el análisis de las líricas y las imágenes a partir de la selección al azar de 20 sujetos entre artistas e investigadores a quienes se le efectuaron entrevistas abiertas. Entre ellos 14 músicos de distintas bandas de rock: Eutanasia, Leuzemia, Vox Propia, Oxido, Pax y Delirium Tremens. La selección de la agrupación Delirium Tremens responde al interés de la investigación por explorar la escisión de una banda que, teniendo mediana o baja popularidad, discurre en su singularidad social aspiracional.

Se seleccionaron 3 artistas visuales tanto para la entrevista como para el análisis de la sintaxis de la imagen: dos pintores y diseñadores gráficos que elaboraron imágenes que tuvieron relación directa con la dinámica de transferencia de mensajes sociales mediante conciertos, maquetas, afiches, cuadros e instalaciones: Leo Escoria, Jaime Higa y Herbert Rodríguez. Se analizaron alrededor de 15 imágenes de sus facturas. Otras imágenes que eventualmente dichos artistas elaboraron como piezas de exhibición (en línea contracultural) también han sido consideradas.

Se analizaron alrededor de veinte caricaturas elaboradas por Carlos Tovar o Carlín, Juan Acevedo

---

<sup>22</sup> Revista Descabellado. (2016). Edición 1. Lima



y Eduardo Rodríguez (Heduardicidios), tomadas de diversas fuentes periodísticas que se citan debidamente a pie de página cuyo carácter de tira cómica es precisa para explicar la influencia visual directa que amplifica la opinión pública en contra de la práctica política de los dos gobiernos en la década 1980-1990. Otras caricaturas antes y después de este periodo han sido consideradas por su relación directa con el fondo conceptual con que las otras fueron realizadas.

### **3.3 Recolección de datos**

Las entrevista a profundidad se aplicó en tres plantillas relativamente distintas, solo se hicieron ligeras variaciones considerando el rol del entrevistado: la primera plantilla fue aplicada a los actores de las bandas en lenguaje amigable aunque con detalles especializados desde la música, otra para los artistas gráficos que incluyeron preguntas que interrogaban su subjetividad pictórica y el lenguaje visual, y una última para los estudiosos del tema, que supuso unir las anteriores dentro de un esquema técnico para no desviar la exploración de fondo del objeto de estudio.

El número de entrevistados totalizaron el número de veinte. Estos entregaron respuestas abiertas y otras más prolongadas que desbordaron en testimonios articulados dentro de la plantilla. El otro lado de nuestra muestra fue en torno a la gramática y el mensaje en el análisis del discurso visual, gráfico y semántico de 85 imágenes. A la par se consideró el análisis del discurso de alrededor de 55 melodías en inglés y español en torno al significado político y social de influencia, deconstruyéndolas por frases mas no por métricas lo cual nos hubiese llevado a un trabajo lingüístico que no es de esta competencia. Salvo en dos temas en nuestro capítulo 9 se realiza dicha acción. Se trata de reabsorberlos como significantes que legaron su significado para contrastarlo con la realidad peruana en la época en estudio. Las imágenes y símbolos seleccionados pertenecen a grafitis, fanzines, maquetas, álbumes, tipografía y propagandas de la época contracultural, así como de obras artísticas que consideramos relevantes por alguna clase de polémica intensión. Las melodías han sido seleccionadas en cuanto cada una ha tenido un valor de protesta en un contexto cronológico. El lenguaje en inglés y en español son analizados desde una interpretación hermenéutica, si bien se ha considerado colocarlo en tanto frase citada que empalma con la redacción interpretativa, también se transcribe la estrofa que posee la mayor carga semántica advertida en su propuesta. Las letras de las melodías inglesas constituyen modelos estructurados de lo que en las melodías en español en parte se plasma, de ahí su importancia.

Se entrevistó a tres especialistas en la música: el periodista y escritor Martin Pérez Roldan autor del libro *Generación Cochebomba* (2007), la antropóloga Fabiola Bazo autora del libro *Desborde*

Subterráneo (2018) y el antropólogo Shane Greene (2018), autor del libro Siete ensayos de la realidad subterránea. Así mismo se entrevistó a tres expertos en temas sociales e infancia: Alejandro Cussianovich, autor del libro Historia del pensamiento social sobre Infancia (2003), Jurgen Golte autor del libro Polifacéticos (2011) en coautoría con Doris León y Juan Enrique Bazán, autor del libro Los modos de vida de la infancia (2015).

Sobre las entrevistas existió un solo testimonio, del cual hemos extraído citas amplias por la riqueza de su contenido, todas las demás están procesadas y colocadas en los anexos. Las citas amplias le pertenecen a Raul Montañez (“Montaña”) quien fue un integrante del fenómeno subterráneo que vivenció el ex ante y el ex post del fenómeno por lo que cada cita realizada a su persona ha sido debidamente comentada y clasificada por items como parte de un capítulo. Este artista ha sido implícitamente contrastado con la acción existencialista en la figura icónica de un líder influyente en el mundo subterráneo, Ian Curtis de la banda inglesa Joy Division. Otros paralelismos biográficos locales son así mismos analizados como el de Tamira Vasallo desde el ángulo femenino.

### **3.4 Trabajo de campo**

El presente estudio es de orden cualitativo y comprende dos etapas: una primera etapa de trabajo de gabinete en donde se recogieron las principales imágenes (fotos, caricaturas y trabajo gráfico), escritos, letras de melodías y manifiestos que han constituido el panorama contracultural de Lima entre los años 1980 - 1990, y otra etapa de entrevistas a profundidad a distintos sujetos del contexto del rock en Lima a fin de elaborar un registro de testimonios acerca de las historias familiares y entornos sociales que los definieron como receptores de nueva ecosistema peruano que se tradujo en ambiente artístico musical renovado, expresado en idioma español, fenómeno que posteriormente han dado luz a nuevas formas de cultura. Se realizaron así la selección de imágenes, tapas de discos LP, melodías y escritos a fines de analizar el campo semántico de sus formas y su sintaxis visual como hemos detallado anteriormente.

### **3.5 Trabajo de gabinete:**

**Análisis de información primaria:** Revistas, periódicos y fanzines en línea que dieron inicio a la articulación del pensamiento contracultural, donde procuramos estudiar la naturaleza ideológica primaria del joven limeño, sus posibilidades económicas y su interés por la coyuntura social y política.

**Análisis Bibliográfico:** Revisión de la información de trabajos de investigación desde la antropología y las ciencias sociales cuyos trabajos se encuentran alineados con la preocupación

de la cuestión social y cultural, así como textos que explican la interpretación integral del adolescente y del hombre peruano. No solo a través del estudio de bandas urbanas limeña, sino además de subgrupos de movilización y otros violentos que necesitaron reaccionar con rapidez ante la coyuntura. Así mismo, desde el estado del arte se ubicaron trabajos y tesis anteriormente realizados en los archivos de las principales bibliotecas de Lima, de la Universidad Mayor de San Marcos, la Pontificia Universidad Católica, así como páginas web reconocidas como Subte Rock, Antena Horrisona, rock and pop peruano de los ochentas, Caín Subte, entre otros.

#### **Análisis semiótico de las imágenes:**

El análisis es secuencial, de este modo nos hemos asegurado de qué forma y fondo tengan una posición dentro del mensaje, primero fragmentándola y luego reconectándola. El análisis de planos, líneas, composición, relaciones de forma y cromatismo son de importancia en el análisis en torno a la interpretación del enunciado discursivo desde la elección de algunos archivos fotográficos provistos, y otros casi en su mayoría recogido de páginas autorizadas en la internet. De ahí, la revisión de Fanzines de gestores y artistas como Costra, Ave Rock, Alternativa y Cuero Negro, entre otros archivos pertinentes y blogs autorizados como de los libros estudiados sirvieron de insumo.

### **3.6 Objetivos**

#### **Objetivos generales:**

- a. Entender al sujeto adolescente desde el ejercicio de la actividad política deslindando el tema de lo político de lo musical y en lo subsiguiente comprender el proceso artístico dentro de un marco de referencia sistémico en donde se elaboraron actos políticos con o sin la proposición propia a lo político.
- b. Analizar la dinámica endogámica y exogámica de los grupos humanos que producen las manifestaciones gráficas y musicales del rock de contracultura entre los años 1978 y 1986, partiendo por el análisis social sobre las relaciones de clases entre redes de acceso desde el análisis semiótico de las imágenes y líricas de los temas musicales. Así como el estudio la psico-sociología de nuestra muestra o unidad de análisis: las bandas primeras que desarrollaron un espacio socializante crítico.

#### **Objetivos específicos:**

- a. Analizar los factores políticos o de acción represiva en que los grupos productores de sentido vieron desaparecer o sobrevivir su interacción simbólica en contexto adolescente desde una historia familiar y la influencia desde los insipientes pares mediáticos.
- b. Entender al sujeto adolescente desde el ejercicio de la actividad social desagregando el tema de lo político de lo musical realizando actos artísticos con grados de incidencia política.
- c. Establecer cuál fue el grado de conflicto y poder de las bandas musicales desde distintos estratos económicos en los conciertos para la construcción de una estética y una simbología de bandera unidimensional.
- d. Elaborar un esquema metodológico que agrupe en un solo cuerpo de análisis de contenido las analogías más relevantes entre imágenes, melodías y escritos en tanto forma y contenido.
- e. Comprender porque la arquitectura y el espacio del centro histórico de Lima fue el escenario apropiado para la génesis del nuevo rock y el nuevo arte gráfico de los años ochenta.
- f. Explicar la antropología en la economía de subsistencia de los integrantes de estos grupos productores y su lógica profunda (análoga a otros grupos de presión) en la tendencia a su aniquilación o escisión por intereses incongruentes.
- g. Identificar el sentido del mito como un mismo estilo de música o gráfica que es asumida como una *performance* de estilo en grupos de jóvenes
- h. Analizar el fetichismo gráfico de las imágenes de relevancia, su sintaxis y sentido semántico en vínculo con la literatura de las melodías.

### **3.7 Hipótesis de trabajo**

Las formas gráficas, escritas y musicales de contracultura concentradas en el perímetro de la Lima histórica dentro de una nueva configuración estética social y urbano entre los años 1975 – 1986 respondería a un nuevo sentir adolescente desde diversos sectores limeños y provincianos clasificando sentidos gráficos y simbólicos hacia el reconocimiento en oposición a un sistema económico y político excluyente por los sectores criollos y el Estado, y a la vez, frente a sus propios entornos familiares. Desde el cual su existencia manifestaría ciertas singularidades hacia una expresión social que no necesariamente responde a una condición social. Este esfuerzo de formar un tipo particular de resiliencia personal y colectiva se encontraría condicionado a un discurso de poder político-estatal caótico, al que el adolescente con medianos recursos desafió pero que además sabotó a la vez que identificó una decencia limeña secularizada.

### **3.8 Hipótesis específicas:**

- a. El adolescente en su última etapa etaria configura constancias visuales sobre convicciones institucionales económicas y políticas preexistentes hacia un discurso de identidad frente a otro de orden vertical que lo define ontológicamente.
- b. Las formas gráficas fueron manifestadas principalmente en el perímetro de la Lima histórica en razón a una síntesis de resistencia desde una lógica estética occidental superpuesta reproduciendo símbolos colectivos de reconocimiento.
- c. La formación de términos en el discurso en redes y audiencias portátiles y turísticas, la influencia de las líricas acompaña las imágenes para tratar de aperturar las puertas de la industria cultural.
- d. La confrontación y la oposición ideológica de gustos y preferencias entre los diversos grupos criollos y corporativos es identificada como representativa a una élite de estado.
- e. La asimilación se habría configurado mediante una excesiva represión del estado hacia un aumento en la economía de consumo, donde la apertura del libre mercado en el Perú debilitó el propósito inicial de proyectarse en el aparato cultural desde la praxis artística.
- f. La conformación de grupos de presión juveniles artísticos se escinde al mismo tiempo en que el Perú y sus instituciones se fracturan por interés de diversos agentes al interior.

### **3.9 Identificación de variables:**

Independiente 1: Entorno familiar del sujeto

Dependiente: Las formas gráficas, escritas y musicales de contracultura.

Independiente 2: Crisis del poder político, social y económico.

#### Capítulo 4: Imágenes extranjeras en la mediación gráfica y musical nacional

Para hablar sobre los orígenes del rock, podríamos incurrir en un error histórico desde que se han ensayado serias definiciones académicas declaradas como no exactas. Propondremos así una tesis de ensayo afirmando que el rock es producto del folk inglés, escocés y celta en roce con los ritmos africanos que subyacían a las danzas y rituales de negros traídos desde Costa de Oro, Sierra león, Nigeria y otros países proveedores a través del comercio trasatlántico de esclavos hacia Europa y luego a América. Ensayamos a su vez una hipótesis de alcance medio para tratar de demostrar el fondo social dentro del cual la simiente decantó posteriormente en el blues y finalmente en el rock. Desde que solo se habla de tres o cuatro bandas pioneras en el planeta no se toma en cuenta que este género se amasó desde las canteras más pobres y simples de una Inglaterra y Norteamérica blanca, negra e india incluso. Para este último país, Alexis Tocqueville documentó brillantemente el velado intercambio cultural entre las tres etnias para mediados del siglo XIX (*Democracy in America*) cuyos ecos pueden escucharse en la película de Martin Scorsese, *Pandillas de Nueva York* (2003). Los irlandeses migrantes pervivieron la raíz de su cultura de acordeón y el dialecto saltarines, alegres y a su vez melancólicos cuyas composiciones se pueden sentir en bandas actuales como The Pogues o cantantes y violinistas ingleses como Eliza Carthy. Estas masas han oído de por vida un cántico emblemático que ha sido reproducido hasta por el zambo Cavero; melodías que conservan una tradición de más de 200 años como *Auld Lyne Sine* del escocés Robert Burns del año 1877, himno previo a esta conformación proto blusera, a lo cual le prosigue un tema denominado *All Coons Look Alike to Me*, compuesta por Ernest Hogan en el año 1896<sup>23</sup>, a partir de lo cual todos los demás estilos han empezado a tejer sus propias telarañas musicales desde los años 1900 en adelante, sobre la base del campo, las viejas urbes y el corte country. La aparición de la guitarra desde la mandolina italiana: la cimitarra árabe, derivó en una guitarra acústica española de seis cuerdas adaptadas por la compañía Gibson y desde 1894 por una suerte de experimentos eléctricos post segunda revolución industrial, fue utilizada por hombres y mujeres guitarristas negros para sus centros urbanos pueblerinos recordando raíces negras azotadas y hambrientas de libertad e igualdad. Fueron instrumentos diestramente diseñados sobre la base de un afinamiento en Mi mayor, con dos distintas octavas entre graves y agudos. Instrumentos manejados por jazzistas para ampliar el alcance del sonido, con la mecánica de tubos de amplificador; la tecnología de

---

<sup>23</sup> [https://egrove.olemiss.edu/sharris\\_a/26/](https://egrove.olemiss.edu/sharris_a/26/)

sonido del parlante se conectó a una entrada para amplificarla de modo electrónico. De allí la guitarra fuera de ser una construcción de cajón muy melódico. Su fuerza que derivó en dureza y melosos sonidos incorporados por músicos y cantantes afroamericanos como Mamie Desdume (*Mamie's blues*, 1940), Rosetta Tharpe (*Strange things happening every day*, 1944) Pete Drake (*For those who cried*, 1964), Chuck Berry (*Johnny B Goode*, 1959), y la artista contracultural Eunice Kathleen Waymon conocida como Nina Simone (*I put a spell on you*, 1957; *Ain't got No, I Got Life*, 1968) apuntillaron y modelaron mediante el blues y el jazz lo que se saboreó como rocanrol de salones y conciertos en la manera en que antes músicos itinerantes se agrupaban con campesinos jornaleros al final de la cosecha, buscando un espacio callejero para el mestizo esparcimiento en fiestas, plantaciones, burdeles y tabernas. Es muy probable que esta práctica negra y pueblerina de principios del siglo XX haya estado acompañada de otras sustancias como la marihuana y el alcohol.

Estos temas escasamente llegaron al Perú excepto por un puñado de concedores viajeros del NSE A local de diversos barrios residenciales de distritos tradicionales locales, y “gringos” itinerantes 40 años más tarde. Las radios se fueron encargando de aquel trabajo de confusa, aunque poderosa difusión que más adelante extenderemos. Lima Metropolitana tuvo cambios económicos significativos que decantaron en el espacio visual, social y musical a principios de los años 80's, una paulatina evolución por doble migración experimentada en las urbes desde inicios del siglo XIX. Estas etnias regionales y otras extranjeras añejas trajeron consigo una dinámica colectiva particular que se enquistó alrededor y dentro del conjunto habitacional de Lima, en particular, como se mencionó, en el Centro de Lima (Jr. Quilca, Jr. Rufino Torrico, Jr. Chincha, Plaza San Martín, Av. Emancipación, Av. Abancay, Jr. De la Unión, entre otros) y distritos aledaños residenciales modernos y bohemios en donde se desarrollaron manifestaciones artísticas gráficas y musicales híbridadas desde un nuevo ideal juvenil. El principio sesentero estuvo enroscado en las clases altas y posteriormente en los años ochenta, en clases medias altas y bajas por accesos a las TIC. Estos discursos adquiridos apuntaron en los sesenta a copiar y recrear; en los ochentas a proponer cambios en tanto a arraigos transfigurados en torno a nuevas conceptualizaciones sobre la familia, el estado y su aparato represivo.

#### **4.1 La variabilidad adolescente**

Las adolescencias por décadas no suelen subjetivamente ser las mismas. Entre los años 1975 a 1986 jóvenes y adolescentes músicos y gráficos autodidactas dentro de una atmosfera de replanteamientos y cambios estructurales sociales y políticos críticos, manifestaron elementos simbólicos dentro de un marco gráfico y musical de clara influencia europea y otra subyacente

desde el rock y la cumbia de los años sesenta con un importante contenido semántico sobre secuencias rítmicas y compositivas de tres a cuatro acordes musicales en torno al rock, y otras más complejas utilizando la octava aguda de la guitarra y las impostaciones en el heavy metal. A partir de dos a tres colores básicos las imágenes fueron construidas dentro de un estilo dadaísta de magazine. La gráfica se visualizó en imágenes de primer plano, amplias y vistosas, imágenes intervenidas de santas en estampas, políticos satirizados, cruces y alambres, palabras de corte castrense, policiaca o sensacionalista, en particular de lisuras y jergas, así como afiches con escaso color o alto contraste entre acromáticos en consonancia con el rojo (muerte) en la paleta cromática con tinte político en contra del rock de *mainstream*. Por otro lado, esta narrativa visual contrastaba con la gráfica de los grupos de música chicha, quienes fundaron serios y útiles versos de contenido activista y realista de desfogue. Para una masa crítica en búsqueda de identificarse como entidades corporales en un espacio intermedio entre la estética comercial occidental americana y otra devenida de Europa, adicional a otra más oriunda subyacente en la sociedad limeña, el huayno, el debate de significantes ambientales era disímil y separatista. El encuentro musical fue por lo general presencial como radial.

La música punk con una literatura melódica vigentes en la actualidad acompañada sin hermanarse con el heavy y alejados de la chicha construyeron el nuevo discurso artístico de la modernidad limeña. La tendencia de grupo por la prevalencia de una especificidad social en la alteridad (Sartori, 2001) instauró una búsqueda por la identidad, en particular para jóvenes adolescentes migrantes (eventualmente la intelectualidad parió en jóvenes de niveles socioeconómicos altos), estudiantes e hijos de migrantes como audiencias creando un gregarismo en relación a gustos comunes con interesantes propuestas, sea la lectura de libros, dibujos desplegados en conciertos, discusiones en casa abierta, recitales y escritos a modo de manifiesto mediante el cual proyectaban un discurso de corte nacionalista, agrupándose en torno a colectivos quienes se adjudicaron patrones comunes a la estética punk inglesa y al Hard rock inglés, en principio. Se integró una pizca regional en la batalla de las calles creando personajes importados, reclamando el derecho de piso como un actuar del hombre de ciudad, sea de fenotipo caucásico o indígena en un ambiente tradicionalmente y hegemónicamente criollo. Estos discursos discurrieron no solo dentro de un ambiente cultural particular en distintos puntos del Centro de Lima diseminándose sino con el tiempo en otros distritos de Lima Metropolitana como Miraflores, Lince o San Martín de Porres.

La música pop-rock de los años sesenta y el flamante punk traído en vinilos por limeños de estratos altos a mediados de los años 70's desde el extranjero, vendidos o intercambiados de segunda mano tanto en Miraflores o por la reproducción en *casete* en huecos del centro de Lima



sea en las afueras de la universidad Federico Villarreal o por quienes poseían grabadoras de consola a casete permitió difundir variadas melodías extranjeras que establecieron un ambiente distinto en la sonoridad inglesa urbana de Lima. Estos Lps se encontraban clasificados por estilos en cajas de cartón sobre mesas improvisadas de madera dentro del marco de la informalidad limeña, allí existían variopintos personajes de pelo rubio, polos negros, pantalones rotos y pelos parados que entregaban los contenidos entre “chatas” de ron (distribuidores).

Los adolescentes en tránsito construyeron una manera distinta de visualizar el orden social. En aquel momento el color negro se volvería parte de un simbolismo anti dictatorial: el ser, el sonido y el color son entidades que se correlacionan para la creación de un campo importante de socialización. El sujeto define una dirección en su acción-unidad en torno a una respuesta subjetiva y proposicional para interactuar con el medio (Parsons, 1937). La etapa previa al inicio de la década de los años ochenta existió la necesidad de reunir saberes críticos hacia una situación política compleja por una etapa caudillista que resquebrajó la economía del Perú hacia un sector diferenciado bajo la máscara de “democracia” y la ansiada industrialización. La fachada política trajo una considerable reducción en la tasa del empleo y el consumo, inició una reformulación de base en varios sectores fabriles, universitarios y artísticos. Audiencias cuyos integrantes eran estudiantes de universidades o trabajadores obreros en la línea de la protesta crítica que estudiaron la coyuntura. El rock que se denominó subterráneo (traducción castellana de *underground*) y otras de naciente raíz andina, como la *chicha*, llamada así por el potaje típico serrano y costeño, ocre y morado respectivamente; o chicha de jora la cual es alcohólica cuando se añeja (un decenio bastaría para establecer varios movimientos de reformulación sociales y políticas). En este sentido se desprendieron tres formas de gráfica que impulsaron esta corriente, la política, la revolucionaria (autodidacta) y la propaganda, la primera expresada a través de fanzines, la primera, en el ex antes y ex post de las academias de arte y la tercera en afiches para la publicidad de los conciertos de los grupos de contracultura, todo aquello realizado en casas o talleres de serigrafía. Estas causas y acciones modelaron una matriz particular de grupo que criticaba la norma o expresaba su dolor colectivo, sino también como factor de reconocimiento hacia sus propios sectores geográficos o fueros familiares especialmente donde el contexto de pobreza, desempleo, sentimiento de culpa y el temor hacia el fenómeno del terrorismo, la escasez y el desempleo fueron igualmente evidentes.

A partir de un enfoque de roles, el adolescente en esta nueva construcción de redes de acceso consolidó su arquitectura audio visual en base a la ilegitimidad de las acciones con el comercio convulsionado de la subsistencia, muchos de estos se proclaman hasta el día de hoy ser “sobrevivientes”. En ese ser adolescente dentro de una fase de la persona en vías de ingresar al

modo adulto generó un grado de conflicto generacional cuyo interaccionar simbólico se solidificó entre las bandas musicales construyendo una estética punk y heavy acholada, como bandera de contracultura: la historia del grupo que la crea y la audiencia que la recepciona son el activo y el pasivo en lucha por el acceso a la cultura y el reconocimiento: la adolescencia peruana se reconoce como una categoría social relevante que inaugura un ciclo nuevo de su persona. Visualizados en manifiestos gráficos y musicales que depositaron incompatibilidades colectivas en y desde la coyuntura a través de frases peyorativas, gritos, amores rajados, críticas audaces empleando lisuras y frases de confrontación continua a las autoridades, o con analogías se seres míticos que evocando a ángeles contra demonios exorcizaban la realidad urticante, criticaron la autoridad familiar, y con otros movimientos colectivos fruto de la negación al NOM, llámense feministas, *gays* o afro; cambiaron ligeramente la autopercepción del hombre limeño: el desempleo o los modos negativos de la urbanidad caótica altamente diferenciada constataba que las generaciones anteriores no habrían manifestado un accionar cultural significativo: “ que patria es esta, donde el ser humano es igual a un perro (...) donde los que dicen la verdad están locos y los subversivos están hasta el culo”<sup>24</sup>. Afirma su creador:

“Eternos niños era un punto de encuentro en el jardín de mi casa, un lugar que inventé para intercambiar lo que escribíamos, oír música, manifestar nuestro asombro por el mundo que íbamos conociendo; con Ricardo, que tenía formación política desde niño, comprábamos diarios para coleccionar los suplementos históricos, culturales, sociales, ello cimentaría nuestra ideología, al punto, que en 1982, fuimos a la marcha a favor de Argentina, durante el conflicto de Las Malvinas, participamos en la quema de una bandera norteamericana (EE.UU. apoyó bélicamente a Inglaterra), una foto que salió publicada sobre el hecho en un diario popular ocasionó que mi padre me diera una paliza”<sup>25</sup>

La inquietud de confrontar ciertos monstruos que amenazaban la paz de los pueblos de América Latina era una angustia constante para los adolescentes: el cuerpo movido por las ideas de una conciencia adolescente entornillada en una moral del “sentido común” tenía que manifestarse, para suceder al performance de incendio corporal simbólico. Ciertos grupos posteriormente, - previamente habiendo debatido en sus colegios y barrios el *statu quo* nacional y mundial se institucionalizaron en torno a escuelas de arte, facultades de ciencias humanas y sociales, música o arquitectura o colectivos autodidactas para legitimar tales conceptos convirtiéndolos en preceptos con la finalidad de legitimarse. No fue una cuestión uniforme en el tiempo, algunos tuvieron participación social activa desde antes de los años ochenta, eventualmente estaban

---

<sup>24</sup> Extracto del tema “K patria es esta” de la agrupación Sociedad de Mierda (1985)

<sup>25</sup> Fuente VUNP (Vale un Perú)

dentro de una doctrina o un paradigma de la intelectualización de la realidad: sea el caso de Pedro Cornejo (músico), Oscar Malca (escritor), Roger Santibáñez (poeta) u otros que politizaban mejor un asunto devenido desde los años setenta y quienes con el tiempo sobrevivieron sus cuestionamientos en artículos, músicas y novelas o novedosos teatros de performance como “El Averno” de Herbert Rodríguez. Los colectivos adolescentes van tomando forma y las audiencias (la juventud urbana del pueblo) van integrando estos contenidos en su fuero interno ajustándose en la interpelación hacia los cambios socio-económicos retroalimentando los aportes visuales y musicales valiosos dentro de una gráfica “dadaísta cholificada”. En donde una operación sistematizada de los gobiernos por temor a la radicalización los ahorcó socialmente para erradicarlos a fines de no promover la semilla idealista de la revolución que se expuso como una etapa propagandística de la “criminalización de la protesta” junto con otros movimientos sociales (De Souza Santos, 2010).

Los grupos de oposición política adaptaron emblemas universales gráficos en logos y slogans que trataban de enganchar en el subconsciente colectivo. El martillo y la hoz (PCP), el pescado (FRENATRACA), el tractor (Cambio 90) entre otros; eran populismos alegóricos sobre cuestiones revolucionarias, terrenas y religiosas; en ese orden lo musical y pictórico adaptaron otros emblemas universales de tendencia psicodélica hasta otras inglesas fabriles que posteriormente se volvieron de *avant-garde*. Los grupos campesinos viraron a fines de los ochentas hacia el tractor, otros variaron por un desencantamiento de la problemática nacional al aislamiento, por alguna acción silenciosa y represiva del estado hacia la reinención de la individualidad etaria-cultural o por la efeméride de una moda hacia el abandono de estos emblemas. La tradición de la política experimentó una primera etapa de rechazo de masas pequeñas.

No solo los *subtes* -como los llamaban- tenían este privilegio sino también algunos grupos *mainstream* que haciendo recurso de un pop comercial contribuyeron con videoclips e interesantes letras de tinte contracultural en sus composiciones este ambiente juvenil anti-sistémico. La subsistencia se fundamentó en su capacidad de asociación y por el impacto de un referente ideológico *underground* inglés redefinido y autoproclamado generacionalmente de anarquista: postura devenida de un grupo de intelectuales franceses críticos del marxismo de finales del siglo XIX que postulaban sobre la idea de una nación de comunas con ausencia de un estado jerárquico. Empero en nuestro país bastante internalizado en el pensamiento social de resistencia y resiliencia artística a inicios de los años ochenta. La ideología subyacente como campo de sentido del arte contracultural aprehendido desde líderes o caudillos del norte fueron atrayendo distintas masas adolescentes desde sectores sociales que apenas se veían juntas desde la entrada de las TIC en los conciertos setenteros. Se produjo una provocadora

confrontación geográfica adjudicándose para sí la verdadera esencia del arte sobre una naciente contracultura subterránea sobre una plataforma innegable occidental: el punk rock inglés, el heavy inglés en tanto se visualizaba una hibridez chicha. Observamos además la dicotomía de *querer ser* en lugar de *dejar ser* como también el modo en que algunos fueron asimilados por el mismo sistema del cual fueron serios críticos, a la larga estos fueron algunas banderas necesarias de la componenda: la banda Leuzemia en uno de sus mejores momentos por concretar un segundo álbum de grabación discográfica en el año 1995 (diez años después de una ardua discusión sobre la legitimidad del discurso subterráneo) había lanzado el popular tema Al colegio no voy más: “Me ha llegado al pincho la lección de hoy, matemática, religión, pasar lista o cantar el himno de Dios y respetar al profesor”. Año en que pasa a desintegrarse definitivamente después de una primera y agria separación en el año 1984 que fue el semillero del desarme del fenómeno. Esto no significó utilizar el nombre para ejecutar en conciertos para solventar deudas en distintas ocasiones posteriormente.

La adolescencia artística identifica la relación estrecha entre la compulsividad, su energía, generatriz y una propia condición por los recursos económicos. Los iconos estéticos y la construcción de la banda misma como emblema subte y contracultural como otros de menor reconocimiento nos lleva a deconstruir la construcción musical como un constituyente esencial ruidoso que en estos colectivos musicales elaboraron por un sentido de pertenencia. Se pensó parcialmente en mejorar su tecnología y las redes de acceso hacia una pertenencia de subcultura en principio por simple diversión para luego tratar de desestabilizar de manera “corrosiva”, como varios integrantes del fenómeno lo visualizan en retrospectiva.

#### **4.2 Contracultura desde abajo y desde arriba**

El sujeto adolescente en el ejercicio de la actividad artística quiso deslindar el tema de lo político de lo musical y en lo subsiguiente comprendiendo que, aun construyendo estos actos unitarios, de alguna manera manifestó actos políticos sin la observancia semántica propia al discurso político. El análisis situacional se realizó desde el polo más bajo de los NSE y desde los más altos de manera correlacional. De este modo desearon librarse de la censura. La acción juvenil a partir de la revelación-revolución, perteneció al principio a un sector social limeño definido entre los niveles socioeconómicos A y B<sup>26</sup> por la facilidad de agencia. Un poco al margen de su naturaleza acomodada la creación de contenidos respondió a otra innata al despertar tempranamente su sensibilidad sobre asuntos sociales en donde el sentido de existencia buscó respuestas lógicas en donde no las hubo. Así, la exploración de los sentidos gráficos y musicales poco uniformes

---

<sup>26</sup> <https://www.ipsos.com/es-pe/caracteristicas-de-los-niveles-socioeconomicos-en-el-peru>

fueron desahogadas como respuesta a una pugna visual entre la *mass media* y la realidad existente: la recreación dramática y trágica mediante la música, la ideología política, el ensimismamiento, el proceso creativo, la copia y la tipografía serigráfica. En esa línea, se constituyeron como agentes necesarios para la construcción de una autopercepción “antiesvástica” y antifascista opuesta a la tiranía militar Velasco-Bermúdez o a la tiranía moral Belaúnde-García para cualquier estadio de confrontación que necesitó formas propias para formular una nueva tradición cultural en un espacio y tiempo concretos.

Contrario a la sensación popular de que Lima ha sido un caos auditivo y visual general, sistematizar al conjunto social peruano de los ochentas dentro de una diversidad contracultural de manifestaciones estratificadas explica las fricciones que ha sostenido el hombre peruano dividido e integrado metabólicamente en torno a los intereses económicos de cinco etnias centrales que la integran. En donde el 60% de los genes del peruano en promedio son indígenas<sup>27</sup> o cual implica que una sociología de la cultura apunte a considerar la relación biológica con la psicológica al desarrollar teorías enfoques sobre nacionalismos e identidades sin necesariamente tomar en cuenta el relacionamiento frecuente entre el NSE y la presión hacia el Estado. Entendiendo porque existió un repentino desarraigo y un marcado rechazo entre adolescentes, sus sentidos fueron introducidos violentamente a una joven pero resiliente y disperso medio ambiente social donde jóvenes migrantes y adolescentes limeños no están en una construcción completamente europea empero los dictámenes hegemónicos colocaron al sector de limeños tradicionales como el poseedor de tales parámetros: ignorantes, retrasados, inferiores, irrelevante e improductivo: son los resultantes de lo que Buenaventura De Souza denomina “Sociología de las ausencias” (De Souza, 2010). Virtudes poco saludables en la ciudad de Lima y en la mayoría de capitales del mundo occidentalizadas al desdeñar los saberes ancestrales de los pueblos indígenas que conducen a un alto desgaste de energía por establecer nuevas recetas de diferenciación social dañando la cultura (Simmel, 1890). En esta línea, dentro de una Sociología de las emergencias propuesta por De Souza colocamos dentro del marco de referencia de diferenciación y progreso a los fenómenos artísticos de los años ochenta como uno de varios que fueron consolidándose a nivel capital-región (aunque las regiones no tuvieron un aparato de reproducción formalmente constituidas). Entendida la subcultura desde abajo esta exigió cambios sustanciales en la economía de los grupos sociales culturales cuyos discursos aun poseían algún grado de alienación. Las similitudes entre símbolos artísticos globales descifraron un nuevo enfoque semiológico en paralelo y en cuanto formas que implican comportamientos de grupo, gustos y preferencias entre los distintos niveles socioeconómicos

---

<sup>27</sup> <https://andina.pe/agencia/noticia-el-mestizo-peruano-tiene-60-genes-indigenas-revela-estudio-718341.aspx>

las mismas podían tener que ver con colegios distintivos, el uso de marcas distintivas, sitios y amistades diferentes. Sin embargo, el sitio del debate (hasta hoy), pese a la máscara de la distinción o la arremetida e inacabable eugenesia, lo conforman los ambientes culturales del centro histórico de Lima e incluso otros distritos, donde se diluía dicha distinción.

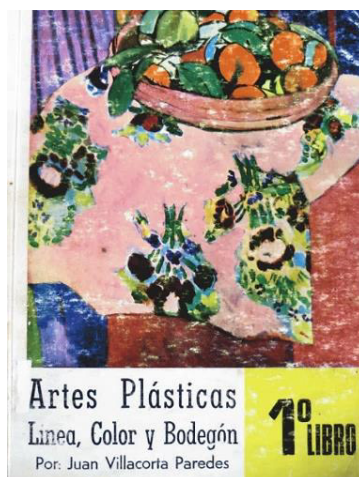
El análisis de estos extremos aparentemente opuestos de la contracultura implica analizar desde la música y la gráfica lo que industria de la *mass media* trajo al Perú e influyó al adolescente receptor. Un afiche del film *The Wall* de Pink Floyd, obras de Picasso y un *Doctor Gachet* de Van Gogh en todos los manuales de enseñanza social y artística en los colegios trajeron consigo una historia oficial de héroes e historias contadas a favor de un bando del NOM que se tradujo en que los “gringos son los buenos, todas las demás razas (chino, apache, indio, negro, ruso) son malas”. Los manuales de Escuela Nueva, Bruño y Jorge Villacorta, las tipografías de revistas de moda y sexo como *Zeta*, *Play Boy* y *Vanidades* o programas como *Kojak* o *Hawai 5-0*, o las películas de mafia y boxeo, constituían panoramas visuales de post guerra fría en construcción. *The Wall* (1980) eventualmente criticó el fascismo con éxito masivo de taquilla. La cuestión analógica de la tecnología triangulaba los objetivos económicos de la adolescencia, la intersubjetividad y los símbolos educativos: estos productos al haber sido de consumo público, estrictamente tangibles -y que pueden verse hoy bajo la forma reciclada y aumentada en cualquier plataforma digital a diferencia de hace 40 años atrás- eran igualmente costosos, el casete, el mural, los relieves, los escritos, los conciertos, una escultura o un libro nos colocaba en contacto sensorial diferente con cada uno de estos objetos creando en el adolescente una especie de fetichismo analógico de falseamiento de contenidos. Aun así, existía una conciencia crítica de esta tenencia en los estratos sociales más altos en donde más abundaba.

#### Figura 7

Libro escolar de artes plásticas editado por el Instituto Nacional de Cultura (INC). 1970<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> El autor fue el pedagogo y pintor bellasartino Juan Villacorta Paredes. Libro destinado a la enseñanza a nivel de secundaria, sus portadas se caracterizaban por mostrar las obras de famosos clásicos pintores de la pintura moderna europea como el impresionismo y post impresionismo. Fuente: <http://biblioteca.culturacusco.gob.pe/cgi-bin/koha/opac-imageviewer.pl?biblionumber=677>



Pensando en esta distinción por la preferencia audiovisual, la cuestión fue exclusiva por el acceso a la costosa reproductibilidad analógica. El archivo fotográfico aporta al internauta de redes actuales registros que advierten la tridimensionalidad de las imágenes distrayéndolo de otros de orden bidimensional que al haber desaparecido con el tiempo (la preferencia por la representación icónica) en su proceso de permanencia modifica la actividad en constante desgaste debido a su fácil acceso. La educación hoy es con objetos no tangibles, aunque en 3D. Sin embargo, en el pasado la motivación por promover la lucha social o los movimientos sociales mediante la pedagogía de las imágenes, era tangible, de afiche. La tridimensionalidad lo daba, en parte, las artes gráficas, los monigotes, las carpas y las esculturas. Son aquellos archivos de grabaciones musicales y escritos de colectivos nacionales que en un contexto complicado se convirtieron en blasones de lucha, aun deviniendo los discursos del rock desde afuera. Para tres generaciones desde entonces solo algunos temas quedaron como balsones musicales “Lola te quedaste sola”, “Las torres”, “Al colegio no voy más ni huevón”, o para los años noventa, “Nostalgia provinciana” y para un sector conocedor “Hay que destruir para volver a construir”, eventualmente los caricaturistas también tuvieron sustancias bastante importantes. Era una sociología sonora, vista desde arriba y desde abajo, la contracultura peruana tenía un matiz antiautoritario, pero se confundieron en una bronca por la apropiación creativa de los símbolos.

#### 4.3 Alan García como insumo y consumo de caricaturistas<sup>29</sup>

Dar una mirada hacia los principios de los años ochenta en torno a los artistas puntuales del arte gráfico de caricatura como Carlos Tovar, Carlos Acevedo, Eduardo Rodríguez y otras destacados del arte gráfico peruano hicieron de la figura de Alan García semblante del nacimiento de una nueva clase peruana asentada en “la criollada”, la viveza y la coima desmesurada; este aparente

<sup>29</sup> Obtenido de la revista Espiral, UNMSM. Artículo titulado Crítica política desde el Arte gráfico de caricatura, elaborado por autor de la presente investigación de tesis: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/espiral/article/view/17177>.

descaro implícito en las gráficas sobre la persona del mandatario y las cuestiones que abarcaron su imprints personales como figura clave de tránsito de la oligarquía en su desgracia criolla hacia la choledad (Nugent, 1990) son extraordinariamente expuestas en el libro *Yo Alan* del ingeniero y caricaturista Carlos Tovar, conocido en los medios como *Carlín*, editada por la editora GRAFAL en el año 1990.

El arte de los caricaturistas en su sentido crítico habla por una gran masa mayoritaria. Entonces no solo el arte contemporáneo se circunscribiría al arte de salón, propio a consagrados como De Szyszlo, Tola, Revilla u otras figuras, sino que también a la caricatura como expresión artístico popular de corte periodístico; sin embargo, letrado en imágenes y frases certeras, porque no siendo de sala oficial, las gráficas poseen una composición y una calidad en la ilustración admirables. La línea gráfica de estos artistas está contenida en una pluma en tinta negra china estilográfica con fuertes destellos de contraste al mejor estilo de un Paul Hadol (1835 -1875) empero más elaboradas pictóricamente que una caricatura anti-islámica Charlie Hebdo, con un fino tratamiento en las deformaciones del retrato: del mandatario Alan García se hicieron una serie infinita de trabajos de calidad estilográfica que calibraban el desempeño del mandatario en sus funciones y esquizoide personalidad. Desde ahí se puede entender al periódico, revista o suplemento como un espacio público que concretaba a modo de espejo las necesidades más consecuentes con las insatisfacciones del lector: el descontento por la informalidad, el miedo al terrorismo, la decadencia de la clase criolla, el empobrecimiento del status social y el enriquecimiento ilícito; dando burlescamente a cambio la torpe gala de García de ser corrupto; tal vez en esto último el arte gráfico tuvo su más alto punto de inflexión porque con la figura de Alan García se entraba ya en un reformulado y normalizado pensamiento de peruanos migrantes que en la Lima de los ochenta tuvieron camino en su aculturación la vía estrecha del acriollamiento y la deseducación: el acceso a la cultura de la viveza, la informalidad por transgresión a la norma como la forma rápida y certera de sacar provecho del “otro”. Alan García no fue un personaje precisamente devenido de la clase decente oligárquica, intocable por la prensa escrita, sino de la cuna del APRA donde intelectuales revolucionarios de las canteras Hayistas se habían forjaron de cara a gobiernos totalitarios en la primera parte del siglo XX empero en García el APRA cosechó una naciente clase política “comechada” enroscada en políticos como Mauricio Mulder, Luis Alva Castro y Jorge Del Castillo. Afirma el caricaturista Carlos Tovar, *Carlín*:

“...con Alan García se rompen los esquemas y esos dos planos se confunden hasta acaso confundirse. El mozallón tiene solo 35 años cuando asume la presidencia. Es carismático, hiperactivo y parece omnipresente. Va codo a codo con el pueblo y exalta sus esperanzas. El balcón



es más bien una puerta abierta. Su lenguaje, brillante, tiene un tono bíblico muy grato a un pueblo católico. Recuerda su ascendencia arequipeña y se enorgullece de sus antepasados cusqueños. Llega a decir que es un inca. Recorre pueblos jóvenes y provincias. En el estadio nacional en una cita multitudinaria con la juventud, corre una vuelta olímpica entre vítores y ovaciones” (Tovar, 1990: 8).

Esta primera etapa de la caricatura fue prolífica en representaciones gráficas sobre los mandatarios, seleccionar imágenes para un trabajo de compilación fue seguramente arduamente complejo según cada autor; en el libro *Yo Alan* existen al menos unos 50 dibujos claves de la pluma de Juan Acevedo, Alfredo Marcos, Eduardo Rodríguez, Carlos Tovar y Nicolás Yerovi para entender y hacer mofa de la personalidad del ex mandatario además sobre su capacidad para distraer con la “labia” o arte de hablar fanfarronadas para marear y mecer a la gente en hambruna. Cabe destacar que las críticas hacia el primer gobierno de Alan García decantaron directamente a la yugular desde varios grupos reaccionarios y contraculturales que no perdieron tiempo en manifestarse en el hartazgo de esta vieja fracción de clase obrera campesina y azucarera ahora acomodada: grupos de vanguardia de rock, obreros, sindicalistas, vecinos y empleados medios hicieron voceados gritos y dibujos de protesta frente al desfalco de las arcas peruanas por empresarios que fugaban con capitales al extranjero y en el ínterin el mismo presidente trataba de embadurnar con fina labia al pueblo y con aquel acostumbrado floro que los medios normalizaban como su “gran capacidad de oratoria” que paradójicamente también caló positivamente en el imaginario peruano de una genéticamente desmemoriada adolescencia en su campaña para su segundo gobierno 2005-2010 dentro del cual fue nuevamente elegido para indultar a quien mejor lo compense económicamente.

#### Figura 8

*Descubra el personaje. Trabajo de Carlos Tovar Carlin. Fuente: libro “Yo Alan”.*



En la gráfica anterior del libro de Carlin, Tovar destaca la interpretación de García por varios ángulos y a tres niveles. Capturándolo por su lado artístico casi glamoroso que lo investía, del culto intelectual del cual se afanaba de ser y en un tercer nivel como líder unívoco y virreinal. En primer lugar, la boina y la vestimenta medieval lo coloca a modo de artista cortesano, anteriores veces ya retratado como arlequín, es quien interpreta roles de comedia con sentido popular de bufón de un monarquía-oligarquía disfrazado con ropas conformadas por tiras y parches propios a la plebe afanosa y fachosa de la Francia del siglo XVI. Otro aspecto de la gráfica es el peinado, de él se recuerda claramente su afán por peinarse y acomodarse con la mano continuamente el cabello ondeado engarzado hacia al costado luciendo sonriente en público: rasgo de narcisismo ególatra que connotaba una inseguridad con una nerviosa sonrisa ante las cámaras, público o audiencia que estuviese, para él, admirándolo. El aliento olor a Kiwicha y los pies de barro en la ilustración, es su plano más autóctono, no sabe con seguridad si siente como tal; sin embargo, es peruano de tierra y sillar arequipeños y además cusqueño avalado a su modo populista barato por ciertos ancestros que deben estar retorciéndose en el Hanan Pacha. Otros rasgos están ligados a la condición política que giraba en torno a su figura como el exceso de peso y la papada, que, a lapidar, se interpreta como rasgo de sus excesos innecesarios frente a una multitud de gente en paro, hambre, enterrada en desempleo para la época. Debajo de la gráfica existe un texto de tipo acertijo e interactivo con el lector en función a su denodada hermandad con los demás sectores de la política, incluyendo a una atroz admiración por Abimael, que a la larga jamás lo apoyaron: la picardía de lo político dentro de la política no le jugaba a García a no ser el encubrimiento de su acaballado *insight* (preferencia) a través de una irónica gazmoñería enzarzada en un “cómo es la mía”. Mientras el público entiende la caricatura, el texto convoca

a completar la narrativa del acertijo: no se cierra si el público no se engancha primero con la gráfica satírica para ir a modo de crucigrama completando placenteramente el acertijo. La prensa es un medio caliente, de baja interacción, sin embargo, la caricatura dentro de ella es fría y de alta definición (McLuhan, 1980) porque el lector debe completar con los recuerdos las características de la imagen y las disensiones que se encuentran dentro e implícitas en este, así, Carlín, usa ambos recursos lingüísticos y periodísticos en este trabajo para la interacción efectiva y sobre todo de compensación social por una hambruna de larga data. Una afirmación de un integrante de la agrupación Sociedad de Mierda gráfica altamente ese único adolescente avasallado por ese pasado político nefasto:

“...Creo que la fui escribiendo desde que tuve uso de razón, por todo lo que iba viviendo, escuchando y asistiendo impresionado a escenas como las siguientes: Ver a mi padre, uniformado de militar, diciendo que en el interior del país el campesino era tratado peor que a un animal, él que había ido a ponerse del lado de “la ley”, de los hacendados, ¡soltaba esa frase! O verlo, saliendo presuroso de mi casa a buscar al inolvidable tío materno Panchito, tan esforzado y tan rebelde policía, que se había sumado a la huelga policial de 1975, mientras mi madre lloraba mirando por la ventana o entrar a un colegio nacional histórico, que era como el Perú en chiquito, donde las diferencias de clase social y de lugar de procedencia se restregaba en la cara (...) creo, que sin comprender mucho, las preguntas iban dando vueltas en mi cabeza: ¿Qué pasaba en un país donde un uniformado se daba cuenta que estaba del lado equivocado?, ¿qué pasaba en un país donde su policía tenía que protestar?, ¿qué país era éste donde nadie aceptaba al otro?”<sup>30</sup>

En una fructífera oposición Afirma Eduardo Rodríguez, *Heduardo* en el libro de mención:

“En cuanto a su defecto más notorio, para los caricaturistas, los defectos de los políticos son virtudes, pues gracias a esos defectos nosotros podemos hacer nuestros trabajos. Y gracias a nuestro presidente, durante estos cinco años hemos tenido más trabajo que nunca. Sería una ingratitud señalar con el dedo acusador aquello que nos permite llevar un pan a nuestros hijos. Todos recordamos su slogan que decía “Mi compromiso es con todos los peruanos”. En realidad, su compromiso ha sido con todos los caricaturistas. Y eso se agradece”. (Tovar, 1990: 11).

Este acercamiento entre el arte, la política, el consumo por la estética y la necesidad de servir, ha sido una de las largas discusiones del arte. ¿Qué tan suficientemente bueno es un artista? se preguntaba alguna vez el crítico de arte Donald Kuspit: dicho de otro modo hasta qué punto el artista puede dar no solo un pan a su hijo a no ser un pan de moraleja, moralina o de sencilla pero de valiosa explicación práctica y legible a la gente sobre los que fatalmente sucede

---

<sup>30</sup> <https://www.facebook.com/VUNP.ValeUnPeru/photos/qu%C3%A9-patria-es-%C3%A9sta-la-historia-de-una-canci%C3%B3n-fue-una-tremenda-sorpresa-enterarme/1056074351107764/>

alrededor, si acaso eso no es suficiente para una mayoría casi exenta de recursos para entender otros discursos complejos devenidos de la minoría ilustrada: efectivizados y sacralizados desde una elite de poder donde la crítica de salón del galerista la hace tan indigesta como lo es explicar los fractales desde la biología.<sup>31</sup>

Figura 9

*Balconazo al desnudo de Alan. Caricatura de Heduardo. Fuente: libro Yo Alan*



El estilo de Eduardo Rodríguez *Heduardicidios* mostrado en el libro *Yo Alan* se adhiere hacia el destaque de los rasgos fuertes, mestizos y muy pronunciados de la persona adulta peruana, empleado medio de saco y corbata almidonados con peinado al aceitillo: personaje que simboliza al peruano de mediana a mayor edad con el ceño fruncido, pesimista y austero muy al tradicional y crítico estilo al tipo del finado Marco Aurelio Denegri. En esta caricatura (figura 15) Alan García en el balcón aclara que no está para mostrar su belleza al público de forma gratuita, sino que su desnudez en palacio deja además desnudo sus criollos errores como mandatario en la política empero su esbelta belleza mixta, de hecho a García durante sus dos mandatos le ha gustado las cámaras y el público; en este caso Alan es admirado -no venerado- pero también es interpelado por una multitud de estos personajes en cuya forma han sido muy típicos de Rodríguez, el tipo viejo eternado al almidón sesentón, mestizo, crítico de la sociedad, ávido lector de nariz aguileña, serio, conservador, formal, empleado oficinista, papeluchero, aquel tipo multiplicado como arquetipo del peruano de los ochenta: ese es el rasgo artístico destacable de este personaje que multiplicado a la millonésima interpelan la actitud hedonista de García.

Una de las imágenes más icónicas de Alan García apareció en el suplemento humorístico ¡NO!, de la revista *SÍ*, dirigido por entonces por Cesar Hildebrandt, tomando la posta el periodista

<sup>31</sup> Kuspit, Donal. El artista suficientemente bueno: más allá del artista de vanguardia". Revista Creación N.5. Mayo 1992. España

investigador Ricardo Uceda hasta la asimilación ideológica de la misma al fujimorismo que la llevó a su desaparición a finales de los noventa. En la edición N.2 del 16 de abril de 1988 aparece la carátula de frente a un García cada vez más deslucido y desgastado con el advenimiento de ciertos personajes nuevos de la política como Alberto Fujimori. Aunque la gráfica que al final es un fotomontaje realizado por Juan Acevedo donde se identifica el simbolismo de ser geisha como sinónimo de vender el cuerpo por buenos servicios monetarios lo cual ya era una característica de García de tener que variar de una postura políticamente complicada a otra más acomodaticia, el fondo de la ilustración connota una cómica angustia por perder la perezosa presidencial.

**Figura 10**

*Alan García aparece como una geisha, por Carlín. fuente: Yo Alan. 1991*



Era conocido de Alan según una reseña citada por Tovar (1990) en la revista SI del 26 de marzo de 1990 publicada por Alejandro Guerrero sobre la bronca que García tenía con su propia papada: “Es difícil que el presidente se quede satisfecho con una toma, las quiere ver todas, cada una en el monitor, para chequear si está saliendo guapo o no. Fastidió mucho al camarógrafo para que le hiciera un buen ángulo donde no se le notara la papada, quiso lucir más joven en la entrevista” (Tovar 1990).

En este trabajo se nota además el arquetipo del joven peruano ochentero como la caracterización del limeño promedio aculturadamente gringo desde dos clases sociales, una mitad migrante y otra criolla; Lima ha sido entre las olas migratorias de los cincuenta y ochentas la que más actores indígenas urbanos agrupó como shipibo-konibo en Cantagallo, el pueblo Ashaninka en Lima Este o el pueblo Awajun en Ventanilla. Los caricaturistas saben pensar en imágenes y esa sensibilidad los hace percibir la subjetividad subyacente del político: quien se hace del poder para reprimir a la población mientras también destaca la vestimenta típica del limeño juvenil de los años ochenta, sean jeans viejos, zapatillas *combers*, una polera rasgada

manga cero y el pelo largo con poco shampoo por la crisis. Este arquetipo en el caso de Eduardo Rodríguez, por ejemplo, es impresionante en el tratado del antiguo señor limeño tradicional crítico, audaz y a su vez desconfiado; en otros como Carlín, trata a los jóvenes como un limeño gracioso, desempleado, irreverente, vivazmente acriollado, aunque patee latas con piedrecillas. Son palabras de Juan Acevedo en el texto:

“Poco a poco los caricaturistas lograron pescar un gesto, una forma de mirar, esa papada. Es que Alan fue mostrándolos, después a mediados del 86, vino la masacre de los penales, y un año después las contorsiones del intento de estatización de la banca. En el ínterin, Alan cantaba rancheras, ópera, se ponía una y otra indumentaria (...) materiales para ayudar a los caricaturistas a hacer su trabajo” (Tovar 1990: 11).

La forma de expresión del poder desde la caricatura en el espacio de un sistema como por ejemplo el de Velasco o Bermúdez hubiera sido casi imposible, varios deportados al extranjero era el menú de despedidas entre militares, y hacia periodistas, por criticar o traicionar al gobierno sea el caso del autor del libro Perú País Sin Nombre, José Rosas Ribeyro del diario Marka, la expulsión del cantante y guitarrista Santana en parte gestión del centro federado de la Universidad de San Marcos y la cucufatería limeña, amén de deportaciones ex post desde Bermúdez del contra almirante José Dellepiani y el sindicalista de Centromin Julián Sierra, etc.<sup>32</sup>; reza una canción de Narcosis, Triste Final: “bombas cayendo en mil lugares, desgracias, vivir en el infierno, atrapados en un mundo de miedo, no te dejes atrapar”. Este sentimiento de los ochenta en donde sí se podían expresar críticas al gobierno, lejos del velasquismo, es lo que los caricaturistas no realizaron libremente en aquel gobierno anterior sin embargo para los gráficos de los ochentas la democracia reestablecida aunada a la demagogia, la crisis económica y la vanidad de Alan le dieron a este último un puesto solemne y de lujo en la palestra del arte gráfico de la caricatura.

#### Figura 11

*Miembro de la policía interviene a joven. Por Juan Acevedo. Fuente: Yo Alan 1990*

<sup>32</sup> [https://elpais.com/diario/1977/01/08/internacional/221526016\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/01/08/internacional/221526016_850215.html)



El magnífico pincel de Juan Acevedo caracteriza al tipo peruano como policía de choque en un juego suave de luces atinando en el lado izquierdo en contraposición con el joven urbano, quien de cabeza sus escasos y empobrecidos recursos son detallados en un estilo impresionista que devela la impotencia frente a un poder mayor, cual es el estado en uno de sus fracciones represivas, la milicia o la policía anti-multi-culti. La armonía de colores empleada es fría entre verdes y azules y complementariamente naranja en los pantalones del joven adolescente, quien en contraste no puede zafarse de la composición rígida y estable del agente. Las caricaturas de esta época raramente tenían fondo o perspectiva para dejar de llano el espacio libre de primer plano a los actores que explican una realidad tirana. La realidad de las que muchas agrupaciones y bandas de corte subterráneo denunciaban abiertamente en su lírica, y como lo manifestaban repetidas veces en sus letras fue “la represión”.

En este trabajo entendemos al arquetipo como la caracterización subjetiva del limeño promedio en una fracción social; Lima es entre las olas migratorias de los cincuentas y ochentas la que más actores indígenas urbanos agrupó. Los caricaturistas saben pensar en imágenes y esa sensibilidad los hace percibir sobre quienes se superponen en el poder para vigilar y castigar, mientras también destaca la vestimenta psicológica típica al limeño que patea latas y despotrica contra la familia y el estado, como lo era típico en los ochentas, todo enmendado, jeans viejos y zapatillas cosidas con pabilo. Este arquetipo en el caso de Eduardo Rodríguez es impresionante en el tratamiento del antiguo señor limeño tradicional crítico, audaz y a su vez desconfiado; en otros como Carlín, sobre un limeño gracioso, payaso, vivo y juvenilmente “mosca”.

Figura 12

Alan pelea con una tía pituca. Autor: Carlin. Fuente: Yo Alan 1990



No solo fue menester de Alan García rozarse con la aristocracia, sino que además pelearse con esta como a veces los actores de las revoluciones se transforman camaleónicamente desde una pierna izquierda hacia la otra, la derecha, para no perder popularidad o ganar favores y faenones a manotazo de ahogado. Por otro lado, la sátira de la “tía pituca” quien es envidiada y deseada por los dólares y compras para los jóvenes “fletes” de los ochentas a colación de las crisis empezaba a ser práctica normalizada en un naciente contexto de capitalismo *Sugar Daddy/Mommy* (Fleming, 2021). Los medios de interpretación pasan a través del caricaturista por el ducto de entender las envidias del vulgo por pertenecer a la clase oligárquica a la cual los burgueses en vías de desarrollo, migrantes y empobrecidos querían ver caer o poder competir pronto, o muy lejos, en opulencias. Nadie mejor que Cesar Hildebrandt pequeño y ponzoñoso para narrar la singular contienda. Dice Acevedo en el encabezado de esta caricatura:

“El presidente recorre colegios, en los estatales nadie lo aplaude sea porque no lo quieren o porque la extrema desnutrición no se lo permite. Pero en Monterrico y las casuarinas aplauden a rabiar, es tan evidente la contradicción que Alan llama a su colegial “pituco” y le pregunta a media voz: - Dime por qué tantos aplausos. ¿De veras les gusta mi gobierno? –No exactamente señor Presidente. Solo que nuestros viejos dicen que con otras de sus embarradas...todos nos vamos a Miami”. (Tovar, 1990).

Estas son algunas zonas interesante del libro, un libro para recordar, dedicada a la memoria, a modo de mofa, pero además a la necesaria reflexión de que debajo de cada peruano puede existir alguna anomia corriendo por las venas necesarias a ser vacunada cada lustro; y que en los actos del desaparecido mandatario es necesario hacer una introspección social médica



profunda para entendernos como sociedad, hija de un criollismo desmedido, la cual ha desfavorecido a la política peruana pintándola de actos fraudulentos e insaciable populismo y putrefacción, a todo ello los caricaturistas han servido para la compensación pública como espejo y a la vez el termómetro imago lógico. Desde el otro ángulo de la cognición, el artístico, esas otras marginalidades del político y del oligarca peruano que urgentemente, como el cáncer, habría en su lugar necesitado ser erradicadas.

El segundo periodo de gobierno de Alan García tuvo una serie de eventos desafortunados salidos de su pluma signataria, una de ellas fueron los alrededor de 5,500 indultos de los cuales 1,781 fueron delincuentes de alta peligrosidad, muchos de ellos presos por homicidio agravado y parricidio<sup>33</sup>, además de 400 delincuentes que tenían que ver particularmente con el tráfico de drogas de alto calibre y productores de cocaína. A este hecho citamos lo siguiente:

"No, eran simples paqueteros, como siempre se dijo", expresó Tejada al recordar las palabras del expresidente Alan García, quien sostuvo que la excarcelación sólo benefició a 'paqueteros' y 'burriers' peruanos y extranjeros"<sup>34</sup>.

A esto la siguiente *carlincatura* expresa de manera fantástica desde una perspectiva aérea endiosando el momento en que García discute en nombre de Dios a quien indultar. Detrás de la puerta haciendo las veces de la voz de Cristo se encuentra el presidente de la comisión de indultos, Miguel Facundo Chinguel, a la fecha preso en el penal de Ancón II por haber formado parte de una banda de crimen organizado. En esta caricatura realizada en finos colores tierras destaca la composición a tres planos, es decir ninguno de ellos se destaca como dominante, sin embargo, literaria, en todo caso la narrativa dentro de ella es secuencial en texto e imágenes a la vez, de derecha a izquierda, y el peso central está en Jesucristo quien ejerce el peso hacia el medio de la imagen, en una gravedad tan precisa como lo es su significancia religiosa. Al momento de realizarse la selección de los indultados las figuras de García y Chinguel están haciendo uso del símbolo sagrado del catolicismo, es decir, de la ley que la construyó para beneficio de la sociedad y a la cultura en este caso solo para un personaje, García.

### Figura 13

*Carlincatura en perspectiva aérea que tiene a Jesucristo como intermediario*<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Véase la nota completa en el diario La republica <https://larepublica.pe/politica/886343-alan-garcia-indulto-a-1781-prontuariados-delincuentes/>

<sup>34</sup> Véase la nota completa en el diario Perú 21: <https://peru21.pe/politica/gobierno-alan-garcia-indulto-400-narcotraficantes-99843-noticia/>

<sup>35</sup> Fuente: <https://mobile.twitter.com/hecola6/status/1265866011561070597/photo/1>



Otro de los hechos desafortunados de esta segunda etapa de García fue el llamado “baguazo” donde fallecieron 10 indígenas, 23 policías, uno de ellos desmembrado entre ríos, jamás encontrado: indígenas como víctimas defendiendo el territorio amazónico de Bagua frente a los que se venía como la contaminación y la vulneración de los derechos indígenas más complejo de la zona por la extracción de petróleo de mano de una psicopatología política; las excusas dadas por parte de García y su ministra de Turismo Meche Araoz fue el peligro de que el TLC con Estados Unidos se vea afectado por una diplomacia asustada por la rebelde oposición indígena en la ejecución de obras. Una *carlincatura* entiende lo siguiente: que de acuerdo a este principio de García de extender los lazos de los tratados de Libre Comercio con las potencias USA, China y Canadá la inversión crecería y por la tanto su popularidad, como todo presidente esnobista y ambulante en palacio a mediados de los 80’s, así también permitió a miles de peruanos ingresar al mercado del esnobismo informal, vendiendo a transeúntes y turistas tierras peruanas, no faltan tampoco las combis en las partes de atrás en un clima fresco de verano. Se estima que su segundo gobierno dejó en promedio casi 48 mil millones de dólares en divisas y un crecimiento promedio del 7,2% cuales fueron sumarios para el gobierno, sin embargo la política de despojo y de relaciones comunitarias fue muy por debajo de lo deseado.<sup>36</sup>

**Figura 14**

*Carlincatura que muestra a García como vendedor ambulante del patrimonio (suvenires). Fuente: [www.servindi.org](http://www.servindi.org)*

<sup>36</sup> Véase la referencia en el diario El Comercio: <http://archivo.elcomercio.pe/politica/gobierno/lo-bueno-lo-malo-lo-feo-segundo-gobierno-alan-garcia-noticia-947310>



Finalmente, es el ex post de García probablemente la persecución más histriónica de la historia de un ex presidente y de un candidato, que no cesó cuando cayó encima del Perú el tema Lavajato por pago de sobornos de parte de Odebrecht a los ex mandatarios. Esto es conocido pero desconocido sobre cómo se manejó García en el ínterin a medida de que se iba zafando de una serie de demandas y catalogando a la población y a los jueces de ineptos incompetentes, mentirosos o imbéciles: en todo caso el acorralamiento social y político, detractores y caricaturistas hicieron alrededor de García un ambiente de presión moral tal que los brazos políticos del mismo en el congreso y de sus voceros en el partido no pudieron ir más allá que reconocerlo como héroe nacional: entonces sucede que Alan García una día 17 de Abril del 2019, se suicida. A los meses de esta muerte los caricaturistas no cesaron en el trabajo de inmortalizar su partida. En esta caricatura del 18 de julio del año del suicidio se visualiza como en fila india, los presos políticos en la pluma del artista del diario Perú 21 Mechaín el juzgado no dejaría en paz a Alan García; sin embargo cabe mencionar la sensatez del artista al probablemente desear explicar que Alan García no se ha ido y que incluso en el supuesto de estar vivo, el disfraz de santo pesa sobre él como el manto que el mismo público ha creado sobre este personaje en el complejo intento de revivirlo para apedrearlo, en todo caso como puede además subyacer en el subconsciente del hombre peruano; lo que hace el artista a través de esta imagen es resarcir con el deseo, a lo mejor, de algunos del populacho, de apedrearlo, o de extrañar sus patrañas. En concreto explicar cómo Alan García erigió una cultura de la viveza basada en el antiguo criollismo canalla, el egocentrismo, el narcisismo político y de un cinismo tal que miles de miles de peruanos se contagiaron y a la postre formaron lo que ahora conocemos entre todas las etnias como el “culto a la viveza”.

**Figura 15**

*Todos los presidentes envueltos en el caso Odebrecht, por Mechaín. Fuente: Página Facebook, El Otorongo.*

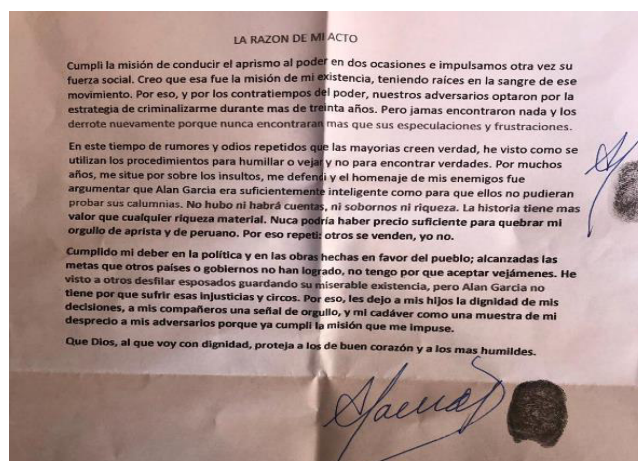


“La caricatura tiene que ver con descubrir qué elementos físicos hay que exagerar del personaje para no solo hallar el parecido, sino su personalidad, su forma particular de ser, como una ceja levantada, una manera de pararse. Es como desnudarlo...el caricaturista debe incomodar siempre al poder. No es alguien que dibuja para hacer reír. En realidad, el humor es un pretexto para opinar”<sup>37</sup> (Tovar 1990, 12)

La caricatura se construye como un arma de masiva de poder descentralizado, los significantes estaban siendo esparcidos por distintos territorios a veces, a través de distintos diarios que requieren de los mismos como crítica y diversión, de uno u otro modo la industria bibliográfica de los periódicos y las revistas es bastante dependiente de este insumo por una vieja política del gusto general de las ilustraciones y, sobre todo, del artífice.

Figura 16

Carta ex ante escrita por Alan García justificando su acto de suicidio<sup>38</sup>. Fuente: Diario Perú 21



<sup>37</sup> (Renzo Salazar/Perú21)

<sup>38</sup> <https://peru21.pe/politica/alan-garcia-murio-lee-carta-completa-dejo-ex-presidente-dispararse-cabeza-473159-noticia/>

Un rápido análisis del discurso de su carta es el uso providencial en tercera persona de su nombre, Alan, es esa misma del título del libro de Tovar Yo Alan, virreinal, benevolente y víctima; en el extremo opuesto el vituperio velado “su miserable existencia”; y la invocación al ser divino creacionista, Dios, de quien ningún filósofo ni científico positivista o funcionalista ha dado razón de su existencia, Alan García lo corporiza dentro la misiva, exponiéndose el ex mandatario como enviado de Dios que no solo salvó a la economía peruana inicial edificando un reinado de aceites y gravas administrativas sino además de informalidad contrabandista y narcotraficante. El final aparente, porque su cuerpo inerte jamás se mostró, sino que con su muerte al fin debilitó quizás para siempre un partido político que habiéndose fundado en antiguas clases obreras de la producción azucarera del norte terminó aburguesándose y corrompiéndose en las canteras del poder hasta llegar a probablemente originar la mayor destrucción de la ya escasa confianza en los partidos tradicionales políticos, valga decir, hacia una *Suspensión ética de la política* como se titula un libro del escritor y filósofo social esloveno Slavov Zizek.

Una línea muy fina se dibuja entre la caricatura y la gráfica visual subterránea. Ambas, al denunciar, sintetizan las formas originales en representaciones digeribles; extraen del objeto representado su subjetiva intención, y le dan al público el insumo cromático o acromático sabiendo que lo necesitan consumir, cómo y él por qué; esta es una usanza del artista que le ha llevado un aprendizaje, largo y espontáneo, constantemente perfeccionado.

## Capítulo 5: El engaño democrático: mercado y derechos humanos

Figura 17

*Tabla de una banca y polo serigrafiados durante una marcha en Cape Town. Hecha en contra la diferenciación racial sudafricana, 1986<sup>39</sup>*



En razón de una atmósfera de posguerra, seguida de otra figura de posguerra fría y enmascarada por la democracia neoliberal, la lógica de los mercados en contra de los derechos humanos inició un ataque desde las agencias publicitarias y las industrias de manufactura bajo la sombra del “desarrollo democrático” desde donde se fabricaron los nuevos preceptos económicos. Chomsky en su obra *Hegemonía y Supervivencia* (2003) explica como la escuela moderna de pensamiento proteccionista nació en Estados Unidos como uno de los triunfos macro políticos más importantes: el estado de bienestar que ha avalado todo tipo de intervención política. El proteccionismo entendido como un producto del estado de bienestar, concedía a sus ciudadanos tres beneficios directos: aumento salarial por competitividad, seguro social y seguro de desempleo, es decir, un cheque mensual del estado hasta que el penitente ciudadano pueda encontrar empleo. Dicha suma actualmente asciende hasta los mil quinientos dólares o euros mensuales para casi todos los países de Norteamérica y Europa. Muy por el contrario, los países forzosamente alineados del sur deben apoyar aquellas mencionadas intervenciones, a la vez que están exentas de un bono, que implica dejar a la PEA latinoamericana sin el derecho al beneficio como un factor determinante de su reprimarización (Prebisch, 1981). La idea de que el peruano se caracteriza por ser trabajador tiene esta base histórica. Amén de una infinita estabilidad política, la constitución inevitable de mercados laborales informales inundó los empobrecidos

<sup>39</sup> <https://pbfa.ams3.digitaloceanspaces.com/47326/conversions/3307-square.jpg>

paisajes arquitectónicos. El Perú, citando un ejemplo, se constituyó en “tierra de nadie” y hoy como el sitio donde toda actividad económica aun de alto riesgo “es posible” y justificada.

Este primer y tercer mundo fueron así mismo muy similares durante el feudalismo monárquico del siglo XVIII. La hegemonía de los países colonizadores no aceptaría la disciplina del mercado que se impuso por una superioridad técnico-productiva de la burguesía al interior de sus propias coronas y justo cuando el pensamiento iluminista les resquebrajaba el gozoso afán como recaudadores de impuestos. Obviamente la conveniencia ha sido segmentar (con la estadística y hoy con los estudios de mercado) para lucrar bajo una lógica altamente racionalista y darwiniana sobre la base de la publicidad y la cultura así mismo ilustrada. Recordando que la revolución industrial temprana se fundó sobre la producción algodonera, en la edad de oro de post guerra en 1948, el nuevo orden se constituyó sobre la base de la explotación del petróleo: por una industria extractiva desde los países centrales hacia los periféricos. Las materias primas y la abundancia de los recursos energéticos sirvieron como proveedores del mercado que se construye bajo la nada moderna conceptualización de “La globalización” en torno a cada vez más complejos aparatos de distribución y redes digitales (Hobsbawm, 2011). La excusa se construyó en base a tres factores: 1. La extracción masiva de recursos humanos mediante tratados internacionales o el uso de la diplomacia, caso opuesto mediante la guerra, 2. La urgencia por desarrollar nuevos métodos científicos de producción, lo que se llama I & D (Investigación y desarrollo), 3. La adaptación del hombre a este nuevo modelo de vida, la misma que no tiene nacionalidad ni ideología: la automatización, 4. El congelamiento de las emociones (Illouz, 2008), donde los mensajes emocionales se quedan en los aparatos electrónicos en la medida que se inventan otros más modernos: el distanciamiento emocional es mayor y los contenidos afectivos congelados en los aparatos de distracción visual y de vigilancia capitalista (Zuboff, 2020), 5. Las industrias culturales, el turismo y la puesta en jaulas de las comunidades exóticas, patrimonios culturales y comercio de obras de arte.

Desde y hacia los países de tercer mundo la lógica del mercado avivó la superioridad por observar y filtrar información para castigar y docilizar los cuerpos nativos para hacerlos efectivos en las maquilas, a través de la coacción y de los subsidios. Eventualmente Gran Bretaña y otros países utilizaron la fuerza para impedir el desarrollo industrial en la India y Egipto, (que con el tiempo copiaron patentes al igual que China) copiando las resultantes para cuidadosamente socavar una vieja y potencial competencia a futuro. Un modelo de logro de un legal plagio perfeccionado por herencia, lo es para el siglo XXI, Huawei y Motorola.

### **5.1 Republicanos de los años ochenta**

Chomsky menciona en su ensayo “Democracia y Mercado en el Nuevo Orden Mundial” (1996) al economista y director del instituto para la Economía Internacional Fred Bergstein, defensor del comercio libre, quien asegura que el gobierno de Ronald Reagan (1981 – 1989) se especializó en una administración cerrada que restringió el comercio para reducir mercados, acuerdos de restricción voluntarias de exportaciones como una medida proteccionista reaganista típica para la sección republicana de ultraderecha (parecida a la de Trump-Biden en la actualidad) que ha ampliado el abismo de la desigualdad desde los años 60’s. El informe de la ONU sobre el desarrollo en 1992 estima que tales medidas han privado al hemisferio sur de 500 millones de dólares al año, esto es alrededor de 12 veces la “ayuda” total para la promoción de exportadores americanos. Según la OMS, (Organización mundial de la salud) 5,9 millones de niños mueren al año en promedio<sup>40</sup> por que cada país rico les niegan miles de centavos de ayuda siendo USA el “más miserable de todos” (Chomsky, 2003) para otorgar estos aportes, afirmando que en su lugar el componente más alto de ayuda va hacia unos de los países claves, Israel, como un enclave geopolítico atornillado en la economía petrolífera de medio oriente para el control militar geopolítico y probablemente en compensación a los capitales judíos que apoyaron indirectamente las guerras del siglo XX al prestar dinero a los gobiernos del bloque aliado en la (Arendt, 2006). Hanna Arendt fue duramente criticada por esta afirmación y otras similares por su propia comunidad judía cuando público estas afirmaciones en su escrito Los Orígenes del Totalitarismo en 1951.

No sería extraño para la época reaganista que en el Perú se haya visualizado como una zona de americanización a la inversa por su alta importancia geopolítica. Los puertos, la mercancía y la moda de la industria del uso de tarjetas electrónicas adornaban desde los ochentas las billeteras modernas como pautas de consumo y de distinción entre clases mediante el reemplazo de la moneda con el “plástico”. En todo caso fue el aporte americano al consumo y a la protección del capital líquido en números en nuestro país y con el tiempo tarjetas con chips mediante medidas proteccionistas sobre consorcios de gobierno de industrias en contra de amenazas transnacionales para aquel entonces taiwaneses, indias y japonesas. El Perú debería vender sus servicios públicos. Según Chomsky, el Pentágono apoyó el desarrollo de computadoras avanzadas convirtiéndose en una fuerza clave del mercado creando múltiples y jóvenes compañías de computación avanzadas (Silicon Valley y la lógica “think different” de Steve Jobs) que le dio a USA una plataforma sostenible como política de control en torno a un *know-how* que comprendió apropiarse a una naciente industria digital. Las transacciones globales y en particular la de las reservas en el medio oriente desde la crisis de la OPEP en 1983 aseguraba

---

<sup>40</sup> <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/children-reducing-mortality>



proveerse de hidrocarburos e iniciar una descarnada guerra contra medio oriente empezando con Irak en 1990 que culmina con la desocupación de Afganistán en el 2021.

Atribuimos la crisis global peruana de la época en torno a tres fuerzas de mercado que debilitaron la agenda del progreso en torno al reforzamiento del mercado interno de gobiernos post Velasco: la automatización, la pre-digitalización y el caos social para iniciar la apertura de un promisorio comercio internacional. Sin embargo, incentivar el sector agrícola y de manufactura, agregando grandes subsidios estatales con intervención del estado no dieron resultados. El control alanista de precios trabajó como una medida de presión que provocó especulación, inflación y migración. A su vez, automatizar las fábricas supuso prescindir cada vez más de profesionales subordinados y poco calificados: valga decir la profesión y el título en los años 80's no era la condición, ni tampoco la automatización de las fábricas debido al periodo de crisis económicas y de espanto de deseosas intervenciones transnacionales e inversionistas frente a la guerra ideológica, el terrorismo, el nacionalismo populista y las migraciones. El cambio costó vidas y la economía se eleva a partir de mediados de los años noventa por una presión global devenida del derrumbe de la URSS. El cambio político económico mediante las políticas de la Perestroika y la Glasnost de Gorbachov entre los años 1985 y 1991 introdujeron forzosamente a nuestra nación al bebedero de la cultura americana.

La corta historia del capitalismo neoliberal radical con la producción en serie no encontró freno ni siquiera en la más compleja de las huelgas (*hunger strike*); subcontractando desde sus plantas posicionadas ya sea en Europa, Japón y Brasil, (este último país en donde existe mayor mano de obra). En esta década de migraciones al exterior los trabajadores americanos se posicionaron en defensiva frente a la mano de obra latina. Fue un acto legítimo de reclamo cuando se conoce que la hora promedio de un trabajador americano medianamente calificado era de 7 dólares, teniendo que acudir muchos de ellos a trabajar *over time* o *double back*<sup>\*41</sup>: las grandes masas peruanas de mano barata en este sentido se han venido resguardando económicamente mediante actos culturales como los mencionados en Patterson. Estas modalidades constituyen actos de desgaste para una sucesión hacia la sumisión sobre la modalidad de contratación de "temporales" y "trabajadores de reemplazo permanente" en el caso peruano. En todo caso la guerra de clases se desbarata, desde que existió poca resistencia o una fuerza gremial suficientemente fuerte: la Izquierda Unida surge como coalición partidaria en elecciones presidenciales que luego se desintegra hacia sus bases primarias (PCP, UDP, PCR, FOCEP, otros).

---

<sup>41</sup> *Over time* es la modalidad que implica tiempo de trabajo extra a elección y remunerado; *double back* son las horas contadas pasadas las 12 horas continuas que son remuneradas a doble del costo de una sola hora.

Imaginar así el curso de la protección de los derechos humanos para el caso peruano de trabajo no formal y otros malestares de la cultura ha pasado con el tiempo en manos de ONG (sistema del dumping” donde el Estado no funciona, la ayuda internacional si lo realiza). Las huelgas que campearon entre los años 1977 y 1979 paralizaron el país hacia la necesidad de una asamblea constituyente que devolvería la democracia a un pueblo que aún no entendía la urdiembre del poder a no ser por dos gritos masificados: sobre los partidos de derecha como sinónimo de imperialismo yanqui y los de izquierda como comunistas pro-rusos. El populismo de “ser de centro” se hizo cargo.

El conservadurismo de mercado libre se define como el modo de quitar al gobierno del medio, anularlo, en todo caso cogobernar dejando que el mercado reine sin ser perturbado. Fukuyama (2010) señala a este tipo de estado de frágil o débil estatalmente, sino fallido. Los contratos de los secretarios de estado de los países subdesarrollados con América se resume en un tipo de libre mercado de doble filo: protección estatal y subsidio público para los ricos<sup>42</sup>, disciplina de mercado para los pobres. Recortar los gastos sociales, medidas fiscales regresivas y subsidios directos a la industria, reducción de impuestos sobre ganancias de capital, etc.; además de subsidios de los contribuyentes fiscales para inversión en plantas y en equipo que procuran reglas más favorables de depreciación, fortalecer la defensa nacional de modo que “mantener nuestra credibilidad en el mundo”. Los colectivos con ideas de defensa social se les criminalizó sean sacerdotes, organizaciones sociales, universitarios, campesinos, poco más tarde las ONG en América Latina que por sentimiento de culpa vinieron a trabajar proyectos de desarrollo social. Esta dinámica de trabajar sobre poblaciones vulnerables probó la tesis expuesta en el trabajo Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer donde el burgués reutiliza al campesino a costas de quien se hizo en el poder, como procreadores de un nuevo orden sobre una falsa idea de una cultura ilustrada traducida en la frase “todo para el pueblo, pero sin el pueblo”.

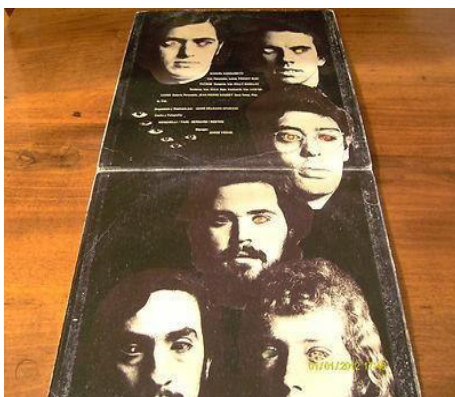
## 5.2 La nueva racionalidad cultural

### Figura 18

*Vista interior del álbum de Traffic Sound (1970). Agrupación cuya lírica fue netamente inglesa.*<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Denominación recurrente que realiza Chomsky para designar a los sectores exportadores e industriales

<sup>43</sup> Tema del primer album de Traffic Sound (meshkalina) a propósito de un derivado del hongo llamado conejuelo que crece en el centeno, llega al Perú en forma sintética. Lo ojos evocan una alucinación individualizada.



La producción en serie occidental ofreció a la corporación el provocador prospecto de adoctrinar culturalmente a la sociedad como un sistema perfecto de engranajes donde la actividad rígida, diaria, rutinaria y monótonamente perfecta está estrechamente ligada a un “ser de la ciudad” (también producido en serie). Adaptado y perfecto a la sociedad, el adolescente peruano preveía esta extraña realidad muy de cerca. En la figura 17 podemos apreciar en la estética del álbum el orden en caída de los sujetos. Cada está poseído por los efectos cromáticos y psicodélicos de la mezcalina, ajenos a toda realidad, en torno al ensimismamiento. Empresas y fabricas regidas por protocolos institucionales avalados por el estado derivó en que cada hombre y mujer elabore un acto-unidad en dirección a la autodefensa o a la agremiación de orden fabril o bien campesino, medianamente calificado, cuyos sindicatos resultantes fueron corrompidos lo cual retrocedió todas las victorias en derechos humanos en torno al sujeto desposeído. La prensa empresarial advirtió abandonar a los trabajadores en estilos de vida en extremo frugales para insertarse en una economía del plus valor y de consumo. El sujeto migra a la capital en vías de una ilustración ficticia. Trabajar para el fin de semana: *Everybody is working for the weekend*<sup>44</sup>.

Los sueños americanos tenían un intermediario, los sueños limeños, cuya lógica era igual de precaria (trabajas sin una *Green Card*, a no ser falsa, con otro nombre y bajo un sótano). Muchos hicieron el trampolín, los otros apostaron por crear contenidos. Es la lógica de la desindustrialización (Soto Valencia, 2004); con el imaginario de pertenecer al alto y pomposo status de vida nocturna, luces de neón, comida enlatada, modas, supermercados entre otros era el ideal limeño no tan lejano del americano. Era lo único que ofrecía a cambio del trabajo lacayo. En el segundo caso si estarías en el otro lado, de los buenos, de los héroes, de los fuertes y blancos dentro de un país de alto desarrollo real y concreto. De regreso al Perú de visita tu

<sup>44</sup> Título de un tema comercial de rock pop compuesta por la banda Loverboy en el año 1984.

mirada cambiaría, verías a tus pares como menores y las cosas que dejaste en casa pensabas que aun te pertenecían.

Las maquilas y la obstaculización económica para los países del tercer mundo permitían al primer mundo dejar fuera todo enemigo económico, a la larga, eliminar enemigos posibles económicos y militares, así como tus propios demonios de la *memorabilia* barrial. Este nuevo método que giró en torno a la dependencia cobró forma a partir del segundo gobierno Belaundista: la gran victoria de la lógica del mercado global dejó que un país del sur se sume en el caos moral y económico al cerrarle las puertas de la transferencia del crecimiento económico. La huida de inversionistas y la materialización de emprendedores informales y grupos revolucionarios armados pusieron al Perú en mano de varios amos a la misma vez. De modo implícito se le dio entender a la naciente juventud peruana que los socialismos y los hipismos simplemente no funcionan cuando había hambre. Estos colectivos se agrupaban cerrando distintos circuitos gnósticos de auto-liberación y esoterismo: Alfa y Omega, Siloismo, Cuarto Camino, Gitanos falsos, Rama, pequeñas sectas y religiones devenidas del cristianismo, es decir, variadas subculturas que van creando nuevas redes de accesos y sentidos en la urbe limeña.

El método político de control social ha sido para nuestro hemisferio la perfecta extrapolación, bastante precarizada hacia el sur, de confinar a la gente en modernos pero reducidos complejos urbanos como mini ciudades con comisaria, iglesia y mercado que recuerdan al Bronx o al Harlem neoyorquino. Estas iniciativas limitadas en forma de conjuntos habitacionales fueron además replicadas por diversos gobiernos peruanos de la mano de algunos arquitectos extranjeros entre los años 1940 y 1960. Diversas unidades vecinales fueron promovidas por el general Odría para proveer de vivienda a una creciente población limeña por efectos migratorios: PREVI, UV3, Mirones y Matute son ejemplos (Kahatt, 2019). Otros guetos reales como modelos insulares fueron las cárceles del Cepa y El Frontón (al modo de Alcatraz). En los países desarrollados el número de presos se triplicó y en el Perú los presos comenzaron el fenómeno del hacinamiento, media docena o más por celda, y luego algunos llegaron a ser incluso estrellas de televisión como “El loco Perochena”. Individuo de interesante dicción quien era frecuentemente entrevistado pese a su alta peligrosidad e influencia. Se cerró el Sexto debido a la toma de su compadre Pilates y la muerte de Mosca Loca en la redada; situado en la esquina de la avenida Alfonso Ugarte con jirón Bolivia el hecho fue televisado en su completitud. En paralelo se produjo la matanza de 254 internos en el pabellón de terroristas del Frontón por órdenes de Alan García, por lo que se trasladó la estructura de la misma hacia la isla San Lorenzo y reforzar otras en la Selva como la colonia penal agrícola del Cepa en Ucayali: La desesperación engullía un pueblo sin república.

El hacinamiento carcelario y demográfico social se elevaban en altas temperaturas según la masa no respondía deliberadamente a las exigencias del mercado: si eras paria, si no producías, podías elegir cualquiera de cinco opciones (el cerro, la casa de la madre, el extranjero, la informalidad o la cárcel). La estrecha relación entre raza y clase hizo el procedimiento simplemente cada vez más natural, los negros y serranos “faites y guapos” se posicionaban como poblaciones naturalmente peligrosas en Perú y Latinoamérica pese a su resemantización fenomenológica frente a la otra, por un ideal propagandístico de estado donde el primero se colocó como la víctima invisible del crimen y los “pases” de droga.

Tal generación del miedo y odio es, por supuesto, un método estándar como método de control. Chomsky (2003) cita al criminólogo y sociólogo norteamericano William Chambliss en tanto en la industria del control del crimen no enfrenta las causas del crimen, este es en cambio explotado como un método de control de la población (valga ver los ricos puertos como el Callao con altas tasas de criminalidad antecedidos por el distrito del Cercado y San Juan de Lurigancho). Los criminales de mayor peso político son protegidos por el poder judicial. A partir de esta noción de “choro” o “distribuidor” de baja o mediana escala (no la de las altas esferas) la industria del control del crimen esta calibrada como aparato distractor en una mega-ciudad controlada por los medios de comunicación y el poder político económico como es Lima.

Para los años setenta y ochenta, se comenzó, adrede, a conceptualizar zonas de criminalidad aparente para la construcción sistemática de fantasmas criminales: témele al ladrón patizambo con zapatillas marca bata y no al ladrón de saco y corbata de ojos azules. Del mismo modo, para los años ochenta empezó una criminalización asolapada burlesca y discursiva muy vivaracha de la raza negra como “negro manejando Ferrari, chofer; blanco manejando Ferrari, gerente”. En paralelo a cualquier viso terrorista hacia quienes débilmente marchaban para exigir un sueldo digno, pelucones y chicos en cuero negro eran estigmatizados convenientemente tildados de “sucios”, “resentidos”, “desadaptados” y “malandros”. Otro sector sin embargo actuaba sin posibilidad de ser interrogado desde que este poseía por defecto tal responsabilidad: militares y policías se asociaron a narcos y contrabandistas dentro de una cadena internacional que circulaba por aire, mar y tierra. Se libraban capitales y materia prima hacia Panamá, Andorra, Washington, Colombia, Venezuela y México (Quiroz, 2013).

Las calles fueron entonces rebautizadas por una especie de nuevo sentido común como “zonas bravas”, “maleadas” y “de alta peligrosidad” como Renovación, Mendocita, Taboadita, Palao, la Huerta perdida, Puerto Nuevo, Gambeta entre otros sectores que han venido instituyéndose con alto potencial criminal por esta lógica propagandística de estado, alrededor del cual Lima va

reconfigurando no solo sus temores interpersonales sino también su lenguaje acriollado, achorado, guapo y perspicaz. Dentro de la periferia de esta alta criminalidad, cabe recordar, el tráfico de estupefacientes atrajo malestares infrahumanos sea trata de personas, contrabando, trabajo riesgoso, tráfico de maquinarias pesadas, entre otras cosas recubiertas por este mantel de “choros anónimos” que caen y salen, que asesinan y son indultados, arreglan por lo bajo o controlan secuestros. Posteriormente fueron dejados en libertad con coimas e indultos sin algún sistema de compensación justo y público debido al enorme aval que tienen desde entes corporativos y empresariales, estos últimos son en todo caso la gran cortina que recubre el tráfico ilícito por vías geográficas lícitas de mercancías mucho más grandes encubiertas por el poder judicial a nivel regional manipulados desde diversos gobiernos en donde eventualmente incluimos a los antiguos caudillos militares, como se ha explicado en el capítulo 2. El puerto del Callao y su aeropuerto agrupó no solo a las mafias a nivel de cobro de cupos por los ricos y cargados contenedores, sino que además se codearon dentro de los juzgados distritales con el apoyo de generaciones de cuellos blancos en largos decenios en la historia del Perú.

### **5.3 Educación y mercado global**

En un análisis de la economista inglesa Silvia Ann Hewlett en 1993 publicado por UNICEF<sup>45</sup> citado a su vez por Chomsky (1993)<sup>46</sup> aseveraba la existencia de una marcada división entre tres modelos educativos imperiales: USA, Europa y Japón. Atribuyendo un tono negativo al sistema angloamericano por la preferencia ideológica para los cálculos y las matemáticas destinado a crear profesionales para los “mercados libres”. Una especie de estatismo reaccionario cuya ideología tuvo su raíz en el conservadurismo como una forma reaccionaria, violenta y sin ley que depreció la educación. Este desprecio hacia la democracia y a los derechos humanos, de espíritu anti niños (anti-familia) se desató principalmente en Estados Unidos y Gran Bretaña privatizando los servicios de atención a los niños dejándolos fuera del alcance de la mayoría de la población. El caso inverso lo constituye el modelo japonés al cual está focalizado en el desarrollo de los diversos puntos sinápticos en el conectoma cerebral: las artes primero, luego las ciencias. Esta forma avanzada supone el empleo de la intuición dentro de las ciencias para facilitar el desarrollo creativo del infante. La lógica del mercado global descoloca a nuestro sector educativo al privilegiar la razón práctica. Si las ciencias son numéricas, la cultura lo es también: la competencia oligopólica y la interacción estratégica entre empresas y gobiernos, antes que las fuerzas invisibles del mercado, determinan en la actualidad las ventajas competitivas, así como una diferenciada división internacional de trabajo. Empresarios y operarios trabajan en

---

<sup>45</sup> Hewlett, Sylvia Ann. 1993. Child Neglect in Rich Countries. New York: UNICEF.

<sup>46</sup> <https://www.envio.org.ni/articulo/225>

vigilia para las industrias de alta tecnología, la industria bélica, la agricultura, farmacéuticos, manufactura, servicios y otras áreas cada vez más complejizadas de la economía. Una masa de casi 4 mil millones y medio de la población mundial (UNESCO) desde los años ochenta se encuentra cada vez más sujeta a una férrea disciplina católica y especializada, estudiada y prevista cien años antes por Max Weber en su *Ética protestante y Espíritu del capitalismo*.

Esta lógica ha comprometido por décadas la condición social y cultural de las normas de conducta de la población centralizada en una constante reconstitución de las reformas educativas desde arriba hacia al sur. La educación ha sido víctima de uno de estos asaltos, desde que se prioriza el cálculo matemático al estudio de las letras y las artes que en la práctica han venido siendo retirados de las mallas curriculares en nuestro país. La educación es visto desde los años setenta como un elemento pragmático de ejercer el derecho a la vida. La mayor parte de egresados de estas carreras, las ingenierías y administrativas son quienes obtienen los más altos niveles en el mercado salarial pudiendo superar los 50,000 dólares mensuales en el sector minero o inmobiliario, por ejemplo. Un filósofo o un artista, a la inversa, encontrarían solo empleo como docente o artesano en las condiciones que han sido impuestas para su desprestigio. Su mano de obra, difícilmente supera los 1,500 soles en promedio lo que no optimiza el trabajo decente del idealismo que la contiene por transformar. En tanto a la exigencia en las tareas académicas y complejos sílabos que han venido siendo acompañados con demasiadas horas extracurriculares administrativas sin paga se confecciona como sentido común de la explotación colocándolo en la gran categoría de trabajo lacayo según Graeber. El nuevo paradigma que relaciona las matemáticas y la ciencia con una nueva racionalidad para los niños y adolescentes es caer en cuenta que los empleos mejores pagados no pertenecen a las áreas que paradójicamente mantienen el control sobre las mejores de los índices humanos de vida (sociales y humanidades) poniendo en duda, y en auto contradicción, la selección de una carrera de veterinario o de artista visual por ejemplo por otro administrativo a fines de encontrarse “en el negocio o en el espectáculo”.

En este marco se encuadran la mayoría de futuros músicos y artistas de los años setenta y ochenta como filósofos y pedagogos en esencia. Existió un desgaste frente a la fractura entre el alumnado y el profesorado. Uno de nuestros entrevistados firmemente afirmó que dejó de estudiar artes en la universidad católica en los años ochenta porque sabía que no le iba a dar ingresos, optando por trabajar haciendo serigrafías de orden contestatario; un guitarrista afirmó que estudiando Sociología dejó la carrera en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega para asistir a otra de mayor actuación, aunque igual o más ajustada económicamente, la música. Por otro lado, las familias peruanas al recibir el impacto multiplicador desde el norte en forma de

recesión producto de las políticas proteccionistas republicanas americanas de quienes hemos sido eternos deudores y excluidos para la época nos dejaría con mucho menos posibilidades para el despegue económico si esto se amarra con políticas de creciente de corrupción de infraestructura y contenidos editoriales para esta industria que desembocó en la figura mayormente nombrada y retratada por los artistas de la caricatura de todos los mandatarios desde los años 70, empezando por Francisco Morales Bermúdez, y la aparición de la imagen del cholo masacrado hecho héroe para compensar amargas rencillas subjetivadas. Desde este punto digerir sistemas musicales, pictóricos y teóricos que posean mayores virtudes de absorción y entrega sobre el progreso humano es de responsabilidad social para una gran masa, cual es el Perú: minada por el pragmatismo del enlatado digital manipulado de contenidos que cubre el cerebro de dopamina y placer, ejemplos de ello fueron en primer lugar los periódicos chichas en los años noventa, otro el reggaetón en los años 2,000, y los *Fake News* para las últimas décadas.



## ***Segunda Parte: El fenómeno subterráneo y la mentalidad artística peruana***

### **Capítulo 6: Jóvenes reaccionarios frente al NOM en Latinoamérica**

#### **6.1 La Ruleta ruso americana y la simiente contracultural**

Respecto a la historia de la aparición de la denominada contracultura, la Guerra Fría fue su principal agente generador por sus implícitas tensiones y conflictos sociopolíticos; fue una excusa para crear guerras y vender armamentos sobrantes. Una canción de Miguel Ríos retrató exactamente esta realidad pujante, La Ruleta Ruso-americana (1985) explica la problemática económica que en el rock español expresa sintagmas como versos de contracultura en los 80s:

*Cierren sus contratos*

*Firman sus tratados*

*Compren el mejor arsenal*

*Jueguen a la guerra*

*Hagan sus apuestas*

*Comprueben que el misil manda más*

*El nombre del juego*

*Venta de armas para la disuasión*

*Esta es la ruleta rusa americana*

*Rojo sangre, negro luto*

*Laborista de la tierra va perdiendo el culo*

*Por los picotazos del alcohol*

*Y así se juzgaron Vietnam, Afganistán*

*Centro y Sur América*

*La Europa nuclear, Oriente medio*

*Y mucho más*

*La humanidad convertida en carne de cañón<sup>47</sup>*

---

<sup>47</sup> <https://genius.com/Miguel-rios-la-ruleta-ruso-americana-lyrics>

La definición de un NOM implica grandes cuotas de desorden político bajo guerras programadas para la usurpación de recursos naturales por países etiquetados como tiranos o canallas. Mirando hacia atrás, al mismo tiempo que se sucedía la guerra de liberación de Argelia entre 1954 y 1962 tras 130 años de colonización, surgen importantes movimientos ultraderechistas que abogaban por la defensa de la Argelia francesa, como la OAS (Organización del Ejército Secreto) y los grupos neofascistas Occident, Ordre Nouveau o Jeune Nation. Estos movimientos federales de ultraderecha que se sitúan en el margen de lo que hoy se tilda de terrorista, se enfrentaron durante la década de los 60s con los movimientos estudiantiles y obreros izquierdistas tanto en las universidades como en las calles de ciudades principales, generando una polarización cada vez mayor en los distintos sectores de la sociedad francesa como poco después lo generó la guerra de Vietnam: nadie pelearía por pertenecer a un régimen mayor de dominación.

En Francia, la oposición de izquierda contra el golpe estado del activista y miembro de la resistencia francesa anti-nazista Charles De Gaulle en 1958 no reconoció la bonanza económica de los últimos años producto de sus éxitos políticos (fin de la Guerra de Independencia de Argelia y los procesos de descolonización) durante el proceso de adaptación al régimen presidencialista europeo hacia la República Francesa en plena guerra fría. Desde un movimiento obrero francés, la izquierda experimenta una fuerte radicalización y cierto alejamiento de las cúpulas sindicales mayoritarias como la CGT (Confederación General del trabajo). Para 1961 se suceden huelgas violentas y ocupaciones de fábricas contra los acuerdos de la dirigencia sindical, dos años más tarde, en 1963, se realizó una huelga violenta de mineros en la que se rechazaron los acuerdos de los sindicatos. En 1964 los obreros de Renault entran en huelga, así como los obreros en los astilleros de Nantes. Los obreros del grupo empresarial químico denominado Rhodiaceta en las ciudades de Lyon y Besançon mantuvieron una huelga durante el mes de diciembre de 1967 y, en enero de 1968, se produjeron disturbios en la ciudad de Caen en los que participaron obreros, agricultores y estudiantes con un resultado de alrededor de doscientos heridos. Una figura muy similar a la cuestión previa a la revolución rusa 50 años anterior a lo que sería mayo del 68 (pero no igual) empezaba a cocinarse en este escenario de los años sesentas entre estudiantes universitarios. Obreros e intelectuales quienes a través de una estrategia de acercamiento a los conflictos obreros -contraria a la revolución rusa de 1917 que fue ampliamente proletaria y campesina- articula un manifiesto ideológico e intelectual diseñado entre vistosas pancartas al margen de las antes malversadas cúpulas sindicales y el Partido Comunista Francés. Entre los meses de mayo y junio el conjunto no solo se erigió en el Barrio Latino y dentro de las instalaciones de la Universidad de Nanterre confrontando a De Gaulle con un paro nacional. De Gaulle finalmente dimitió para darle a Francia el giro hacia un

gobierno democrático que cambiaría parcialmente la mentalidad de la sociedad francesa hacia un particular nacionalismo antinorteamericano denominado por el economista Guy Sorman de “singularidad francesa” (Sorman, 1996) y por Glucksman como un gran fracaso revolucionario por sus desiguales resultados políticos en comparación a la toma del poder en tiempos de la revolución rusa y china. Con todo se cocinaba la lucha contra el imperialismo cultural que degradaba la vieja y tradicional liberalidad francesa que basó su hegemonía, anterior a las guerras, en torno a las ideas de la ilustración, la intelectualidad, el nacionalismo y el alto grado de la manufactura pictográfica, arquitectónica y escultórica que la había caracterizado por siglos. Un renacimiento de una juventud de ideas contra hegemónicas se forja, una vez más, entre distintos grupos laborales, sociales y culturales que reinventan su nacionalismo, pero que no necesariamente tomarían el poder (Glucksman, 2008).

Desde un marco histórico, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) dio lugar a la eclosión de movimientos pacifistas a los que se habrían de adherir miles de jóvenes en torno a un racionalismo dandi y hedonista que los alejaba de los senos familiares de orden conservador en peligro de ser tragados por un proceso de Macdonalización. La enriquecida cultura Beat americana de los 50's surge en respuesta a la Guerra Fría y al terror nuclear, movimiento que deriva y muta en agresivos y ricos grupos motorizados de influencia años después. La juventud europea tanto como la americana ejercieron una fuerte presión en la condicionada mentalidad juvenil conformando agrupaciones intelectuales y artísticas de vanguardia reaccionaria que atacaron aún más la representación humana y cromática de la realidad como los Naives o los Fauves. Afirma Carandell:

“Poco a poco la Juventud comienza ya a configurarse en un estadio o estamento especial, empero es en el ámbito de las escuelas donde comienza la toma de conciencia de pertenecer a él. En el último tercio del siglo XIX, algunos pedagogos empiezan a considerar la necesidad de que niños y jóvenes dejen de ser elementos pasivos de la educación para convertirse en el verdadero motor de la escuela. Esto se debe, por una parte, a la presión de los propios jóvenes, pues por entonces es cuando se producen las primeras revueltas universitarias contra el despotismo de las autoridades académicas, y por otra, a la teoría de los pedagogos acerca de que la educación es mucho más fértil cuando se parte de crear en los niños el interés por el conocimiento que cuando se impone la indeclinable obligación de estudiar. A principios del siglo XX estas teorías psicológicas pedagógicas se extienden ya por toda Europa y América. Parte de la literatura se dedica, por su cuenta, a protestar en nombre de los niños y los adolescentes contra todo tipo de autoritarismo. El escritor alemán Herman Hesse (1877-1962) relata su *Peter Camenzind* (Alma de niño), donde acusa al padre por su represión, y *Unter Rad* (bajo la Rueda) alegato contra la escuela de carácter

competitivo. El checo *Franz Werfel* (1890-1945) *Vatermord* (parricidio), título que explicita claramente el carácter rebelde de la época expresionista, y su compatriota Franz Kafka (1883-1924) concibe su *Brief an den Vater* (Carta al padre), considerada la obra más dura contra la represión adulta (...) los años veinte, la famosa “década jazz”, constituyen un periodo de violentos enfrentamientos entre generaciones. Con anterioridad se habían producido ya otros, pero sin tanta virulencia. La Juventud se pone de moda; ser joven es un valor como nunca lo había sido: hasta entonces, la juventud era una simple etapa de transición y de mimetismo”. (Ibid.p. 26)

Añadiremos que a mediados de los años cincuenta la corriente filosófica del existencialismo cuyas figuras centrales fueron el filósofo Jean-Paul Sartre (*El Ser y la nada* 1943), la feminista Simone de Beauvoir (*El Segundo sexo*, 1949) y el escritor Albert Camus (*El mito de Sísifo*, 1942), criticaron el nuevo orden desde la óptica de la existencia vacua, la liberación de la mujer y el tratamiento lógico de lo absurdo con un marcado contenido marxista, aunque renovadamente humanista. Camus, en su libro *El Mito de Sísifo* (1942) confronta la idea misma de lo absurdo en contra del sin sentido y el consecuente suicidio, hallando en el suicidio incluso una manera de sentirla y anticiparla tal vez sin cometerla. Si bien esto sucedía en Europa en el Perú la represión derechista-caudillista desde gobiernos como el del general Manuel Lindley López, 1963, mantenían confrontaciones frontales desde los frentes izquierdistas del APRA y de los grupos sindicales anarquistas. En retrospectiva al contrario de la Samoa de Mead ya no se delegan rangos de importancia social al adolescente, sino que se imponen normas de consumo y peor aún, por una suerte de lacayismo laboral, reprimen y ahogan sus instintos creativos. Una discreta pero interesante transición de la juventud en USA que Bruce Cook describe en su libro *La Generación Beat* (1950) hacia la propia “contracultura” encarnada entre Gamberros<sup>48</sup> y Hippies, reflexiona:

“Debo confesar que me siento impresionado por la nueva juventud. Pero no tanto para estar convencido, al contrario de muchas personas de que esta juventud constituye una raza nueva, una generación sin antepasados, precursores o precedentes. No, aunque la mayoría de los jóvenes parezcan inconscientes, la generación actual se haya atrapada en la misma relación umbilical de siempre con el pasado. Y puede darnos una idea de lo que nos reserva el futuro, si tiramos de ese cordón para ver hasta donde conduce. Cuando lo hagamos, encontraremos que proviene directamente de la legión de artistas y poetas, logrados y frustrados, de los novelistas y supuestos novelistas, de esas madres (manteniendo la metáfora) que se conocieron como la generación Beat (...) mientras trajeron la atención del público, recibieron la mayor divulgación universitaria: reportajes en las revistas informativas, consideración especial de *Life*, gran

---

<sup>48</sup> Término español que se refiere a quienes realizan actos vandálicos en la vía pública.

cantidad de programas radiofónicos e incluso uno o dos documentales de televisión” (Cook, 1971: 3).

La desatada cuestión de las nuevas posturas sociales de niños rebeldes adinerados, motos, chamarras nuevas, polos pegados y brillantinas bien presumidas en películas como *Rebelde sin causa* de James Dean (1955), *The Subterraneans* (1960), *Easy Rider* (1969), *Grease* (1978), el tercero más hippie, psicodélico e inclusivo con las minorías; legitimó el elemento psicodélico difundido a la par de escritos y versos de mentes brillantes como Kesey, Ginsberg, Keourac, Burroughs y el carismático corruptor mesiánico del LSD Timothy Leary. Todos los hongos alucinógenos del momento que resonaron las mentes ansiosas de Asia y USA por la experiencia “nirvánica”, decantó en un hecho sociológico masivo y musical altamente exitoso como lo fue Woodstock de 1969 promovido y organizado por Michael Lang quien también haría una segunda parte (1994) y una tercera versión (1999) empero esta última desató en un hecho sociológico complejo. Los destrozos del público en Woodstock de 1999 fue producto de una mezquindad de los productores en las ventas de víveres, agua y servicios de aseo, que se tradujo en incendios, destrucción de las instalaciones y violaciones para lo cual los productores se excusaron frente a la prensa tildándolos de “estúpidos” bajo la desmedida llamada a la violencia de agrupaciones como Korn, Limp Bizkit, Metallica y Red Hot Chilly Peppers<sup>49</sup>. En este vendaval de violencia y actos sexistas y desaforos sexuales bastante consentidas estuvieron emparejadas a maltratos verbales a icónicas cantantes femeninas como Sheryl Crow y Jewel quienes rápidamente se despidieron del escenario en sentido totalmente opuesto a los tres días de paz, amor y música fraternizado por la primera versión. La fraternidad entre sexo, drogas y rock and roll en la mejor de las armonías contraculturales bajo la sombra de Carlos Santana, Joe Cooker, Janis Joplin, Jimmy Hendrix y otros que asistían a un fenómeno mundial contracultural con aristas paralelas en las acciones de personajes como Ghandi en India, Nelson Mandela en Sudáfrica y los menospreciados escritos de José María Arguedas en Perú. Woodstock 1999 desde un punto de vista sociológico es la traducción de un mal de los tiempos: la angurria por el capital y la sobrestimación de una juventud pertenecientes a las generaciones X-Y adormecidas por tres décadas de consumo desmedido.

Retrocediendo a los años sesenta de Woodstock. Del 23 al 30 de abril de 1968, la Universidad de Columbia y otras Universidades de élite son ocupadas en protesta contra la contribución de sus departamentos a las actividades del Pentágono y en solidaridad con los habitantes del gueto

---

<sup>49</sup> Véase el documental *Fiasco total: 1999*, en Netflix

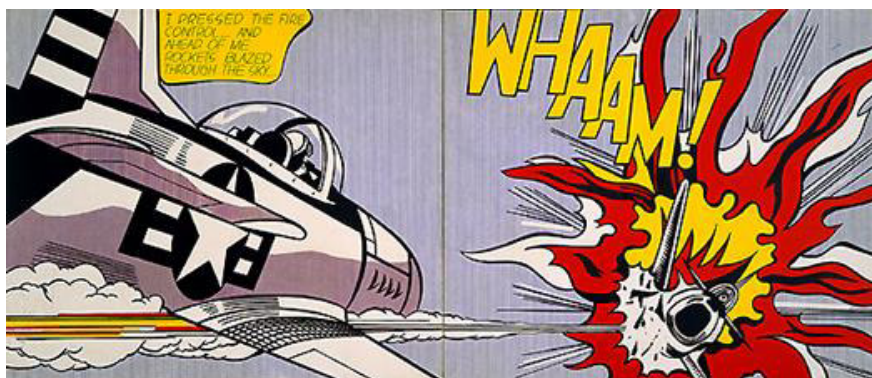
negro vecino de Harlem.<sup>50</sup> En general, los años sesenta representó una reformulación del pensamiento juvenil mundial dentro de un marco adulto-centrista altamente marcado por el conservadurismo, el naciente neoliberalismo y la expansión militar. Durante el aniversario de los 50 años de la Revolución estudiantil francesa, su página web invita a leer el siguiente párrafo de esa historia contada en sus afiches contestatarios:

“Durante 6 semanas de 1968, estudiantes, artistas y obreros ocuparon un taller de la Escuela de Bellas Artes de París. Del rebautizado Atelier Populaire salieron 500 carteles, 120.000 copias. Diseñados e impresos con la urgencia de la revolución que ocurría en la calle, los frágiles afiches –colectivos y anónimos– se han convertido hoy en objetos de culto del sistema que pretendían dinamitar”<sup>51</sup>

La apertura al mercado de productos y marcas estadounidenses supuso todo tipo de industria e imposición con la ideología del enlatado “Sopa Campbell” o la industrialización del ser, como lo denunciaba el artista americano del Pop Art sesentero, Andy Warhol. Desde una perspectiva política y reformista surge el Estado del Bienestar en Europa occidental (excepto en España dada la dictadura del general Franco). Un estado de bienestar puesto en netos valores americanos: consumismo, hedonismo, libre comercio y el culto por el belicismo cuestionados por el artista.

**Figura 19**

*Obra Pop Art con dos planos dominantes acromáticos y primarios realizada por Roy Lichtenstein (1962). Artista formado en las fuerzas militares americanas. La obra explica la violencia de la guerra. Se inauguró en el Modern Tate de Londres<sup>52</sup>*



La juventud rechazaría la nueva moral del *Estado Welfare* o de la Nueva Sociedad del Consumo. De acuerdo al pensador francés Guy Debord (1967) en su libro “La Sociedad del espectáculo”, el enfoque crítico era que la nueva moral de la reconstrucción estaría fundada en el dinero y el

<sup>50</sup> [http://es.internationalism.org/rm2008/104\\_mayo](http://es.internationalism.org/rm2008/104_mayo)

<sup>51</sup> <https://elpais.com/especiales/mayo-del-68/>

<sup>52</sup> <https://arte.laguia2000.com/pintura/whaam-de-lichtenstein>

despilfarro, en no saber distinguir lo necesario de lo superfluo. Las formas y modas de las clases altas de la sociedad fueron imitadas por la mayoría de personas de la nueva clase media: clases trabajadoras y obreros industriales como un nuevo tipo de aristocracia obrera antes no existente. En suma, dicho rechazo de los jóvenes se orientaría hacia factores como la familia y el estado orientados por la política y el protestantismo; símbolos de autoridad mercantil. Otros movimientos conjuntos son el de la liberación femenina, la ruptura del tabú sexual y el cuestionamiento a la religión. Afirma Debord:

“Con la separación generalizada del trabajador y de su producto se pierde todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada, toda comunicación personal directa entre los productores. Con el progreso de la acumulación de los productos separados, y el progreso de la concentración del proceso productivo, la unidad y la comunicación vienen a ser el atributo exclusivo de la dirección del sistema. El éxito del sistema económico de la separación es la proletarización del mundo. A causa del triunfo mismo de la producción separada en tanto que producción de lo separado, la experiencia fundamental, ligada a un trabajo principal en las sociedades primitivas, se está desplazando, en las zonas más desarrolladas del sistema, hacia el no-trabajo, hacia la inactividad. Pero esta inactividad en nada se ha liberado de la actividad productora: ella depende de esta última, es sumisión, inquieta y admirativa, a las necesidades y a los resultados de la producción; ella misma es un producto de la racionalidad de la producción. No puede haber libertad fuera de la actividad, y en el marco del espectáculo toda actividad se encuentra negada, exactamente como la actividad real ha sido integralmente captada para la edificación global de este resultado (Debord, 1967: 26 -27).

A la denominada *liberación del trabajo* que ha sido el lema liberal trastocado en una exacerbación y reducción de derechos, se añade el aumento de los pasatiempos organizados que no significó una liberación individual mediante el trabajo, ni como entes satisfechos en este, ni tampoco una liberación de un sistema que se ha construido en base al trabajo. Nada de la actividad robada en el trabajo e incluso en las horas de la educación para un niño y un adolescente pueden encontrarse nuevamente en la sumisión a su resultado que ha poseído dos objetivos claros: el primero, el niño amaestrado y el segundo, el joven adulto asalariado a través de un trabajo de mierda (Graeber, 2019). En consecuencia, los primeros movimientos juveniles que aparecen en Europa occidental se constituyeron como subculturas o «tribus urbanas» con una marcada identidad propia en contra del trabajo anteriormente mencionado, todos ellos compartían una característica: el rechazo hacia la desgastada cultura dominante de la estupidez y la banalidad. En resumen, la lista de movimientos juveniles de contracultura fue numerosa en diversos grados de presión cuya cultura paulatinamente fue decantando en América latina.

En Europa los *Teddy boys británicos* fueron para los años 50's una subcultura de hijos de padres ricos contagiados como sus pares americanos en la idea del pandillaje por una película estadounidense denominada *Blackboard Jungle* como insignia cinematográfica que les dio un piso simbólico. Por otro lado, los *Blousons noirs* franceses equivalente a los *Greasers* americanos apelativo último que se les fue acuñado por la exagerada brillantina que llevaban en el cabello como excusa para separarse de la antigua decencia almidonada visualizados en una descripción cursi y musical 30 años después en la taquillera película *Grease* (1978). Otras subculturas fueron además los *Mods* británicos que pululaban por la costa sur de Inglaterra y los *Provos*<sup>53</sup> neerlandeses en los años 60's que presionaron al gobierno a legalizar el consumo de la marihuana en Holanda quienes vendrían a ser el antecedente más directo de los *Punks* de los años setenta ingleses y de los neonazis *skinheads* de los noventa con numerosos episodios de violencia racista que acabó por exaltar la figura de un Adolf Hitler centralizado en la esvástica de orientación invertida. Mientras que, en el otro lado de la ruleta, la juventud rusa escuchaba y miraba muy inquieta, aunque reprimida los momentos decisivos de su propia reacción frente a este atractivo contexto socio cultural occidental, cuyo referente más cercano se curtía en los muros occidentales del corazón de Berlín.

Figura 20

*Provos holandeses en happening contra la monarquía, 1965. Fuente*<sup>54</sup>



En los años 70's el movimiento de los *punkies* o grupos de jóvenes que cultivaron el arte povera («arte pobre» elaborado con desecho, desmonte y basura) se erguía como un movimiento

<sup>53</sup> Provos significó la consolidación del violento movimiento Nozem; el término fue acuñado por el sociólogo holandés Wouter Buikhuizen, rápidamente aceptado por los universitarios de la época agrupados por Roel Van Duijl, “provo” significaría filosofía blanca, honestidad o probidad.

<sup>54</sup> : [info.nodo50.org/Los-provos-holandeses.html](http://info.nodo50.org/Los-provos-holandeses.html)



*underground* cuyas raíces estéticas estuvieron influenciadas por el dadaísmo de Duchamp y el neo expresionismo de Robert Rauschenberg en los años cincuenta. Con una violenta base proletaria devenida de una lógica visual de fábricas londinenses, neumáticos y aves de rapiña disecadas, el art povera probó que una composición de objetos desagradables generaba polémica, y la polémica es el *chore* (esencia) de la obra y del artista. El común denominador interaccionista de los artistas en paralelo a las agrupaciones trabajadoras adolescentes y juveniles era una especie de moda de garaje y pintura de recicle. La vestimenta drill y oscura como distinción, el cuestionamiento de la explotación proletaria, la extrañeza hacia la decencia adulta, conservadora y religiosa, todo este fenómeno social dio paso a formas estéticas baratas que sin embargo trasladaban el mensaje con mayor rapidez. La reutilización de la estética rock poco después de Elvis Presley como ídolo de los *Greasers* hasta el jazz para los *Mods* (modernos), repensaba el arte lírico del amor por otro totalmente social y sistémicamente pernicioso.

En el trabajo de Mc Cain y Leigs *Please Kill Me* (1996) se explica una historia oral nihilista de todos los movimientos pop, desde Iggy Pop, Danny Fields, Dee Dee y Joey Ramone, Malcom McLaren, Jim Carroll y decenas de otras figuras punk famosas e infames quienes prestan sus voces a este relato de aquella era escandalosa y explosiva pero decisiva. Desde sus orígenes en los años crepusculares del reinado del pop art de Andy Warhol en Nueva York hasta sus últimos suspiros como rock corporativo de los ochenta, el fenómeno conocido como punk es analizado, elogiado e idealizado por quienes lo hicieron posible. El arte sufrió estas agotadas impresiones por un hartazgo traducido en *happenings* en el Eco art y el Land Art como fastidio y molestia en favor del despellejado medio ambiente. Pero al final del túnel hasta una presentación de garaje de una agrupación como los Black Flags transmitía ese nuevo sentir proletario: ¿qué era aquello que tanto se buscaba desafiar en un sentido profundo desde la tribu proletaria?, Afirma Carandell:

“Si la Juventud anterior a la II guerra mundial se había unido, o había sido unida, en agrupaciones formales –deportivas, políticas, artísticas, paramilitares, etc.-, la actual empezó a reunirse a partir de la conciencia de juventud mediante un sentimiento o espíritu que no precisaba normas para la unificación. Este sentimiento ha sido calificado como tribal por nacer de una necesidad previa a la razón, por parecerse más al tipo de unidades primitivas, por ser más amplio que el limitado sentido familiar y previo a él (...) la unión psíquica de los jóvenes, es decir, esa comunión de quienes sin tratarse se conocen, pueden derivar de la unión condicionada en los últimos años por los medios de comunicación de masas, y a la que H. Marshall McLuhan ha dado el nombre de “aldea global”, así llamada porque si en la sociedad tradicional la gente vivía en las aldeas, en espíritu comunitario y conociéndose los moradores unos a otros de manera directa y personal (...) gracias a los nuevos lazos aportados por los medios de comunicación, tras un periodo

intermedio de marcado carácter individualista e insolidario. Quizá ningún grupo ha experimentado (...) la influencia unificadora de los medios, y en ese sentido se le ha llegado a llamar “los hijos de la televisión”. Sin embargo, hay que aclarar que la juventud más consciente, al aceptar el espíritu tribal que la unifica, reniega de la unión psíquica provocada por los medios de comunicación, al considerarla espuria y degradante en muchos casos”. (Carandell 1973: 70-72)

En esta afirmación explica la influencia banal de la publicidad y los filmes de moda de los años treinta y cuarenta donde abundaba el elemento cursi y sentimental, lo extremo elegante, la familia ideal, la alta sociedad y los padres perfectos. Las transmisiones de sentidos mediáticos que el joven invirtió a su conveniencia contracultural tilda a este nuevo conjunto de elementos de estúpido y disfuncional. Recicla la moda televisiva y los vuelca adentro de su tribu romantizándolos de forma oscura, audaz y grotesca replicando intelectualmente lo que los productores cinematográficos y expertos publicitarios crean para otros nichos, observando estos al mismo tiempo como esas nuevas tribus exigen alguna clase de reconocimiento. En esa relación la tribu trata penosamente de oponerse a los valores conservadores transmitidos en donde aparece un elemento clave que cruza la mentalidad y a la actividad de esta naciente contracultura de siglo XX: la burla. Afirma Henry Bergson:

“estos espíritus soñadores, estos exaltados, estos locos tan extrañamente razonables, nos hacen reír hiriendo en nosotros las mismas cuerdas, poniendo un juego al mismo mecanismo interior que la víctima de una novatada o el transeúnte que resbala en la calle. También ellos son andarines que caen, ingenuos a los que se les burla, corredores que van tras un ideal y tropiezan contra las realidades, cándidos soñadores a quienes acecha maligna la vida. Pero son ante todo unos grandes distraídos que llevan sobre los otros la superioridad de su distracción sistemática, organizada en torno de una idea central, y de que sus malandanzas se hallan enlazadas por la misma inexorable lógica que la realidad aplica a corregir los sueños, engendrando así a su alrededor, por efectos capaces de sumarse unos a otros, una risa que va agrandándose indefinidamente” (Bergson, 1899, p. 6).

La burla ha sido el elemento contracultural clave en personificar, por ejemplo, de “mutante” a todo un sistema, o al abusador de este o al sujeto ebrio graciosamente transformado. Evidentemente con la “consigna”, como diría el fotógrafo retratista Richard Avedon, “con pie frágil, pero por encima de la multitud” la burla y el apodo salva a la víctima y al victimario de la mecanización, aunque sea por momentos, es un paliativo relacional. En Los Estados Unidos de Norteamérica son los hippies herederos de la precedente generación *beat* de principios de los años cincuenta quienes entienden el escarnio o la burla desde abajo apoyándose en la psicodilezación, los piscotrópicos y la cultura de los carros rodantes (concretamente en zonas

específicas de California). Este fenómeno varió hasta el día de hoy la forma de observar el mundo. El hipismo se constituye como un efecto sociológico urbano resultado de la frustración de numerosos intelectuales y jóvenes al no hallar elementos naturalistas suficientes en la ciudad para desplazar el yo interior. Una anécdota fuerte de este fenómeno autodenominado de paz y amor fue el rechazo a la segunda guerra, y luego a la guerra de Vietnam: debido a una persecución anticomunista impulsada por el senador Joseph McCarthy (1909-1957) cuatro universitarios pertenecientes a este creciente hippismo fueron asesinados en Ohio en protesta a la invasión en Camboya. Las muertes que se proyectaban como altruistas incluían monjes budistas en estado de auto combustión.

El término *beat* para la juventud que precedió a la *hippie* podría traducirse como frustrado, golpeado o aplastados literalmente, cansado de tanto golpe por una ilógica moral. Los parámetros de esta agrupación eran el primitivismo antropológico y tribal en rechazo al consumismo de terno y corbata, apostando en su lugar por un tipo de anarquía de motocicleta y autos en la urbe: es el inicio del *car racing*. Los herederos de esa antigua e interesante tradición motociclista Beat decantó en movimientos nacionalistas como los Harlistas (adoradores de los Grateful Dead y los ZZ-top) e incluso de ultraderecha como los Hell Angels procedentes de los resabios de algunos veteranos de la segunda guerra mundial quienes aunque asociados a esta cultura *beat* musical de los años cincuenta y el rock and roll de los sesentas habrían cometido crímenes políticos y de narcotráfico con implicaciones poco desveladas en las altas esferas del gobierno<sup>55</sup>. Los beatniks, precursores de los movimientos hippies de los años 60's quienes ya empezaban a discutir ideales casi comunistas de orden escatológico abrazaron la pasión por la música y la poesía, el consumo habitual de drogas y la práctica del sexo libre; se asume que la gran ruptura de estas agrupaciones del letargo aislacionista fue el hito político y social que significó la guerra de Vietnam (1955 – 1975). No hubo una guerra peor tratada por los medios y políticos como lo fueron la guerra de Corea, el posterior conflicto bélico entre Irán e Irak y la Balcanización que iba explicando que el mundo estaba no solo subsumido en guerra fría, sino que al mismo tiempo existía otra guerra propagandística y cultural de mentalidades juveniles mediatizados por ser “héroes militares juveniles” adorados por mujeres y civiles que los llevó al suicidio altruista. En breve diremos que gran parte de la juventud que se observaba así misma bajo este principio moral fatalista (como para algunos realmente lo fue) enrolarse para llegar a ser “marines” constituía una especie de “*endorsers* militarizados de moda”, ideales altamente manipulados y resaltados por una propaganda llena de mujeres sensuales y exuberantes de corte Monroe en aplausos por el regreso triunfal: un regreso ufano o heroico pese a tener que

---

<sup>55</sup> Véase el documental Angeles del infierno. 21 de febrero del 2017. Fuente: <https://youtu.be/DMDZfMjJ-mA>

vivir con alguno de sus miembros mutilados. En detrimento a los veteranos de guerra que regresaban después del año o dos del servicio fue el paulatino abucheo panfletario y frontal que la juventud les disparaba en los aeropuertos militares americanos. En la medida que la guerra se prolongaba, la posta de un George Kennedy asesinado en *parade* a un Lyndon Johnson falleciente, Nixon sucedió la constante de continuar la guerra con el asesoramiento de un alto ejecutivo de la gran empresa Ford como ministro de Defensa, Richard McNamara, obviamente por su *expertise* en el manejo de maquinaria pesada no solo automotriz sino para fines de guerra. Esta continuidad irracionalmente racional suponía vender armas a Vietnam del Sur, lo que enfureció una vasta mayoría de jóvenes que le hicieron frente a la obligatoriedad del alistamiento con numerosas protestas como también con deserciones a través de la ruta Seattle a Canadá o la huida a países latinos<sup>56</sup>. El agotamiento y el desgaste de la emocionalidad global juvenil se venía a pique, así, el movimiento hippie y muchas figuras mediáticas de la música, el cine e incluso religiosas empezaron a realizar un fuerte activismo político en muchos países del mundo que reajustaban las políticas sociales y represivas de distintos gobiernos, a partir de esto el NOM tenía que parar con las manifestaciones a de lugar. Proponemos aquí la categoría del *silenciamiento político*, que no es lo mismo que *sicariato*<sup>57</sup>, como metáfora del asesinato de líderes sociales, políticos, ambientalistas y desde las diferentes formas de artes que han comenzado a caer desde entonces. Antes Ghandi en 1948, Malcom X en 1965, el reverendo John Luther King asesinado en 1968 y el último hippie, John Lennon, en 1980. Se concluye que, hasta el día de hoy, el silenciamiento fue también práctica común en las tierras más fructíferas de Latinoamérica y que han visto caer cientos de líderes campesinos, decenas de artistas contraculturales, trovadores y líderes de izquierda cuando su activismo político avivó a las masas para defender al pueblo y el medio ambiente. Ser presidente de izquierda era una hazaña de jugarse la piel: el asesinato del presidente socialista chileno Salvador Allende en 1973. Así como ambiciosos caudillos militares dieron la espalda a Norteamérica, amén de la dinastía de los Somoza en Nicaragua, otros líderes de izquierda como Hugo Blanco y Héctor Béjar se equipararon con el método de las guerrillas en Perú, y en un tono popular sensible y proletario fue el músico chileno Víctor Jara (“te recuerdo Amanda corriendo a la fábrica donde trabajaba Manuel”) asesinado por su contestación política y romántica, sensiblemente obrera.

#### Figura 21

---

<sup>56</sup> Véase el documental denominado La Guerra de Vietnam por Ken Burns y Lynn Novick, 2017.

<sup>57</sup> Los servicios de un sicario no dependen de lo político exclusivamente, cualquier individuo u organización con fines específicos de aniquilamiento puede contratarlo.

*Víctor Jara (derecha) durante una marcha organizada por el partido comunista en Santiago de Chile.*

*Fuente:www.laizquierdadiario.com.*



A los jóvenes de los sesenta les faltó problematizar el problema del estado (Glucksmann, 2008). Algunas personalidades como Michell Foucault en Francia, Rudy Dutchske en Alemania, Hugo Blanco en Perú o Martin Luther King poseían un inteligente sistema de despliegue carismático. El politólogo peruano Alcalde Cardoza lo define de la siguiente manera:

“mayormente son individuos de singular trayectoria, prestigio o conexiones personales, que, en algunos casos, desempeñan o han desempeñado cargos de importancia, pero cuya importancia va más allá de estos. También puede tratarse de personajes cuyo estilo de comportamiento en una posición prominente les ha hecho ganar celebridad (sea positiva o negativa) y audiencia” (Alcalde, 2007:9)

#### **Figura 22**

*“El Super cholo” una de las primeras caricaturas que reivindicaba al poblador migrante. La posición del protagonista esta en primer plano simula a Superman, y toma de éste los colores rojo y azul (USA) para hibridar dos personajes. pene<sup>58</sup>.*

<sup>58</sup> <http://pacarinadelsur.com/dossiers/dossier-15/51-dossiers/dossier-15/1119-el-humor-grafico-en-el-peru-inicio-desarrollo-y-consolidacion-de-la-caricatura>



En América Latina las oleadas de contracultura de los años sesentas se visualizaron desde tres frentes: uno “pacífico” de reacción sindicalista agrupados en el CGTP, otro armado sino violento, de guerrillas con el MIR y el ELN, y una tercera de orden cultural que tuvo su lindero en al arte gráfico, la música y la literatura (Hora Zero) que, desde ya, con las anteriores, empezaron a ser criminalizadas. El ejemplo reaccionario más o menos a seguir en Latinoamérica fue la Cuba de Fidel de los años 50’s y desde el alto occidente en los movimientos reivindicativos afroamericanos, los universitarios intelectuales y sindicales de mayo del 68, y el movimiento obrero inglés de los años 70’s. El segundo acto se concretó en movimientos de guerrilla como el ELN y el MIR donde algunas personalidades como Luis De La Puente Uceda, Rubén Tupayachi, y Guillermo Lobatón organizaron frentes de guerrillas en contra de la ideología Aprista y el gobierno de Belaunde Terry. El MIR fue aniquilado en el primer gobierno de Belaunde Terry, sin embargo; sentó ciertas bases intelectuales en sectores universitarios y de tertulia artística ampliamente desarrollados durante el gobierno de Velasco Alvarado. Sendero Luminoso y el MRTA en los años 80’s surgieron desde de las fracciones del PCP y el MIR respectivamente. SL desde el interior de la Universidad de Huamanga fueron posteriormente aniquilados por la élite Grupo Colina de Martín Rivas por una ideología de “Terrorismo de Estado” por Fujimori (Uceda, 2007). Un movimiento menos agresivo y paralelo, en todo caso artístico e independiente además adolescente, no violento aunque reactivo lo fue el movimiento subte de los años 80’s cuyos primeros jóvenes miembros de bandas y audiencias poseían, algunos, raíces migrantes y una gran mayoría, raíces limeñas aristocráticas (Greene, 2018) muchos de ellos, sin pormenorizar, devenidos curiosamente desde los sectores “más recontrapitucos (...) hasta los sectores más proletarios”<sup>59</sup>. En base a una variada estética del subgénero del rock (punk, heavy, wave, rockabillys, hardcore, entre otros) intentaron desabrochar temores transgeneracionales para explicar desde una práctica vivencial la mala distribución no solo de la riqueza sino de una nueva moral corrupta y acumulativa, así como el abuso de la autoridad familiar, la castración religiosa, la demencia policial, la persecución militar como nuevas pautas morales. Los graves

<sup>59</sup>Análisis tomado de nuestra entrevista con Daniel F.

desaciertos del estado de cara a una naciente cultura del terrorismo también aparecieron como alternativa empero en contra de la sociedad decente y fingida de viejos capitalistas y de aculturados empresarios indígenas que atacaron el bolsillo de la clase media (Parker, 1993).

Los pernos del sistema de desigualdad propio a la cultura americana -su propia versión de DDHH a principios de los años setenta defendidos por la ONU- se desajustaron, soltando el engranaje con fuertes enfrentamientos y creación de sólidos sindicatos y asociaciones gracias a la fuerte lucha combinada en favor de derechos ciudadanos reales: reducir las horas de trabajo a ocho, proteger al trabajador y fijar un sueldo mínimo. Una racionalidad económica que en nuestro país se visualizó, tanto en la costa como en la sierra, compensada en jornadas de trabajo pagadas dentro de la ley laboral. Sin embargo, luego del acto Colina la entrada del mercado global fue largamente sustentada por las organizaciones financieras de la ONU y los nuevos proveedores internacionales del Estado centralizaron la riqueza en la urbe y despojaron al trabajador de sus antiguos, aunque aún vigentes derechos laborales, creando el sistema RUC (locación de servicios): una moral de costumbres publicistas "*Nike: Justa do it*" acompañaría este ejercicio práctico "empresarial-emprendedor" que ajustaría el cuello a los sectores medios menos intelectuales y proletarios.

Los movimientos artísticos respondieron a esta tecnicidad empresarial. Desde la perspectiva musical, literaria y artística tuvieron posteriormente un proceso de consolidación y en algunos de posterior asimilación (tal fue el éxito, por citar un par extranjero, conseguido por la agrupación chilena "Los Prisioneros" catapultados hacia influyentes dimensiones que tuvieron que cambiar sus discursos por otros más moderados). Por ello existe una fina línea entre la protesta de cambio y la búsqueda del reconocimiento en el camino al éxito en la industria cultural. En América latina existe una maleable reacción de estructura frente a la acumulación del capital: de pronto gusta, de pronto encanta cuando se le maldecía. La distribución de ingresos en América Latina figuraría entre las más injustas del mundo, por lo cual la seguidilla de protestas en defensa y lucha fue interminable, desglosándose entre conglomerados de bienestar, movimientos sociales y colectivos artísticos. Una extraña difusión patológica de subdesarrollo, sabotaje, desidia, bandolerismo, pobreza y una visible sino absoluta marginalidad tomó cuerpo. En dicho contexto difícilmente se haya podido concretar la construcción de la idea de nación y, mucho menos de un estado fuerte, a no ser de uno permisible para un mercado corporativo que aprovecha con antojadiza facilidad semejantes contradicciones (Mols, 2011).

Esta dinámica tiene al menos sesenta años de existencia por lo que grupos reducidos transgeneracionales con distintas y aguzadas miradas intelectuales fruto de la praxis

(Chiavenato, 1995) trataron de revertir el modelo económico mundial, sin embargo, las agrupaciones de protesta que con el tiempo se renuevan no compartirían los mismos intereses y en tanto exista agentes corporativos de cooptación de activistas por buenos incentivos o puestos políticos, la representatividad local tenderá a desvanecerse (o el líder es abatido). La actividad política de frenar los avances en derechos humanos puede terminar minando sus principios fundamentales. Sin embargo, se ganó la ayuda filantrópica internacional sea por un sentimiento de compensación desde la ONU bajo la premisa de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, por lo que su propia naturaleza administrativa la coloca en contradicción con el reconocimiento y la redistribución hacia los colectivos de los países en vías de desarrollo (Fraser y Butler, 2000). Los movimientos juveniles de contracultura como bien lo define Roszac son quienes mediante la resistencia compulsiva o pacífica tratan de equilibrar la balanza de la desigualdad, si bien estos movimientos juveniles se han desplegado en esta época han existido una suerte de matanzas puntuales y estratégicas por parte del aparato represor del estado a líderes desestabilizadores. Los grupos de jóvenes de contracultura no dejan de organizarse en ciclos de 20 años aproximadamente. Estos jóvenes con el tiempo se vuelven académicos, políticos, prisioneros, militares o pensadores. Otros migran por ostracismo. La asimilación a las instancias e instituciones del estado de otras mentes juveniles más modelables haya inevitable ingresado a las instancias del poder debido al ajuste. Sin embargo, estos en un rango de edades que calculamos entre quince a treinta años de edad (por ciertas características que describiremos más adelante) quienes han constituido la única y mayor fuerza a través del cual se ha hecho frente para resistir el avasallador avance del mercado global que resta los beneficios del hombre dentro del marco de la Declaración de los Derechos Humanos de 1948.

## **6.2 El artista latinoamericano resiliente**

Los trovadores cubanos y las coplas argentinas se constituyeron como himnos de resistencia y motivo de persecución. Las líricas hablaban de la persistencia de la revolución, a modo de metáforas para evitar la censura; sustanciosos versos proliferaban en los oídos de miles de jóvenes sensibles: “el verde se está secando y el viento sur se demora”<sup>60</sup> a la fuerte represión militar contra civiles, agrarios y montoneros cuando el caudillismo precisó crear ciclos de matanza: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Facundo Cabral, Víctor Jara, Jorge Cafrune, Atahualpa Yupanqui y otros, compusieron innumerables trovas, coplas y líricas que en sus países fueron contrapunto para elevar a las poblaciones asustadizas por toques de queda y secuestros ocultos de sus activistas políticos y jóvenes universitarios. Las dictaduras llevaron como consigna un

---

<sup>60</sup> Extracto del tema El Vigía de Silvio Rodríguez. 1983



nacionalismo no de orden político sino de control político<sup>61</sup> que evitase todas las vías libres para un corporativismo excluyente o un comunismo del terror que pueda instalarse en los países de Latinoamérica.

Fue un estado artístico de emergencia que se logró casi al unísono entre los años setenta y mediados de los ochentas, en todo caso la sangre derramada desde los años sesentas encontró no solo en las guerrillas representantes sino antes bien en artistas y poetas una forma de denuncia y concientización:

*pero aquí abajo abajo*

*el hambre disponible*

*recorre el fruto amargo*

*de lo que otros deciden*

*mientras que el tiempo pasa*

*y pasan los desfiles*

*y se hacen otras cosas*

*que el norte no prohíbe*

*con su esperanza dura*

*el sur también existe*<sup>62</sup>

Algunos sobrevivieron otros no. Lo singular es que, en los setenta, al artista del pueblo se le odiaba por ser extremadamente azuzador: había de callársele a como dé lugar. Esto encendió más los ánimos por componer y entender que la guitarra y el pincel fueron clave para la contra a lo que comúnmente se denominaba el “imperialismo yanqui”. Pese a la fuerte represión militar, el payador argentino Atahualpa Yupanqui confesó que le quisieron romper las manos saltándole encima con una máquina de escribir alguna vez que fue capturado, sin embargo, aquello no le impidió componer<sup>63</sup>. Esa arma musical ha sido tan vital como una docena de fusiles porque no se dirigía a través de la confrontación bélica sino por aquella otra, la cultural, hacia una conciencia colectiva en desarrollo, directo a la acción, como acompañante del libro y del armamento. La extensión de los sentimientos de la masa como recepción popular conformaba el sujeto social hacia el activismo y la revolución; si lo vemos en perspectiva la melodía fue capaz de reproducirse en la radio, en un disco, en otros trovadores o más tarde en un casete. Tal vez

---

<sup>61</sup> Veáse la película argentina La Historia Oficial, 1986.

<sup>62</sup> Extracto del poema El sur existe, de Mario Benedetti. Fuente: <https://www.amnistiacatalunya.org/edu/2/dudh/dudh-m.benedetti7.html>

<sup>63</sup> <https://www.infobae.com/opinion/2019/01/31/recordando-a-atahualpa-yupanqui-el-payador-perseguido/>

mejor en otra guitarra o cientos más de las mismas: un arte a modo de panfleto pero que coreado de boca o *media* despertaba los tristes inmersos mundos de los individuos adormecidos por la linealidad de la norma y la explotación de los trabajos de mierda (Graeber, 2019).

Este fue uno de los varios comienzos de esta gran manifestación de la contracultura en aquel momento: el rock, la chicha, la trova, la milonga y la copla. El cantautor y premio nobel estadounidense Bod Dylan para los años sesenta profería en plena guerra fría:

*Ustedes, que fabrican las grandes armas*

*Ustedes, que construyen los aviones de la muerte*

*Ustedes, que construyen todas las bombas*

*Ustedes, que se esconden tras los muros*

*Ustedes, que se esconden detrás de escritorios*

*Sólo quiero que sepan*

*Que puedo verlos a través de sus máscaras*<sup>64</sup>

El recurso intangible de la cultura musical y del arte gráfico latinoamericano fue una contracultura que para fines de los años sesenta y principios de los años setenta comprendió que la cultura latinoamericana (de ceramios y filosofía andina) estaba siendo literalmente ahogada por el discurso de una moderna globalización. Allí resuellan las cuerdas mitad españolas, mitad cholas, mitad serranas o eléctricas con fuerza de parlantes y micros para hacerse oír; al fin y al cabo, es una sola tierra, Latinoamérica: “pena sobre pena y pena, hacen que uno pegue el grito, la arena es un puñadito, pero hay montañas de arena”, cantaba Atahualpa Yupanqui para explicar que las raíces de la gente es el honor, es la cordillera, no las falsedades de la presunción: “Es una falsa experiencia vivir temblándole a todo, la rebelión es mi esencia”. No se explican a ellos mismos como artistas diferenciados, sino personas comunes, las composiciones son propias del “paisanaje”, y ahí está la otra parte cuando dice “unos trabajan para el trueno y para otros la llovida”, exaltando la importancia del trabajo, quejándose de las miserias, y cuenta cómo el pobre migra o fuga a las provincias y a las diversas labores para comer: “y le juro que he visto tanta pobreza que yo pensé con tristeza, Dios por aquí no pasó”<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Extracto del tema Los maestros de la guerra, de Bob Dylan. Fuente: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37644233>

<sup>65</sup> líneas extraídas del tema coplas del payador perseguido compuesto por el mismo Atahualpa Yupanqui.

El espanto económico son cifras mayores, aquellas que se pueden rastrear desde inicios de la conquista, desde los actos corruptos de los encomenderos y virreyes del Perú antiguo que componía casi el 70% de la geografía latinoamericana. El fenómeno del hurto sistemático a la corona española no es fortuito, ha constituido como una norma de cualquiera de las clases por saquear el erario como si fuesen encomiendas desde las provincias y toda área productiva del Perú antiguo. Estos actos delictivos han generado diversas inspecciones desde épocas de la corona española hacia el Perú como en la que algunos enviados del Rey de España como el reformador ilustrado Antonio de Ulloa -enviado a investigar fuertes latrocinios de encomenderos en oro y plata en las minas de Huancavelica (1758-1764)- encontrase como desfalcos al gobierno de las indias en el Perú, a quien después de ser recolocado numerosas veces quisieron darle feroz muerte (Quiroz, 2014). Esta norma cada vez más institucionalizada del robo y la corruptela tendría entonces dos razones para ser efectuadas: la imposibilidad de ser observados por algún tipo de contraloría, y la desmedida ambición amarrada a la naturaleza del hombre por obtener más de lo debido: poder y mercancía. Las ansias del poder como problema antropológico han tenido esta dinámica despojadora en adelante: toma de mujeres, sexo desmedido, posesión de propiedades, estupefacientes, minerales preciosos, piezas de arte, así como adormecedores o ungüentos corporales naturales. El elemento perjudicial es aquel del desgaste de energía en la construcción de imperios imaginarios que a la postre desaparece a los vulnerables y permite la pervivencia de algunos bajo el lema Spenceriano y Darwinista de la adaptabilidad frente a una sociedad latinoamericana y peruana cada vez más desindustrializada.

La historia en ese sentido es larga sin embargo importante para poder entender la cobertura de la corrupción como uno de los elementos que protegen la satisfacción del entramado de los viejos GPE o grupos económicos encargados del saqueo sistemático del Perú desde la república. Las historias de los linchamientos y la justicia popular son numerosas por tal asimetría. Está documentada por ejemplo sobre las épocas preliminares de la guerra con Chile:

“Las elecciones presidenciales de 1872 las ganó claramente Manuel Pardo, un líder popular por el moderno partido civil. Pero poco antes de la transferencia del poder, un golpe militar liderado por los despiadados coroneles y hermanos Silvestre, Marceliano, Marcelino y el ministro de Guerra Tomás Gutiérrez, depuso y asesinó al presidente Balta, quien había apadrinado antes a los hermanos Gutiérrez. En respuesta, el pueblo linchó en las calles a tres de los jefes y cortó de raíz las nuevas intenciones dictatoriales” (Quiroz, 2013: 170)

Todo lo demás después de estos actos de justicia popular para el siguiente presidente Manuel Pardo (1872 – 1876), primer fundador del primer partido político del Perú, el partido civil,

enemigo acérrimo de las generaciones de militares en el poder, era alarmantemente para decidir lo que se tendría que hacer con el abundante guano y tierra: la piedra roseta de la guerra con Chile. El inconforme pueblo ajusticia con las manos, sin embargo, estos actos son inmediatamente reprimidos. Cada gobierno ensaya una manera diferente de aplastar la justicia pública, fuera del antro de los jueces. El linchamiento, sin embargo, es una muestra justiciera de alguna clase de contra cultura desde abajo en contra de una norma natural legitimada y deformada. Entiéndase que el linchamiento pueda ser también simbólico, la quema de muñecos y la soez expresión en la lírica para llevar justicia tiene receptores, tiene audiencias que deliberan, condenan y aplauden e incluso celebran. Sobre la acción espontánea de manera general en su prefacio a su obra, Theodore Roszak afirma:

“ha de quedar claro que cualquier justificación de esas excepciones en un debate sobre la juventud habrá de basarse en que la contracultura de los jóvenes posee importancia suficiente tanto por su alcance numérico como por su fuerza crítica, y merece una atención particular e independiente. Desde mi propio punto de vista, la contracultura más que «merecer» atención, la «exige» desesperadamente, puesto que yo al menos ignoro por completo dónde pueda encontrarse, además de entre esa juventud disidente y entre sus herederos de las próximas generaciones, un profundo sentimiento de renovación y un descontento radical susceptibles de transformar esta desorientada civilización muestra en algo que un ser humano pueda identificar con su hogar. Esos jóvenes son la matriz en donde se está formando una alternativa futura que todavía es excesivamente frágil. Concedo que esta alternativa viene vestida de modo extravagante y abigarrado, con prendas y colores de muchas y exóticas fuentes: la psicología profunda, restos nostálgicos de la ideología de izquierdas, religiones orientales, el Weltschmerz romántico, la teoría social anarquista, el dadaísmo, la sabiduría india americana y, supongo, la sabiduría perenne (...) creo, además, que es cosa de todos impedir la consolidación final de un totalitarismo tecnocrático en el que terminaríamos ingeniosamente adaptados a una existencia totalmente enajenada de todo aquello que siempre ha hecho de la vida del hombre una aventura interesante”(Roszak, 1968: 11).

La preocupación de Roszak es que el gran maniqueísmo de la cultura simbólica del capitalismo industrial haya proporcionado desde una cultura mediática la capacidad de absorber una estética popular alistada para el consumo por las élites y depositada de vuelta en la plebe como un bien de consumo. Como en el medioevo los nobles copiaron de los niños vulgares su vestimenta. A partir del insumo de los movimientos de protesta contra culturales, el acopio de las manifestaciones icónicas de grupo se convierte en bonitos productos: colores, carteles, fanzines y diseños publicitarios que dan una millonaria forma a la intención real devenida de la energía adolescente y juvenil de hacer un cambio radical. No se puede tal vez interpretar lo que

líneas arriba se dice si de saque no se afirma la naturaleza antropológica y política del ser humano en su eterna búsqueda por un balance del poder desde las castas hasta los tiempos modernos de Estados y poderes locales. Por otra parte Roszak manifiesta una circunstancia clave de una actualizada búsqueda del hombre por reencontrarse con la naturaleza, la cual clama al hombre un retorno: la existencia de nuevas culturas desde los anales del hipismo vio en la especie humana una constante nostalgia por retornar a los orígenes históricos, biológicos o ambientales: a partir de los años 60's tales manifestaciones se han circunscrito en movimientos más radicales tales como el ludismo, el neoludismo y nuevos anarquismos artísticos de aislamiento contrarios a una práctica industrial agotadora.

Afirma Roszak con certeza que la juventud habrá de basarse en que la contracultura de los jóvenes contiene cuantitativamente una consideración crítica, así como una fuerza psíquica permeada en su pulsión. Esta pone de relieve todo proyecto endógeno que amenace su subsistencia. Dentro o fuera de la praxis política juvenil esta se coloca en la posición de rediseñar el entorno social cuestionándolo y confrontándolo, no compulsivamente necesariamente sino con el desarrollo de su capacidad. El uso de la razón debe de restarle a la emotividad el exceso de pulsión que puede llevarlo al suicidio físico o simbólico. El activismo político del *happening* a través de marchas, la confrontación y escritos intelectuales, y los otros intangibles sobre obras artísticas, guías espirituales, cánticos, poemas y conversaciones conforman las formas más sensibles de oposición frente al apoderamiento del sentido común y de la ideología. Es la forma en que empezaron las manifestaciones de la contracultura; entiéndase por contracultura la siguiente concepción de acuerdo al mismo autor:

“Si la contracultura es, como definiendo aquí, ese saludable instinto que rechaza, tanto a nivel personal como político, la violación sin entrañas de nuestra sensibilidad humana, debería entonces quedar claro por qué el conflicto entre jóvenes y adultos en nuestra época ha llegado a ser tan profundo peculiar y dramático. Es una situación histórico-crítica de unas proporciones absolutamente sin precedentes, nosotros somos ese extraño animal sin cultura cuyo instinto biológico de supervivencia se expresa a sí mismo generacionalmente. Son los jóvenes que van llegando, los que aún tienen ojos y mirada clara para poder ver lo obvio como obvio, quienes deben rehacer la cultura letal de sus mayores, quienes deben rehacerla a toda prisa”. (Roszak, 1968: 62)

De esto interpretamos la sustancia de la movilización sensibilizadora de la contracultura, adentrándose incluso en la vena de la población adulta rompiendo su vieja visión adulto-centrista, la que está de llano, envilecida. Se asume que existe un engaño global de cara a una tecnologización de la cultura que con el tiempo ha despojado al hombre del respeto al rito

mágico y al buen vivir (*Sumak Kawsay*). Si es bien es real que el autor más adelante en su libro manifiesta la esencia de la contracultura como el análisis de la conciencia mediante el método de la cuestión psicodélica como el LSD en la urbe, el peyote para las tribus americanas o la ayahuasca para los pueblos indígenas del sur, apoya la profundización del ser consciente de acuerdo a los procesos que implican su consumo, desde dietas naturales hasta meditaciones profundas guiadas. Sea entonces un retorno a la visión más sensible del ser humano; entre tanto el ser adolescente está en el estado del florecimiento de la conciencia en la eclosión de su actualidad social y política, en esa razón el instinto biológico de supervivencia al que se refiere no deja de expresarse como un sentimiento de cuestionamiento justo. En el momento en el que el adolescente despierta por las presiones de socialización urbana a ser independiente es justo cuando afina su subjetividad hacia las manadas o “tribus” como una añoranza análoga.

Por otra parte, nos encontramos en una fase histórica repleta de inventos y descubrimientos tecnológicos, exportación de culturas y museos contemporáneos jamás vistos, si este denominado progreso es al fin de cuentas producto de mentes especialistas mas no de hombres comunes, el ser adolescente se sentiría más en abandono al auto percibirse alejado de los diseñadores de las costosas creaciones salvo posea la capacidad y la oportunidad para integrarlos. Tenemos hoy muchos más procesos de alfabetización en donde la cultura se erige en torno a una cualidad potencializada, sin embargo, la especialidad se aleja de la cultura, subyugándola. Tamaña especialización muy por el contrario ha direccionado una tecnología de misiles nucleares y viajes a las estrellas que responde mucho más a un estado de la barbarie que no responde a la cultura sino a un proceso retrógrada y extremadamente violenta de la civilización, su modernidad y su posmodernidad (Vargas Llosa, 2010).

El paso de un supuesto salvajismo a la barbarie y de esta a una civilización culta en cuestión supusieron altos desgastes de energías (Engels, 1884). Sin embargo, la historia de las civilizaciones nos ha hablado de grandes hazañas científicas y monumentales; construcciones que han simbolizado la confrontación de las jerarquías o su asociación con otras sobre la idea de la expansión o de una protección en base a lazos de parentesco o tierras comunales. Los cuales en principios siendo matrilineales fueron luego patriarcales sea el motivo de alimentar la extensa demografía, cerrar la propiedad y su acumulación solo para las familias de una sola estirpe y extender la religión creacionista en *logos* artísticos cristalizados en símbolos arquitectónicos complejos empero con íconos económicos desiguales y permanentes. Algún drama es necesario para abstraer y reformular la de obra de arte para que sea interpretada por los “vulnerables” como el rock lo hizo desde que fue creada. El ejercicio de la violencia, haya

sido acaso la más fuerte de las bases de esta cuestión viva de la cultura que se canalizó a través del constructo de una religión única y uniforme para todos los pueblos obedientes para tal vez dominarles mejor. A este principio la contracultura se adviene como atea (Armstrong, 2017).

Comprender que a la larga la historia originó grandes grupos de iniciados o primeros poseedores del conocimiento nos coloca sobre el cimiento de una cultura de élite perenne cuando ha pasado por un ejercicio del poder milenario que dictaminó quienes serían aquellos privilegiados y celosos guardianes del conocimiento. Los escribas del antiguo Egipto escribían para el faraón, escribas e iluminadores notables para las abadías en el feudalismo, los arquitectos más notables como Francesco Borromini para el papado del siglo XVII, como los grandes pintores del vanguardismo del siglo XX para las costosas galerías y casas de subastas empero ¿para quienes escribiría un cantante como Pogo de la agrupación Los Peores de Chiles o Evaristo Páramos de la Polla Records (punk), Manolo Galván (trova) o Vino Tinto (pop) en España?, como en nuestro ámbito José Eduardo Matute de Guerrilla Urbana en el Perú lo fue para el menos docto. El arte forjado en principio como una necesidad del pueblo o masa por constituir duraderas arquitecturas se constituyeron en piezas de culto, intocables, sagradas y de alto sentido de cohesión dentro de los controles del contrato social.

“Hasta ahora resuenan en mi mente los violentos y turbios acordes del sonido guerrillero en temas como ‘Eres sólo una pose’, ‘Asco’, ‘Consignas generales’ donde puede escucharse: “Asaltos oficiales / Nadie es inocente/ Sangre en todos lados” –fiel retrato en rock del Perú de los 80s y de todavía-, y versos como “La música es amarga” trasuntando una sincera rebeldía juvenil, fresca y anárquica, en contra de la farsa democrática y la corrupción total del sistema. Por esta época José Eduardo me contó que un agente del servicio de inteligencia del Ejército lo fue a buscar a su casa para preguntarle si Guerrilla Urbana tenía alguna relación con las organizaciones subversivas, en ese instante levantadas en armas. Por supuesto que no –le respondió Matute: se trata de música, nosotros somos artistas. Pero entonces decidió cambiarle de nombre a la banda, denominada a partir de allí Ataque Frontal. Ya para ese instante Espátula Venérea o simplemente Silvio Espátula, había asumido el rol de primera voz del conjunto. Después con el viaje de Leo Escoria a Italia, y la salida de Kimba, entraron Raúl Montañez y Fernando Boggio”<sup>66</sup>

En tal sentido las vanguardias del fenómeno subterráneo peruano engarzadas en el punk mantenían una fresca, pero asqueada esencia para una audiencia adolescente y juvenil asustada, atolondrada y orientada a una reinterpretación de la anarquía desde la palabra como

---

<sup>66</sup> <http://generacion-cochebomba.blogspot.com/2011/04/en-memoria-de-jose-eduardo-matute-de.html>

se oía y manejaba: no gobierno, caos e ingreso a la industria cultural. Renegaron de ese sentido estricto de control social a través del arte. No se puede perder de vista el sentido subyacente de las vanguardias para sus naciones y lo importante que son como contenedoras de la violenta fuerza juvenil contra la desmoralización, que con el tiempo fueron algunos, pero no todos, asimilados por las mismas galerías de arte o la institucionalidad de las mismas en las academias y en la formación de una “marca del artista”. Donde han tenido que ingresar tratando de encajar. En todo caso no solo Vargas Llosa o alguien como él afirmaría que ese arte como el dadaísmo o en su expresión extrema, el Art Povera, o el novedoso arte contemporáneo de animales disecados o desnudos repletos de escisiones en sangre y pintura, láseres, excremento y animales muertos carecería de sentido estético, confundiendo lo feo con lo bello y probablemente condenando cualquier estética extraña fuera del canon. Sin embargo, aquí tenemos que afirmar que la categoría de la fealdad se impuso encima de lo bello por una especie de fracaso de una elite del conocimiento centrado en la retórica y la belleza relacionada con el poder y el discurso oficialista, uniformizado y repartido por las escuelas y los medios de comunicación en torno a las semejanzas con las representaciones naturales. Estas manifestaciones del arte están eventualmente en aras de una acción separatista hacia aquellos artistas innatos (todos nosotros) del ejercicio del arte libre que conocemos como arte popular. No es un desdén hacia la formalidad que nos ha traído métrica, orden y disciplina a la creación desde un culto del cuerpo y de la habilidad para el oficio (Weber, 1905) sino el privilegio orientado a los supuestos talentosos nacidos como tal.

**Figura 23**

*Rosetta Tharpe, pionera guitarrista femenina, autora del tema: ¿Didn't it rain?1964. Fuente: blog.wegow.com*



## 6.2 La nueva representación cultural de la mujer



El abordaje del arte de la música y las gráficas poseen interesantes características de género desde las tecnologías que la afinan, la audiencia que la abraza y la información epistemológica latinoamericana que mantiene un parámetro preconcebido. Esta pauta es relevante en tanto la confluencia de factores económicos y políticos en la configuración de renovados sistemas simbólicos determinantes para los 80s en torno a un arte de la música de contracultura aparentemente masculina; la dinámica del emparejamiento seguro para un estudio posterior dependería más de que el rock, que es nuestra unidad de análisis, pasó más por una economía masculina que otra femenina, siendo sin duda un arte de protesta y de “guerra” desde que se inició, empero su feminización fue paralela en los países en que la negritud y la guitarra eléctrica diera sus primeros tonos contraculturales como el *soul* de Rosetta Tharpe en Estados Unidos. Aquí la tecnología no conoce género, solo que el género femenino se ajustó y por comercio solo recayó en algunos nombres. Un tema, Jhonny B Goode, de Chuck Berry en 1958, -reinterpretado en español en los ochentas por la agrupación peruana Kilowatt y sus Cuchillos como “Jhonny Huancayo”- se presenta al medio de un baile de jóvenes mujeres y hombres yupies norteamericanos. Estos guitarristas negros fueron protagonistas del campo y la villa (town) de los cincuentas, rudos y graciosos, sorprendentes y hábiles con la guitarra, reivindicando al hombre y mujer folk negros.

En contraste el Perú es una economía nacional asentada en el desarrollo cultural mediático y sensacionalista en América Latina (Manrique, 2016). Nuestro Folk es el huayno, y este ha vendido bien mientras no se mezcló con el rock. En tres décadas se transformó nuestra música en el roce con la ciudad, de manera rezagada alcanzó una condición entre medios y mediaciones demasiado varonil como para ser compartida. Con un predominio notable del capital cultural de pensamiento y gustos extranjeros de consumo el rock era un solo bloque, los clientes compraron más géneros y descubrió que habían más de una sola mujer cantante, no todo era Abba o Aretha Franklin. A la vez, con resultados adversos derivados de las estrategias de comunicación de masas y audiencias implantadas, la condición de género acentuó graves problemas, los barrios y familias latinoamericanas se desintegraban (Martin Barbero, 1985). La mujer tenía cuestiones internas que proyectar porque ella iba ganando una personalidad plural, multicultural e intercultural manifiesta y atrevida a nivel barrial que le permitió juntarse en torno a varios colectivos femeninos. Pese a los fuertes complejos peruanos donde la publicidad basada en un discurso de cosificación de mujeres blancas de nightclub normaba, la autoestima de la mujer se acercó a una reinterpretación para transfigurarse y participar de la vida en la ciudad. Se tenía que cuestionar a la imagen de vedette, a los programas de *reality*: nuevas narices, fajas, dietas mentones, cinturas y ojos retocados no precisamente hablarían por ellas.

Así, la transición a los gobiernos civiles tuvo fuertes resistencias étnicas que han venido siendo apaciguadas por argumentos mediáticos de orden cinematográficos y de telenovelas, a modo de espejos de reconocimiento en medio de un espacio de violencias y sexualidades no institucionalizadas, estas apaciguaban ese antiguo orden femenino conservador. Por otro lado, se observaba débiles diferencias frente a la imposición política y mediática sobre la mujer en relación con la industria de los Estados Unidos, la actitud asumida por los grupos dominantes locales en la aplicación de las estrategias políticas en lo concerniente a conquistas románticas y mediáticas buscaba abordar una variabilidad visual ochentera. La telenovela *Los Ricos También Lloran* que versaba sobre el amor de una ama de llaves con el hijo millonario. Esta fórmula de la recreación de la cultura aún no entraba en crisis, estaba validada por ambas partes.

Siendo el género paulatinamente abordado en productos de la industria cultural, del cine y la telenovela, por el contrario la música Rock y Pop buscó otros caminos. Blondie es un espectacular ejemplo de éxito, sensualidad y musicalidad para finales de los años setenta. Para finales de esta década se comenzó a atacar los parámetros capitalinos de una manera muy sutil. No fue lo mismo escuchar a Joan Costa que a un Bob Dylan, o Los Carpenters que a un David Bowie o a Juice Newton que a Neil Diamond. Hombres fantaseaban con sus ídolos mujeres y viceversa. La cuestión *Beatle* estaba desintegrada, pero se extrañaba su componenda antibélica, psicodélica y sexual. Mientras los primeros hablaban de amores en el cielo, el segundo (la protesta) arremetería contra la lógica de las guerras y la banalidad pop. Las radios pertenecientes a las culturas populares latinoamericanas dieron al público de los años 70s y 80s aquel contenido centrado en valores bastante mixtos tales como el amor, la dopamina, el alcohol, la posesión de parejas, vale decir un discurso coherente que acompañado del baile iba orquestando una vida juvenil desprendida de toda visibilidad y objetividad consiente sobre los problemas sociales desatando una nueva sensibilidad con la mujer. Una canción de la agrupación argentina Los Bárbaros (1976) compuesta poco después de la desintegración de los Beatles rezaba en los viejos cartuchos (formate antiguo del casete) de la época:

*Michelle ahora es la gorda Michelle.*

*Pobre Michelle*

*que lava y surge todo el día*

*y recuerda todavía*

*les mots qui von tre bien ensemble”.*

*Ya se escaparon muy lejos de aquí*

*lejos de aquí*

*las canciones más hermosas,*

*las recuerdo, y una clave de sol*

*me ilumina el corazón.*

*Una gaviota vio*

*Hundido en el mar azul*

*Un submarino de color limón,*

*del que escapaba una canción*

*Paul, John ,George y Ringo goodbye<sup>67</sup>*

Las mediaciones en el panorama artístico e internacional en su condición intangible crean una novedosa cultura sobre del desarraigo para diversas masas de las sociedades americanas y latinoamericanas que han enfrentado la fuerza hegemónica de las grandes tendencias homogeneizadoras, como la Beatlemania, emparentadas a su vez con los procesos de globalización económica tejiendo paisajes musicales y gráficos en apoyo recíproco a un gran aparato neoliberal de la cultura. Ejemplos de este escenario de incorporación más o menos favorable se encuentra desde los años 80s en el cogobierno de los estados vía la inversión privada transnacional, el fortalecimiento en el ámbito educativo, el impulso al desarrollo en ciencia y en tecnología de las comunicaciones y la entrada de una efectiva sino casual plataforma en torno al rock y a las artes formales. Estos vínculos al institucionalizarse, institucionalizaron a su vez una máquina de mentiras industriales culturales en torno al género. La fórmula entonces fue contraponer la fuerza masculina contra la intuición femenina en lugar de armonizarlas. Varias bandas de rock en su lugar integraron ambas: The Human League (UK) o Delirios Kronikos (Perú) por citar dos ejemplos. Oponer a una Lima algo subsumida con el nuevo el rock anterior a los años 60's contra el huayno andino que se iba constituyendo como gran mayoría limeña migrante, por ese entonces marginada y congelada en el tiempo, era otra maña política.

El siguiente frente fue materia de educación en género, las dinámicas de internacionalización se habían evidenciado a partir de acuerdos, modelos curriculares y estándares de apertura al entendimiento de la sexualidad aplicados por naciones más avanzadas que despojaron a grupos homosexuales del reconocimiento, pero aquí sostenemos que en base a figuras claves, el Perú enfrentó su propia decencia a través de intelectuales y artistas como Maruja Barrig, Elvira

---

<sup>67</sup> Fuente: <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/2029088/adios-john-pal-george-y-ringo-los-barbaros>

Travesí, Patricia Roncal y Lucía Charún-Illescas. Hacia el eje gay, personajes claves y controversiales como Andy Warhol, George Michael, Elton John, Miguel Bosé, Gal Matarazzo entre otros comenzaron a remodelar los gustos limeños musicales que anteriormente había sido enteramente heterosexual y masculino por investigadores y actores destacados en el medio limeño. Fred Mercury, Janis Joplin Pat Benatar, Suzy Quatro, Patty Smith, Joan Jet, The Adverts, Lita Ford, Joan Baez, Las Vulpess, Mercedes Sosa con posturas más frontales de forma o fondo, aunque algunas más comerciales que otras influyeron y perfilaron fuertemente la mentalidad femenina musical peruana incentivando la creación y modas muy bien asimiladas a favor de nacies pymes formales e informales. Atender los retos culturales de finales del siglo XX para un reconocimiento mas no para una redistribución al articular progresivamente el complejo entramado de los *insights* simbólicos de la cultura popular hacia una sensibilidad sexual abierta, se iría aperturando. Puesto ya de manifiesto a través de las comunicaciones, la *mass media* y la manera en que estás sensibilidades maltratadas comenzaron a ser recepcionada por las nuevas audiencias femeninas del sur, constituía desde ya una nueva norma de crear urgentes contenidos explicativos de innovadoras realidades en nuestros países (Barbero, 1985).

### 6.3 Los montículos de la subterrneidad

Para analizar los orígenes de una idea del rock nacional dentro de un marco de referencia global de creciente hegemonía y otro local de resquebrajamiento social cuya balanza se inclinaba hacia la conveniencia del primer constructo, un testimonio clave a Raúl “Montaña” Montañez, en adelante (RM) ex guitarrista de la agrupación Leuzemia nos conduce por un recorrido historiográfico y social del rock hecho en Perú. Esta entrevista editada por su longitud le hemos damos una explicación o interpretación sociológica por zonas de interés metodológico para afinarla con nuestros objetivos de estudio. El entrevistado estudió sociología en la universidad Inca Garcilaso de La Vega, en tiempos que existía dicha escuela junto a la de Trabajo Social en Jirón Chíncha en donde enseñaban numerosos y entrañables profesores sanmarquinos. Esta primera entrada a nuestro objeto de análisis se centra en la pregunta primordial de nuestra tesis ¿Cómo se configuró el impulso adolescente en lo que más adelante fue el inicio de un rock nacional no solo de protesta, sino que supuso una renovación cultural? Las palabras en paréntesis son del autor:

Figura 24

Raúl “Montaña” Montañez. Guitarrista influyente en el fenómeno subterráneo. Fuente<sup>68</sup>



#### a. Entorno

RM: “yo descubrí el rock en el colegio, yo era un niño que no manifestaba ninguna afinidad a la música o la guitarra, yo era un muchacho común y corriente que solamente quería jugar como todo niño y algo que sí tengo es que sé dibujar, por eso soy amigo de Marcel (Marcel Velaochaga, tecladista de Vox Propia), sé pintar y dibujar porque soy autodidacta, nací con ese don o cualidad, por así decirlo, no pude estudiar arte porque yo soy hijo de clase obrera, nunca tuve impedimento de mis padres, pero no me mandé, mis padres me dijeron si quieres estudias, pero no me mandé, fui hasta Bellas Artes para postular, saqué hasta el prospecto, pero no me decidí, preferí estudiar otra cosa, ingresar a la universidad, a estudiar sociología, cuatro ciclos en la Garcilaso de la Vega, descubrí el rock de los sesenta (...) las melodías de las canciones era lo que más me capturaba, por ejemplo en mi casa había un televisor (...) cuando los Beatles llegan a los Estados Unidos y pasan la noticia que habían llegado a los Estados Unidos para la gira, se veían en la TV a unos chicos que bajaban de la TV con unos pelos (...) con sus peinados que tenían ¿pues no?, era totalmente distinto de lo que se veían en lo común en la calle (...) por ejemplo, en mi casa lo que más se escuchaba era la música criolla, mi mamá escuchaba música criolla y en el barrio en el Rímac también la música criolla y la explosión de la música cumbia en los sesenta con fuerza. En mi barrio había dos grupos de música cumbia, uno en una cuadra y otro en la otra cuadra y que competían entre todos (...) el problema en esa época era que la gente cuando estaba huasca recién decía que tenía sus raíces, pero mientras no estaban huasca preferían no decirlo en ese momento porque el Perú es un país racista, muy fuerte (...) país más racista que el Perú no creo que exista”.

Esta primera zona del testimonio de Raúl “Montaña” explica a los miembros del entorno familiar como simpatizantes de la cultura, la misma que no necesariamente definida por padres ilustrados poseía al interior una función organizadora y afectuosa en el hogar. Esta praxis armonizaba las costumbres domésticas, la apreciación natural por el arte a la vez que

<sup>68</sup> Fuente: <https://peru21.pe/cultura/raul-montanez-mariluz-chico-mutante-video-220620-noticia/>

incentivaba al diálogo intergeneracional. Los eventos que acompañaron al artista pudieron encajar con la curiosidad creativa de distinguir entre distintos géneros musicales que en particular desarrollaría su compulsión artística y contestataria, existente en una, la esencia del rock. Por otro lado, su acercamiento a la sociología descubre en él la observación participante de una segregación invisibilizada en lo que aquellos que lloraban por sus tierras hacia las cuales ya no mirarían hacia atrás a no ser en llanto, entre tragos y músicas vernáculas lo llevó a analizar con mayor profundidad un entorno melancólico, enmascarado en distintas bandas de barrio.

## **b. La reorientación del rock en Lima**

RM: “En el año 79 sería, hasta el 78. En la avenida Abancay había una cachina (feria de artefactos robados, segunda mano o de contrabando), estaba llena de ambulantes, había un señor que vendía discos en su carreta frente a la biblioteca nacional y siempre iba con mis hermanos, yo desde el Rímac me iba a pie, caminaba por el puente Santa Rosa, siempre que iba comprar vuelvo y lo vuelvo a ver (otro comprador), y a la tercera vez que nos vimos ya nos hicimos amigos, ya nos pusimos a conversar, y era Fernando Vial que era “cachorro” de Narcosis.

Mi papá fue sindicalista y se fue a Italia porque lo mandó el sindicato a hacer unos estudios. Mi papá era trabajador textil, y dentro del sindicalismo había un centro que no era de la izquierda, sino que era del APRA, eso era lo malo del viejo, de la CGTP. Mi viejo luego se dio cuenta de toda esa cagada, se dio cuenta temprano, pero se fue a hacer unos estudios a Torino (...) cuando uno salía del trabajo la empresa tenía que pagarte un dinero, una liquidación, entonces la empresa siempre te mochaba, veía como robarte, esto era que, juntando las boletas y todo, tu sacabas el dinero que te correspondía y la empresa tenía que pagarte y si la empresa no te pagaba tenías que entablarle un juicio a la empresa para que los trabajadores puedan obtener la liquidación que les correspondía. Entonces en ese viaje, como mi viejo sabía que nos gustaba la música, vio un disco en el estante de los Beatles, uno rojo y se lo trajo a la casa, y era un disco pirata de los Beatles, un disco en vivo, con Tony Sheridan (...) un disco europeo, o sea una grabación pirata que la habían sacado en acetato, mi viejo no sabía si era el Hardy Day's night or Help, mi viejo dijo: “vi el disco y lo compré nomás como a ustedes les gusta la música, yo les traje esto de allá”, y nosotros no sabíamos la joya que teníamos en la mano, sabíamos que eran los Beatles, pero no sabíamos que era un pirata, y un disco pirata tiene mucho valor, y caleta. Entonces a Fernando Vial que lo conocí en ese momento le dije “yo tengo un disco ¿lo quieres escuchar?”, y allí nos hicimos amigos, y él vivía en San Isidro y yo en el Rímac, y él iba a mi casa, él llevaba discos y grabábamos en mi casa, de los discos, casetes, tomábamos lonche, y a través de Fernando vinieron otros amigos de otros barrios y no había ningún problema de dos muchachos que venían de dos barrios de clases distintas, incluso de color de piel distintas, y nada, y nos hicimos amigos

hasta hoy día<sup>69</sup> y a través de él conocí otra gente y ahí el sueño de hacer una banda, un grupo y todas esas cosas”.

En esta aproximación histórica del rock peruano de barrio hallamos el alto interés que existía entre las bandas de adolescentes por unir esfuerzos para inmiscuirse en la creación de un nuevo rock peruano reestructurando lo que quedó de pendiente en los años sesenta. No existía una cultura de las composiciones propias en esa década, deseando alejarse de poses recogidas de los artistas comerciales ingleses y americanos, sea así dentro de ese “logo” novedoso, el naciente rock en español peruano se crea prácticamente en simultáneo con el rock de otros países de la región. El padre es clave al dar alimento musical. Para el artista la genética social de la protesta estaría eventualmente contenida en las acciones transferidas desde el padre quien dentro de un orden sindicalista lo fue para la época en cuestión, el partido del APRA andaba campeando dentro de los sindicatos, como es sabido, cobrando cupos, a trabajadores entre enriquecimientos ilícitos e ilícitos. Por otro lado, los encuentros sociales entre sectores en las cachinas de discos constituyen una forma de interrelacionar nuevas subjetividades recíprocas en torno a los nuevos sonidos de la tecnología audiovisual y la construcción de lo que llamaríamos un nuevo lenguaje nómico de la musicalidad peruana que tuvo responsables positivos en torno al cambio social, que iba encontrando nichos nuevos en la producción y difusión. Esto en buena medida devino de agentes argentinos que ya venían por alguna tradición europea e inglesa, haciendo rock en español argentino, sin embargo, en el Perú ya se había ensayado la fórmula desde los años sesenta con regular éxito. Esta siguiente vista de la narración nos enfrenta al hecho de que en el Perú varios adolescentes como antenas receptoras sentían una necesidad importante por construir sólidas bases musicales sin precisamente pensar en distanciamientos sociales sino en un proyecto conjunto de accesos hacia la instrumentalización de su propia sensibilidad, el intercambio y la producción peruana con base en un gusto estético popular, exceptuando el inglés dentro de otro espacio empero tomando su plantilla. Esta estructura precisaba saber encajar o implementar letras que, desde un soplo de simiente argentina, en parte, otra inglesa en mayor parte y bajo un marco referencial limeño y andino; pudiese construir las vías para crear e interpretar un nuevo simbolismo nacional bajo una realidad de encuentros étnicos.

### **c. Las influencias**

---

<sup>69</sup> Ferando Vial falleció en octubre del 2020. La entrevista a Raúl Montañez se realizó exactamente un año antes.

RM: “todo lo que había en el Perú era rock en argentino, aquí en el Perú no había nada; descubrimos que había gente que hacía temas en castellano (se refiere al programa Encuentros) pero ya desde más atrás mi generación empieza a pensar que se puede cantar en castellano, y eso era no solamente de uno, sino había bastante gente dispersa en todo Lima que estaba así, de esa manera. Había un boletín que se llamaba Rock del Sur, un boletín tipo fanzine que lo dirigía Stanislaw Ruiz Soriano, él hacía críticas a los conciertos de aquel momento. Los Frágil cantaban canciones de Génesis. Frágil en el 80 sacaron avenida Larco, pero antes cantaban en inglés como Génesis, y así como Frágil había bastantes bandas que hacían *covers* de otras bandas, entonces el primer acto de rebeldía que hacemos es cantar canciones en nuestro idioma, luchar contra todos estos muchachos que insisten en esa manera de hacer y de pensar (cantar solo en inglés). Entonces Stanislaw les decía que el castellano era el medio de comunicación y que lo que estaban haciendo era muy pequeño. Entonces mi generación estaba ya convencida de qué se podía hacer. Escuchabas un disco de Pappo (heavy metal) o uno de Espinetta (rock soft), tocaban de la conchesumadre, pueden tocar fuerte, pesado o acústico, melódico y lo hacen muy bien y el idioma no es un impedimento, no es una excusa para no hacerlo, entonces eso, fines de los setenta y comienzos de los ochenta, 80 y 81, es toda una transición, de eso es lo que no se habla en estos libros que yo te digo. Los libros hablan a partir del 83 y del 84, como si fuera una pequeñez, como si fuera insignificante, cuando eso fue tan importante como lo que vino después. A mi amigo Fernando Vial, Cachorro, lo influencia más el rock español, para esa época ya había más bandas: Teté, Tequila, Gabinete Caligari, esas bandas más grandes; ya existía lo que era la movida madrileña. Fernando era bastante chico, él era menor que yo y se influenció bastante del rock español, el rock argentino me influenció más a mí, ese es el embrión de toda esta historia. Por ejemplo la primera vez que fui a escuchar un concierto de rock fue cuando terminé la secundaria, yo terminé en el año 75, fíjate, y era un concierto que se organizaba en el puente Santa Rosa, en un coliseo cerrado donde antes jugaba la liga de básquet deportiva de Lima, y los domingos había “katchaskan” (espectáculo de peleadores de lucha libre) y los domingos era el lugar de todas las personas que han venido a Lima (obreros e informales) y que trabajaban y allí eran los conciertos de música folclórica con todos sus artistas, eso fue mucho antes de Carpa Grau. Claro te hablo cuando la migración era fuerte en los sesenta y más en los setenta, ahí era el “point” para la gente andina, de Princesita de Yungay, Pastorcita Huaracina, Jilguero del Huascarán, todos ellos cantaban allí, entonces allí fui a ver mi primer concierto de rock en el 75, la entrada era un juguete (donativo), porque era para poder entregarlo a los niños pobres. Toda la tribuna llena, había casi mil personas, era de día, entré y abajo en el escenario, estaban los equipos, ver una banda de rock con unos amplificadores para un muchacho era impresionante, tenía 16 años, pero todos los grupos que tocaban, todos hacían *covers*, tributos, tú decías ¡bacán! pero salías y no pasó nada, prefiero escuchar mi disco. Eran 16 años (de edad), estaba bacán, la distorsión, los sonidos de la batería, los “looks”, pero salía de allí y no salía lleno, salía con algo, estaba bonito, pero había un vacío, y tenía que ver con que había que hacer



canciones que me identificaran, que dijeran cosas, decir algo (...) ¿Qué hubiese pasado si en ese instante, los grupos de rock, hubiesen empezado a cantar en castellano, así, totalmente, esa disidencia de los artistas de cantar la cumbia por ejemplo?, eso ya en los setenta casi. Yo leí a uno que dijo por ingreso (económico), por ejemplo, decía, porque tocaban rock en inglés, los *covers*. El público se aburría, no pasaba nada, el público se aburría y empezaron a tocar las cumbias que eran hechas por acordeones, por arpas, todas estas cosas, las pusieron en guitarras eléctricas y salió lo que les salió, y comenzaron a cautivar gente, que no está mal el giro que hicieron, pero si en aquel entonces hubieran existido cantantes de rock, cantantes en castellano, con cosas interesantes, hubiese sido otra nuestra historia. Pero en los años sesenta el rock era nacional acá en Lima, yo me acuerdo de niño que mis tías hacían fiestas con discos en 45 y escuchaban Hugo Blanco y su Arpa (Viajera)<sup>70</sup> que creo era un grupo colombiano o cubano (venezolano), que eran cumbias, todas eran cumbia. La Sonora Matancera, todas esas cosas. Y lo que yo he leído de un músico de cumbia era que ellos tocaban música de Los Beatles, hacían *covers*, ósea no hacían temas propios, giraron hacia la cumbia por chamba y sin proponérselo generaron un sonido que ahora se llama chicha, y chicha se llama, bueno dice la leyenda, leí por ahí que cuando se encuentra Enrique Delgado de los Destellos con Jesús Vásquez, este le dice oye lo que hacen ustedes no es ni “chicha ni limonada” y queda como chicha, esa es una de las historias. Pero en ese entonces no hacían chicha, hacían música tropical, pero bacán, también, incluso Chacalón y su nueva crema”.

Los estudios de sociología de RM se traduce en la manera que ensaya una interpretación social del fenómeno. En cuanto la historia del semillero del rock que elabora con furia fina interpretando la necesidad subjetiva de llenar espacios con el idioma original y la eclosión andina que la roza. El artista arguye las distinciones del gusto y las preferencias del público lo cual triangula con su experiencia personal y el sentir popular; en tal sentido cabe interpretar que el rock habría sido para una amplia gama de músicos de cumbia andina, la matriz o el alma mater de su experiencia musical y su aprendizaje melódico, en todo caso la escuela básica y elemental de la técnica, el acorde, el toque, el punteo o el pentagrama. Entonces la reflexión pasa sobre el supuesto de que no se llegó a forjar un rock nacional que se identifique plenamente con el público debido a dos aspectos, en primer lugar, a una educación frágil centrada en planteamientos académicos occidentalizados que no explotaron los beneficios del desarrollo artístico, la minimización de la cultura peruana, autóctona como tal, entre razas y sus artes como arte menor y vulgar frente al oficial de enciclopedia; y por otro lado una masa migrante que en definitiva absorbió paulatinamente los espacios musicales limeños para finales de los años

---

<sup>70</sup> Conocido por su canción Maria Morena:

<https://www.youtube.com/watch?v=vGQw8DgCpj4&list=PL49A5F4254817C76C&index=2>

sesenta y mediados de los años setenta que definió el tipo de audiencia y a donde el músico que se formó, en las canteras del rock, decidió virar por un tema económico y social hacia la cumbia y la chicha. Los músicos de rock en ese sentido orientaron su talento a “musicalizar” el huayno y la cumbia para tal vez “rokanrolizarlo”, de allí que los sonidos que cada banda produjo tendría que ver con un efecto o sonido asombroso de batería eléctrica, en particular para la guitarra y el teclado que comandan después de la voz, sea con el flanger, la distorsión, el chorus, el delay o el wawa los que eventualmente se añadieron a un tema o lenguaje acompañados de un “toque” particular para cada instrumento, y del movimiento corporal necesarios para sensualizar y completar el ciclo de desfogue corporal y cultural migrante (chicha). Alejándose hacia una experiencia sensorial aparte, otro grupo vio en las tramas del rock la fuente creativa de un nuevo y potencial armazón contenedor de líricas que pudieran alinear no solo un gusto sino además un mensaje productivo para la cuestión social; el rock, algo purista, eventualmente buscó una audiencia, y la consiguió.

#### **d. La nueva crema de Velasco**

RM: “La Nueva Crema es una banda que hacía covers de The Cream (famosa banda británica liderada por Erick Clapton), entonces le pusieron la nueva crema en castellano. Entonces el rock y la cumbia tienen un lazo disidente, la mayoría son disidentes, los mayores, ¿pues no?, después ya se “andinizó” que esa ya es otra historia que tiene que ver con Los Shapis y toda esa vaina, pero en principio todos eran disidentes, entonces yo no sé cómo habrá sido esa generación porque yo no fui de esa generación pero –que es un poquito anterior a la tuya, es un poco –diez años más, si eras un chico de 20 años yo tenía 10, si él tenía 24 yo tenía 14, si en esa época si a un chico le hubiesen dado la cobertura, hubiese cantado las músicas en castellano, fuertes, melódicas o lo que sea pero en castellano. No sé, nuestra historia hubiera tenido una base fuerte como la argentina que viene desde abajo. No habría motivo para hacer cuestionamiento a Velasco. Yo pienso que el que no es rebelde, está mal, un joven que no es rebelde ya es peligroso, un viejo es cáscara vieja; un joven siempre es rebelde, está lleno de vida. Creo que hay motivos para hacerlo por ejemplo en este momento, cuando toco con muchachos jóvenes, muchachos que están empezando a tocar. Hay una movida que le llaman la nueva trova acústica; yo asocio la trova con Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, incluso a Fito Páez, la trova Rosarina, toda esa onda; yo entiendo al trovador como un juglar que va cantando historias románticas pero también épicas, y los chicos que tocan estas cosas lo único que dicen es, te quiero, te amo, te extraño, tipo de canciones románticas, pero eso no es, les digo, eso no es, -y de que vamos a cantar, -de muchas cosas, ahora la tierra se está yendo por el “orto”, si no cantamos para concientizar que nos estamos yendo por el otro, la tierra, ese es un buen tema para cantar. De hecho, que hay otros chicos que son un poco más capos y lo tienen, pero otros no. Yo pienso que en ese

momento (60s, 70s) si debe haber existido gente joven con cosas para decir pero que no tenga la oportunidad pues no lo han hecho, por eso te vuelvo a mencionar el asunto de la educación, la educación era muy pobre acá, era muy baja que me imagino que un chico de aquel entonces habrá asociado el rock con el *wash and wear*, drogarse y ya. Tocar era un acto de rebeldía, por ahí fue el asunto, bastante creo también fue en contra de lo que era -de lo que pudo haber sido algo más original como rock peruano-, sí, y las bases recién se sientan a principio de los ochentas, con nosotros”.

En nuestra entrevista con Miguel López E, ex director del INC y primer baterista de la agrupación de rock peruano Pax, desmiente los otros dichos que desacreditan una supuesta mala gestión de la industria de los instrumentos musicales durante el gobierno velasquista. Según afirma habían existido, y hasta el día de hoy, con mucho éxito las tiendas de repuestos musicales en la calle Paruro, Importaciones Maturana era una de ellas, importaba bajos y amplificadores. Existió la tienda Brother's de familias japonesas, así como Pianos Anders que hasta el día de hoy son cuatro generaciones que la han administrado con total limpieza. Por otro lado, afirma que, si bien los militares no eran muy *fans* del rock, Morales Bermúdez fue quien puso las peores trabas al desarrollo de la industria cultural de la música por pertenecer a una casta militar poco ilustrada. Mientras esta casta evaluaba si el Perú ciertamente se iba directo al pulpo usurpador de la venta de sus servicios públicos a postores extranjeros. Enfatiza además el éxito integral que tuvo su banda en variadas giras que tuvieron por todo el Perú en los años setenta donde podían alternar sin rencillas en un solo show con el comediante Miguel “Chato” Barraza, el folclorista de música huayno Miguel Silva Rubio “El Indio Mayta” como banda de fondo. La propuesta de Velasco pasó por ser de corte indigenista, de revalorar las prácticas artísticas peruanas y el arte en general, en ninguna parte del plan Inka se menciona algún ataque frontal al rock, esto por defecto apoyaba al arte indígena y popular, aquello fue un gol para la cultura del país y un autogol para los incrédulos del rock como herramienta de cambio. El detalle de este evento ha sido bastante bien explicado por otros autores como un artículo dentro del libro *Mitologías Velasquistas* editado por Miguel Sánchez en el 2020 publicado por la PUC, empero empañando el tema, aun habiéndolo descrito con claridad. En sus conclusiones finaliza con una culpa directa a Velasco que no coincide con lo manifestado en el mismo artículo ni mucho menos por Raúl Montaña quien con certeza afirma que echarle la culpa a un presidente nacionalista no tendría que ver con las actitudes del músico en general y que, en este gobierno, sobre la salida de Santana del país, fue el centro federado FUSM de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos que terminó por echar fuera toda banda de rock o conciertos por considerarla de “alienadas”. Pasaba por temas de apropiación de fondos destinados a dicha federación. Antes

de Velasco, que en su época 1968-1975, dada la crisis económica dejada por el primer gobierno de Belaúnde resume a los artistas por dispersarse entre distintas bandas de chicha y cumbia. La expresión “ganarse los frejoles” lo explica claramente: Luis Pacora, fallecido miembro de los Belking’s por ejemplo hacía como muchos los denominados “bolos” o “chivos” (tocadas por soles y horas) para acompañar otras agrupaciones cobrando día o tarde que se tocaba. Al igual que el bajista del grupo de Heavy metal Oxido quien lo hacía con el grupo de pop Jas de Sergio “Fiorella” Cava (recabado de nuestra entrevista con el guitarrista Javier Mosquera). Entonces la reflexión es que siendo adolescentes en plena efervescencia de decir o manifestar incomodidades sociales que nunca dejaron de existir en Lima, en particular, no era exclusivo de un gobierno, sino de la actitud de una generación o generaciones que se acoplaron mejor a un discurso copista y facilista de interpretar canciones extranjeras paralelos al boom de Elvis Presley, los Beatles o Kiss. Cantarlas igual o ponerles letras en español para los años sesenta para finales de los setenta veía la necesidad de apuntar a un cambio radical. En ese sentido habría existido entonces en el Perú una especie de carencia educacional orientado a la creatividad artística que te demandaba seguir con la “evangelización de las finas artes occidentales” que a 500 años aún continúa desarticulando copiosamente la manera de tener que hacer arte y música: de acuerdo a la perfección tradicional europea. Esa fue la forma en oposición que el Punk peruano por ejemplo encontró como mejor forma de expresarse: a la “que chucha”. Así, con un enorme miedo a la composición frente a un estilo que resultaba totalmente nuevo, y más aún hacia una pereza por componer cuando copiando se podían llenar fiestas de promoción en colegios o pequeñas salas sin necesidad de arriesgar por un proyecto adolescente juvenil original: norma de espectáculo en los 60s perdiéndose la chance creativa de nuevos contenidos.

**Figura 25**

*Banda Peruano-argentina de hard rock, Tarkus. Grabaron un primer LP en español con su mismo nombre por el sello MAG en el año 1972. Fuente<sup>71</sup>*



<sup>71</sup> : <https://doomednstonedlatino.com/2020/09/11/retrospectiva-tarkus-1972>

RM: “En el año 84 había un local al final de la avenida Brasil una escuela de teatro independiente, Magia, fue unos de los grupos de teatro que nos brindó su espacio permanentemente, era un grupo de teatro experimental de gente gay; nos dio su espacio y tocábamos ahí, las izquierdas en esa época ya estaban en varios municipios, y también éramos invitados por los alcaldes para tocar en eventos por ejemplo en el Rímac. La tenía la izquierda (partido político) e iba a organizar en febrero una verbena musical con grupos de rock, yo era del Rímac, y me dijeron que sí, y ¿puedo invitar más amigos? Y me dijeron que sí, jajaja, Guerrilla Urbana, Narcosis y Zcuela Cerrada, y después tocó Masacre también y grupos del Rímac también (Concierto denominado Rock en Río Rímac, que tuvo lugar el día 17/02/1985). Había 3,000 mil personas, estaba reventando, el equipo era pequeñín, pero la gente igual. Lo bacán de esa época era que la gente tenía antena para escuchar y no importaba de dónde eras, tenías la antena. Luego en el año 88 volvimos a tocar, eso fue en la calle, en la avenida Tarapacá con la avenida La capilla en el centro en el Rímac, era un espacio grande porque era una intersección, se puso un tablادillo, por supuesto que se armó un chongazo cuando Narcosis tocó Sucio Policía Verde, pasó algo como en Chile, de repente estaba cantando Sucio Policía y el tombo que estaba a mi costado dice: “¡están cantando Sucio policía!”, sacó una pistola y ¡plop! tiró al aire, - ¡vamos a meternos! Se metieron con el Jeep, y lo metieron adentro de la multitud, se metió al medio, y ahí estaba el jeep rodeando a toda la gente, ¿qué hizo la gente?, imagínate todas las chatas de ron que la gente tiró que el toldo se hundió, y ahí no quedó todo, a correr. De ahí se armaron mitos, ocurrieron cosas, accidentes, por ejemplo un amigo periodista estaba medio mutante (modismo que significa estado de excitación constante y desvariante), se metió al *pogo*, le rompieron la pierna, la pierna la tenía por un costado; la gente no sabía lo que era *pogo*, era el año 85 nadie sabía nada, éramos cuatro grupos Leuzemia, Narcosis, Guerrilla Urbana y Zcuela Cerrada, los cuatro entre músicos y amigos sumábamos 20 o 25 y eso, entonces cuando tocaba tu banda coreábamos y nos turnábamos. Entonces cuando *pogueábamos* la gente miraba y decía ¿qué es esta vaina?, empujaban, y te metían un puñete de frente, y como la gente estaba chupando, el *pogo* era de 3,000 era una batalla, era una catarsis, y entonces pasó el incidente que te cuento, jesto!, y era carnaval todavía, febrero, tiraban los globos, la harina, había que esquivar los globos, pero era una catarsis finalmente, la gente estaba enardecida, en ese momento le tiraron tanto a los policías, las chatas de ron, que manifestó toda su bronca con los tipos, imagínate si a alguien se le pegaba, se le loqueaba, estaban enardecidos por los abusos de la policía. Entonces las letras de nuestras canciones nos demarcaron por una vereda distinta a otras bandas”.

#### Figura 26

*Rock en Río Rímac, 1985. En la foto Leo Escoria de la agrupación Leuzemia. Fuente<sup>72</sup>*

---

<sup>72</sup> : <http://antnahorissona.blogspot.com/2019/02/rimac-17-de-febrero-cronica-de-un.html>



La trifulca entre grupos, espectadores y policías explican el enorme hartazgo psicológico y visual contra el uniforme verde; amén de un hostigamiento invasivo y continuo en la época traducida por una presión hacia la audiencia desde una policía voyerista que en aquella época dividida entre la GC (Guardia Civil), GR (Guardia republicana) y PIP (Policía de investigaciones del Perú) intervenían los cuerpos adolescentes. La fracción de la guardia Civil se vio envuelta en la confronta frente a la presión del público para que la agrupación Narcosis no ejecute la canción Sucio Policía cuando dicho concierto estaba acordonado por esta misma fuerza represiva. La sola presencia de la policía desató el deseo de fastidiarla. La furia adolescente juvenil en contra de un sector embrutecido por órdenes superiores, altamente obediente y cuya pequeñez crítica generalizaba a un gentío etario como alto en peligrosidad por presumidos acuerdos con grupos terroristas (alejado de la realidad, si bien hubo muy contados casos). Aquellos quienes eventualmente inmiscuidos fueron subrepticamente expulsados de estos círculos artísticos.

RM: “yo quería algo más *power*, más rock and roll, algo que se acercara al momento. Eso fue en el 83, yo ya los había conocido (Leuzemia) y los fui a ver a Bellas Artes, estaban con otro guitarrista, y siempre estaba abierta la invitación de tocar “si te animas”, con una cordialidad de muchachos. Además, era apoyar con tu presencia, que en la escena haya gente: que no esté vacío, íbamos con los amigos del barrio hacíamos contacto y amistad hasta que ya en el año 84, escuché en radio 99: “Leuzemia toca en el parque Salazar”, los llame ¿quieren una guitarra? y ahí me incorporé a la banda. Daniel siempre tocaba tipo melódico, y tocaba rápido algunas cosas tipo Ramones, entonces voy a tocar pensando que hay que tirarse a la piscina, uno entra a una banda y no sabes hasta dónde durará, un mes, dos meses, tres meses, nadie sabía nada ¿no? Entonces en el año 84 me incorporé a la banda, tuve una historia con ellos hasta hace 4 años atrás en que ya no toco con ellos. A partir de esos conciertos del 84, del 85, nos convertimos en grupo, en un grupo de cuatro muchachos en que cada uno tiene una forma de pensar distinta, yo tenía una percepción de la vida distinta a Daniel, a Leo y a Kimba. Yo ya estaba en la

universidad, había leído libros de filosofía, tenía profesores de izquierda. Fataccioli<sup>73</sup> era un profesor de economía de Izquierda, tenía una tendencia hacia la izquierda, pero nunca fui militante, nunca me inscribí en un partido, y tampoco lo haría, no era disciplinado para militar, pero también tenía una conducta anárquica que hasta ahora mantengo, soy una persona libertaria, pero por educación y cultura, sabía que el sistema capitalista era una mierda, ya lo sabía en ese momento, si no lo tenía muy claro como ahora que ese sistema no era. Mis amigos del grupo no creo que lo tenían tan claro como lo tenía yo en ese momento, pero había cosas agradables, por ejemplo, ese día que debutaba en el parque Salazar con Leuzemia, después de la llamada telefónica, -muy bonito todo porque antes de ir estaban los ensayos- y allí había otro guitarrista que era mayor; cuando los vi en Bellas Artes, tenían un guitarrista joven, un muchacho, después ya ellos han seguido tocando un tiempo, después ese muchacho se fue, no lo sé. En el año 84 ya tenían otro guitarrista, y cuando voy al ensayo estaba el otro guitarrista que era un “pata” bastante mayor, y el “pata” buena onda “toca la guitarra tú, mejor toca tú”, era desprendido el muchacho, me pareció muy generoso, desprenderse, “méchense entre ustedes” y ahí conformamos una banda, un grupo, entonces vino el debut, y entonces no pude tocar porque no tuve guitarra. Estaba Chachi Lujan (entre risas) y estaba con su indumentaria punk, con pañuelo, pelo trasquilado, Chachi Lujan había tocado en Telegraph Avenue, y en los ochentas se hizo solista y tiene una canción<sup>74</sup>, entonces nos acercamos con Leo para que nos preste la guitarra, entonces primero nos quería dar una charla de cómo ser rebelde, cómo ser punk: “yo vengo de Inglaterra, yo he estado con los Punks yo sé lo que es ser punk, y estaba con todo el “lookzaso”, con todo el floro” –“entonces préstanos la guitarra” –No, –“entonces vete a la mierda, nosotros si somos punk”.

#### Figura 27

*Primer álbum de la agrupación psicodélica peruana Telegraph Avenue (1971). Grupo que integró a Chachi Lujan como cantante. los temas fueron interpretados en inglés. Fuente: listenrecovery.wordpress.com*

---

<sup>73</sup> Probablemente el profesor militante aprista Alberto Rubio fataccioli, con tendencia izquierdista, ex docente del colegio Melitón Carbajal y autor de un libro de múltiples ediciones llamado “Economía Política.

<sup>74</sup> Canción pop romántica comercial, llamada “gracias”.



La carátula respondiendo a la psicodelia de los años setenta está elaborada en tonos acromáticos con un solo color predominante, el naranja: representativo de la fuerza, la energía y el calor con espectro general en negativo desplaza una flecha desde la mente de uno de ellos hacia el exterior, sin duda la señalética de la avenida californiana que diera vida al nombre de la banda prima una oscura subjetividad. Eventualmente el grupo afirma haber llegado en el puesto número 3 en el chart Billboard, sin embargo, en la página web de ese año no se visualiza tal información<sup>75</sup>.

Según Montañez, si bien estas bandas fueron pioneras (y muy bien instrumentalizadas) también resistieron fuertemente al cambio. La máxima entre ellos y para todos era que el rock se compone e interpreta en inglés y no en otro idioma. Esta ideología de la recreación en lengua inglesa dominó veinte años la escena musical rockera en el Perú. Sin embargo, el fenómeno subterráneo no fue un vacío sino un estado resultante de la puja y la competencia de una o dos generaciones posteriores, desde el cual habría que generarse escapes claros desde un rock interpretado totalmente en inglés hacia uno en español contrario al propuesto por Telegraph Avenue, Traffic Sound, Los Mads, Up Lapsus, entre otros para transitar hacia un rock castellanizado. Es cuando comienza la historia con Kola Rock, La Máquina del Rock, el propio Leuzemia o Narcosis. Para los 60s las bandas peruanas manejaban técnica y tecnología que procurando castellanizar el tema mediante *covers* (por un desentendimiento con las técnicas de la composición improvisada) sea Los Iracundos o las composiciones de Consuelo Velázquez (bésame mucho) o la recreación de los clásicos de Bill Halley and The Comets, aún no se llegaba:

<sup>75</sup> <https://www.billboard.com/charts/hot-100/1970-01-09/>



“Habría que esperar recién a principios de los 60s para la aparición de las primeras bandas de rock propiamente dichas. Es así que se dan a conocer agrupaciones como Los Zodiacs, Los Astoria Twister, Los Sunset’s, Los Kreps y en especial Los Incas Modernos. Una agrupación proveniente del Callao y que fueron los encargados de publicar el primer LP de rock peruano en 1964. Por estos años también aparecen diversos solistas de la llamada Nueva Ola que traducen al castellano los éxitos musicales del festival de San Remo. El rock y la Nueva Ola compartían escenario y repertorio, y las diversas agrupaciones y solistas empiezan a llenar las Matinales (conciertos organizados los domingos en diversos cines de Lima). Así como a aparecer en programas televisivos de Variedades. Diversos sellos discográficos se encargaron de difundir el nuevo ritmo: IEMPSA, Sono Radio, El Virrey, Mag y Dis-Perú”<sup>76</sup>.

Sin embargo, la solicitud para prestarse una guitarra u otro instrumento en un momento dentro de un contexto si se quiere histórico donde las bandas iban encontrando un curso dentro del gran enunciado con distintas intencionalidades lleva a un desencuentro entre intereses dentro de los escenarios. Se desintegra el espíritu colaborativo. Se identifica un tipo acto-unidad idólatra que respondió a una mezquina idiosincrasia limeña muy tradicional de frenar alguna señal de éxito de otros: los nuevos, los distintos, los novatos, los punks reciclados, etc. Al contrario de lo que visualizó en la película *Avenida Larco* (2017), cuando un personaje que se asemeja a Cachuca de Los Mojarras le pide prestado la guitarra a otro que hace las veces de Wicho García quien muy empático se la da. Esto no fue así en esta historia. En el relato de Montañez la respuesta que les valió a otro sector de “descerebrados” es la miga de lo que ya se empezaba a separarse, dentro un naciente fenómeno rockero ochentero, en tres sectores: los hippies, los subtes y los post-subtes. Ninguna de las tres facciones se entendió o no entendían el mensaje fundacional. La pugna; sin embargo, valió un rock peruano de calidad para los años ochenta, después de estas batallas complejas por quienes tenían mayores posibilidades y en un escenario donde tocaban otros con temas personales, aperturar una etapa mucho más concreta que incluso aquella de Los Saicos, Los Belking’s, Los York’s o Black Sugar, de mediados y finales de los años setenta, conformó un hecho social y cultural totalmente diferente. El formato de los 80’s precisó una transición. Nace una nueva generación que no existió una vez agotado los buenos mitos de los rockeros de los sesenta para difuminarse en la cumbia, y en concreto la cumbia llenaba audiencias. Aquí Velasco andaba preocupado en otras cuestiones como las reformas para industrializar el país en lugar de asesinar rockeros. Escapando de una aplastante situación económica se visualizaban los accesos a diversos circuitos para tocar, reunirse, debatir, hacer arte y crear nuevos talleres musicales para la industria musical sobre la plataforma del

---

<sup>76</sup> <https://www.infoartes.pe/nuestra-diversidad-musical-el-rock-en-el-peru/>

Punk y el Heavy algo más reciente y contestataria que la de Surf Rock y la psicodelia de los años 60's.

#### **e. La reconstrucción del rock y del instrumento**

RM: “A partir del 85 para adelante ya es otra la historia, donde está consolidada esa escena; no toqué, no llegué a tocar, solo miré. En otros conciertos ya toqué, alquilamos, también en esa época no habían instrumentos, no habían amplificadores, no habían salas de ensayo, no habían guitarras, yo conocí a Pancho Muller a través de unos amigos de Barrios Altos que conocí en una fiesta que toqué en el 76, en un colegio de mujeres, y nosotros fuimos la banda que hizo la música para que bailen, las canciones que tocamos fueron The Beatles, The Cream, yo saqué los bajos, en tres o cuatro meses, aprendí toda la figura y toqué, eso fue la primera vez que toqué en el año 76, con unos patas del barrio, una tocada, dos tocadas y nunca más existió, pero conocí a este chico de Barrios Altos, y me presentó a “Pancho” que vivía por el Amauta (antiguo coliseo de espectáculos) en Chacra Ríos, nos hicimos amigos y en su casa estábamos metidos todo el tiempo, fui a practicar la guitarra, a tocar el bajo y tocábamos blues, los dos tocábamos, me prestaba su guitarra y me la llevaba a mi casa, en el Rímac. Cantar en castellano fue una conquista que se hizo a pulso; incluso las maquetas, la producción de grabación independiente, fotocopias acompañados dentro de los casetes, multicopiados en sus casas. Cada uno venía de los conciertos con fotocopias (...) tal vez lo que hice fueron viñetas para un libro de poesías para un profesor de la Universidad, Cesar Toro Montalvo, él era profesor de Literatura en la universidad, yo tenía habilidad para escribir, y me invitó a unirme a un grupo de poetas de la universidad, pero no me interesó involucrarme en algún grupo o partido salvo en una banda de Rock, y le hice la viñeta a la revista Oráculo que contenía mucha información sobre poesía de otros autores, y este profesor cuando presentó este libro, Mitos y Leyendas del Perú, son 4 tomos, él presentó el libro en el Museo de la Nación, y en ese momento yo tenía un proyecto Cabaret Rojo que hice con Marcel (Velaochaga. Era el año 92, entonces nos conectamos con el profesor, y nos dijo: “voy a presentar el libro, toca algo”. En Cabaret Rojo hacíamos canciones medias melódicas, pero también hacíamos canciones instrumentales, medias psicodélicas con arreglo, entonces él presentó su libro y nosotros hicimos la parte musical con José Arbulú de Cementerio Club en la otra guitarra, otro amigo en el cajón, y otros amigos del teatro independiente hicimos un escenario medio psicodélico, medio místicos. Con Cabaret Rojo expresé mi lado más artístico y melódico; me vinculé más con poetas para musicalizar mis declamaciones”.

Esta experiencia concluye con el inicio del rock en español en nuestro país, la solicitud de círculos académicos y pueblerinos por esta nueva forma musical y gráfica, la lenta y segura inclusión de la música de barrio dentro de círculos validados, la existencia de un público cautivo de oídos agotados en solicitud con otras artes como la poesía y las artes visuales por reconocimiento.

Figura 28

Poderosa imagen de la carátula de la banda Autopsia, álbum *Sistema y Poder* (1985). Muy al estilo de la pluma de Guamán Poma de Ayala. Fuente: Arturo Rock, 1988



#### 6.4 Todas las sangres

La imagen de la carátula del primer álbum de Autopsia traduce la situación compleja de opresión desde un sistema de poder graficado a pluma negra donde un fajo pesado de dinero empuñado por la mano de la burocracia carcome el espíritu del lamento obrero. Cabe preguntarse si a partir de trabajos gráficos y contenidos musicales tan bien contruidos, sin necesidad de la academia, se pudo haber conformado un escenario musical compacto articulando con las otras artes un proyecto conjunto con miras a acrecentar las audiencias y educar. Realizar una pedagogía crítica nacional desde el ojo de las artes.

RM: “No había ideología (en el movimiento subte) muchos de los chicos estaban perdidos en el espacio, no tenían una base política, no creo que hayan leído mucho de la parte política y sobre todo económica, yo creo que era un espacio donde los chicos manifestaban sus frustraciones, sus broncas, sus depresiones, todos sus malestares que tenían como jóvenes lo describían en sus letras. No creo que hubiera una ideología. Cuando empezó todo, cuando ya se le llamó rock subterráneo, el nombre subterráneo fue un nombre que se puso de una manera fortuita, nosotros habíamos tocado en el año 84 en el Carnaby Club en Miraflores, y ese concierto lo titulamos “Primera Juerga Punk”, y nos fue muy bien, estaba reventando de gente, nuestro público de aquel entonces era la hija del embajador de Italia. ¿Ser un grupo punk en Lima?, los que llegaban era la gente más *snob*<sup>77</sup>, “si tú no estás escuchando una banda punk, estas perdido

<sup>77</sup> Eufemismo para nombrar a un sector social que gusta revestirse de detalles distintivos.

no sabes lo que te estás perdiendo”. El propietario nos dijo: - “háganse otro show porque salió muy bien”; entonces estábamos en Miraflores los cuatro, Daniel, Leo, Kimba y yo, y Leo dice que se llame Segunda Juerga Punk, pero le dije: “no, juerga punk suena muy juerga, muy trivial, muy superficial”; entonces comenzamos a reflexionar, nosotros somos un grupo que está empezando, nosotros somos del *underground*, “si, pero está en inglés, el *underground*”, -“entonces subterráneo pues”. Ahí quedó subterráneo y la segunda fecha fue Rock Subterráneo ya, ahí empezó el nombre del rock subterráneo que nos acompañó largo tiempo. Y ahí tocamos igual con una buena cantidad de gente y nos fue bien”.

**Figura 29**

*Afiche del concierto en la discoteca New Carnaby de Miraflores. La técnica dadaísta en collage de tipografías explica no solo la idea de todas las sangres sino una internalización de la serifa para otorgarle fuerza al signo. Fuente: [facebook.com/RockSubterraneoPeru](https://facebook.com/RockSubterraneoPeru)*



Para el nuevo movimiento musical bautizado así, como subterráneo, el hartazgo movilizará más a la juventud en tanto se hilaban los contenidos con los actos de corrupción -expuestos en capítulos anteriores-. Estos eran más explícitos, expuestos por la prensa y algunos medios de comunicación; en ese sentido, las antenas de los músicos inconscientemente giraban en torno al fastidio sobre una especie de nueva era de “inspección corporal arbitraria” por parte de la policía y los militares sobre el adolescente limeño en momentos que podían estos apoderarse de tus pertenencias si les daba la gana (abuso de poder): un adolescente entonces era sinónimo de peligro, más apolíneo que dionisiaco (Gaitán 2006), revolucionario, terrorista o agitador.

#### **f. La lucha de clases como falso positivo**

RM: “Todo el mundo decía lo que pensaba, teníamos muchas cosas en común, después todo eso se quebró, se quebró por el asunto de que algunos amigos lo denominan “lucha de clases”, yo

pienso que no fue lucha de clases sino apetitos solapas de algunos colegas que querían conseguir algunas cosas a través de la música, a través de todo esto que estaba sucediendo, que querían hacerse visibles, ser reconocidos. Aparte de ser músicos, no nos olvidemos que queríamos ser músicos, era una cuestión transitoria de un momento y luego desaparece. Yo sigo tocando hasta ahora, pienso que todavía hay temas para seguir tocando, la vida es inagotable. Entonces aparecieron muchos grupos así, y quebraron toda esta historia. Apareció un rollo que dividió a todos, los que éramos pobres y a los viejos. "Tú no puedes ser punk si eres pituco, pero yo sí puedo ser punk porque soy pobre". Hay un tema ahí, que todos estos tipos que hicieron estas cosas dicen que se han olvidado (de la conducta referida), que nunca lo hicieron. Ahora lo niegan. Por eso todos estos libros que están escritos con todos estos rollos no son sinceros. Recuerdo un concierto en el Campo de Marte, y no recuerdo que banda era, Sociedad de Mierda o Eutanasia, creo, y se la agarran con Leo Escoria. Comienza ya la fricción. Entonces estos grupos comienzan -no a construir sino a destruir- lo que se había construido en aquel momento, con sus rollos racistas a la inversa, porque si el blanco te cholea, el que cholea también. Y se la agarraron con el "Pituco de Mierda", ahí se rompió todo. Si es verdad que en el sector pituco había tipos que hacían música, que eran superficiales, era verdad, (pero) no era motivo para destruir todo lo que se estaba generando, aparte esto era arte, no solo era canciones "tú vives como Punk, pero tú vives en tu casa, yo no tengo casa y sigo como Punk". ¿Cómo vivía un Punk de verdad en aquel momento?, si tú escuchas a un chico de esa época que dice ser Punk, ¡en esa época!, vive en la calle, vivía el día a día. Y ninguno era así. Esos tipos que hablaban eso, ninguno era así, tenían sus casas. ¿Por qué hacían eso?, querían protagonizar, yo pienso ¿es eso una "lucha de clases"? un argumento totalmente loco. Se trataba de hacer música, con tu rollo, bacán, de puta mare, pero no destruyas esto que nos va a perjudicar a todos porque era una movida de todas las sangres juntas, todos juntos haciendo entre las partes acuerdos de alguna manera. Que crezca que signifique más todavía: se quebró todo pues. Hay una persona que les da entrada a toda esa movida, Daniel F, es el que les da las alas a todos, los impulsa y los apaña con esos discursos de ese tipo, ahora él vive en Miraflores".

Variadas veces se ha hablado desde la academia sobre una supuesta lucha de clases (noción marxista de la diferenciación económica) que explotó como choque entre capas sociales; sin embargo, aquellos de la "segunda camada" que ingresaron con este discurso bajo el brazo no poseían el status de estar por debajo de la pirámide económica de Ipsos, fueron igualmente de clase media o media alta, salvo contados casos. El tipo ideal de "Lucha de clases" ha sido un facilismo. La batalla real se mascullaba con el arte en sí mismo, con los mensajes. Con la misma factura del arte que aquellos complejos tan enraizados entre pitucos y pobres se entrecruzaban, o como el artista menciona, fachos y lumpes deberían producir y ganar audiencia. Sin embargo, debajo de una destrucción de un proyecto de rock con sangre renovada, luego del vacío dejado por las antiguas y agitadas generaciones, surge una pelea, una gresca por el protagonismo, el

ego artístico desmedido e intereses económicos por protagonizar la nueva industria cultural. Alejado del modo de ver de una impronta intelectual seria sobre la lucha de clases que implicó a una nación como China, Rusia o Cuba luchas organizadas bajo ideologías políticas sustentadas sobre estrategias agrícolas y sindicales de acción, así como estudios de economía y política influyentes a nivel intelectual y de instrucción masiva contra un sistema autoritario, se construía el sabotaje. Desde los partidos políticos, las revoluciones implicaron cambios y apropiaciones de los medios de producción. La *mass media* animaba la gresca: Pop-punk y moda Warhol-The Cars<sup>78</sup>. En el nuevo modelo de producción peruano el reconocimiento social, pese a la represión, empezó con juventudes adheridos a los ideales de izquierda. Para el fenómeno social del nuevo rock subterráneo comenzó así en la juventud, que descolocó a otros grupos minoritarios en contradicción, con discursos muy radicales dividiendo el movimiento o algún posible proyecto por y para producir música y crear una industria musical con la mirada hacia el rock peruano en lugar de Argentina o Inglaterra. En su lugar, estas pugnas egocéntricas, dejaría el proyecto bastante debilitado: “el movimiento perdió mucha fuerza” nos confirma el ex Oxido Javier Mosquera, refiriéndose como categoría determinante que incluso en el sector de metaleros del movimiento se crearon hordas y otras facciones se estigmatizaban a aquellos que estaban circulando por el centro de Lima.

En ese sentido los grupos no llegarían a grabar para disqueras a no ser muchos años después. Algunos ya bastante acomodados y reciclados a un discurso dolorosamente romántico como Wicho García o Pelo Madueño se colocaron en un anterior pero aún vigente y necesario discurso de seguir cantando para públicos masivos con el afán de representarse a sí mismos como comerciales. Miki Gonzales aquí les sirve de catapulta. Esta representación del otro desagregó profundamente los significantes desde distintos grupos que llevaban una interpretación de la realidad en vías de grave distorsión (Schultz, 1932). No concluyó como inclusiva sino de segregacionista; empero no respondería por ningún lugar a una lucha de clases sino a un afán adolescente y juvenil de apoderarse de lo que en Inglaterra significó un movimiento Punk adoptado con plataforma musical por obreros fabriles: los grupos que se adentraron en la escena como Sociedad de Mierda, Eutanasia y otros posteriores ingresaron eventualmente por otras figuras de representación y referentes que supusieron fuesen mejor, por una suerte de replanteamiento de la coyuntura, de representarse a sí mismos y nombrarse como los verdaderos pilares del fenómeno, a través del socavamiento de los cimientos del proyecto ochentero inicial. De este modo comercializaron estilos del punk de radio y televisión con letras

---

<sup>78</sup> Fue una camada de grupos ingleses y americanos que hicieron del rock un escenario mediático pop-art.

artísticamente groseras que atacaban directamente a los pitucos, apartándose del parámetro de exigencia de la industria musical al radicalizar el discurso. Es probable que la publicación del libro de Pedro Grijalva (Ex SDM) en el año 2019 en su título mantendría implícita algún deseo de reconocimiento para estos grupos que iniciaron el conflicto:

“Este libro, por su parte, pretende ser también, una humilde manera de reivindicar, con Eutanasia, a todo ese grueso de bandas ruidosas y rebeldes que hoy poco se recuerda, tal vez porque no tuvieron las posibilidades de dejar ningún registro (o porque esta simplemente no lo consideraron en su momento), pero que sí estuvieron allí y contribuyeron en ponerle vida a una década que apestaba a muerte” (Grijalva, 2019: 46)

Por el otro lado, habría habido una comprensión ente pocos integrantes de la primera camada con los nuevos grupos de la segunda camada para radicalizar el tema y fracturar el fenómeno.

Detalla Raúl Montañez: “Hubo un suceso violento, era el año 85 para el año 86, grabamos un disco a finales del 85 y Daniel considera salir de la banda porque cree que la banda era muy famosa y está dejando de ser subterráneo. En el 86 tuvimos un concierto en Magia, entonces él y yo nos sentamos, y me dice: - “oye, el grupo ya fue”, - “¿cómo que ya fue?, hay que seguir tocando”, le digo, - “no, que el grupo ya no va, que la indisciplina, que el esto que el otro” - “¡no jodas pe, huevón! que todos sean como tú, la gente chupa y tú no chupas”. La gente tenía 23, 24 años, pero eso no significa que se tergiversaran las cosas, todo el mundo lo ha hecho, los grupos de punk ingleses y los héroes de ellos, ¿no se han metido cosas?, todos, no lo justifico como tampoco lo satanizo o lo busco como pretexto para destruir una cosa, no era motivo. Y me viene de nuevo con el argumento de que ya somos demasiados conocidos, demasiados populares y que estamos dejando de ser subterráneos y que hasta acá nomás va. Entonces yo le digo “pero entonces ¿tú no quieres vivir de la música? la empresa nos pide grabar otro disco, y seguir, ¿no quieres vivir de la música?” - “No, no, ya se acabó Montaña”, - “entonces te vas a la mierda, le digo”, y tocábamos los tres sin él, y hemos tocado juntos como Leuzemia hasta un concierto en la plaza de Acho que se llamó Rockacho (concierto que tuvo lugar en La Plaza de Acho el 17 de mayo de 1986), ahí tocamos como trío ya sin él”.

Esta parte del testimonio habla del momento preciso de la ruptura entre los miembros de la banda, la causa aparente era que el deseado ingreso a la industria cultural era una especie de alienación que conllevaba a todo el movimiento a la degradación moral o al avivamiento individual hedonista, por la cual fue urgente tomar medidas de retracción y repliegue hacia los viejos garajes y sitios de autogestión. Este otro acto colectivo de repliegue y concentración haya sido acaso el primer golpe bajo a todo un proyecto adolescente que maduraba en una juventud creativa que había llegado a un punto suficiente de dominar la técnica musical para distribuir un mensaje contracultural dentro de un sistema comercial de altos filtros que a su vez los envilecía.

Figura 30

*Pancarta del concierto de Rockacho, elaborado por Herbert Rodríguez. El color amarillo rompe la triada clásica para resaltar la gruesa fuente del título y el toro "achorao". Fuente: archivo, Controversiarte.blogspot.com*



Hallamos las cuestiones internas dentro del fenómeno subterráneo desde quienes fundaron la movida un quiebre estructural de acuerdo a nuevos protagonistas personales desde la gráfica y la música, aparentemente las condiciones del despegue de Daniel F de Leuzemia u otros integrantes de grupos anteriores como Chachi Lujan de Pax, o Pelo Madueño de Narcosis como solistas respondió a una llamada desde sus habilidades o capacidades por saber o conocer cómo ensartar los hilos de sus propias audiencias y regentar sus propias posiciones económicas. Vale decir se erigió una nueva consciencia del control de la tecnología musical, producción y grabación, y de los circuitos musicales que a su vez influyó a las audiencias en torno a las personalidades y a cómo estas audiencias mismas iban solicitando contenidos cada vez más diversos y complejos (Cornejo, 2022). Empero eso implicó, en este testimonio, una excusa que se habría asentado sobre la idea de la individualidad musical. Daniel F habría persuadido a un sector de la movida a atorar la entrada de la ideología del capitalismo en las músicas radicales para destapar un camino de éxitos callejeros alejados de la industria cultural al cual todos apuntaban. Conscientes dentro de una diversidad interesante en la movida, Daniel F (El Hombre que no podía dejar de masturbarse, 2004) se lanza con un estilo musical diferenciado entre trova y psicodelia dejando parcialmente de lado el Punk; y, sin embargo, seguía tocando en otras agrupaciones de alta intensidad, pero de corta duración como Dogma SS, Kaos y Frente Negro.



### g. Cero a la izquierda

RM: “En esa época no nos dimos cuenta, pero creo que fue así (Daniel F hizo carrera de solista). Es un hombre que tiene 60 años y sigue trabajando en la música, porque es así, pero cuando teníamos 24, 25 en ese momento era el momento para hacerlo. Leo se iba a Europa, su hermano (Kimba Valdivia estaba en Lima). Si tocábamos otro repertorio, otro disco, ¿quién sabe cómo hubiese sido la historia? algo parecido como fue en los sesenta. Si la gente hubiese cantado en castellano; si en ese momento en que Daniel se va; si hubiésemos continuado en el año 86, la historia hubiese sido otra y no hubiesen ganado tanto espacio otros grupos como Río. Nos fraccionamos y forma (Daniel F) Dogma SS, porque Daniel tiene una simpatía por el fascismo (...) –“vamos a sentarnos a la mesa, grabemos un nuevo disco y vamos grabar con otro sonido para un segundo Long Play que nos pide la empresa”. Era un segundo LP de una banda procedente de este espacio, y quien sabe una de esas canciones la nueva generación la asumía como su canción y así la canción se convertía la canción de tu vida, pero él pensó otra cosa. Yo, cuando iba a cobrar mis regalías a la empresa el cheque que me pagaban; me acuerdo en un momento en que el “pata” me dice “nosotros no sabemos cómo mierda ustedes venden discos”. Porque por contrato ellos debieron hacernos prensa, pero ellos no nos hicieron nada, “ustedes venden muy bien, nosotros queremos que graben otro disco, y si se tiran un pedo, se graba el pedo ah (...). Un día compro La República en los 90s creo, estaba tocando en Vox Propia, estaba ojeando el suplemento, y sale en dos páginas una nota sobre el rock subterráneo y aparte sale la cronología de bandas, toda la discografía y no sale ni Ataque Frontal ni Voz Propia, entonces suena mi teléfono, y me dicen: - “Hola, soy Carlos Paucar, ¿has leído lo que ha salido en La República?, -sí, aquí lo tengo en mi mano, -esa nota la ha escrito Daniel, pero yo la he firmado, respóndele, y yo la firmo. Yo pude haber escrito una nota diciendo que este fulano ha hecho esta nota, ha omitido (las bandas) porque tiene una manera de pensar, es así, es asá y *pum* le hubiese metido un recto, debí haberlo hecho en ese momento, no lo hice. Fue un error mío. Cometí muchos errores, como haber regresado muchas veces con él (...) bueno esas son las cosas que pasaron en ese momento, no hubo ningún rollo político en absoluto. En ese momento la cuestión se convirtió en algo bastante destructiva a partir del 86 en adelante. Entre el 84 y el 85 hemos estado andando todos juntos hasta que se quiebra todo, hay una movida capitaneada por Eutanasia, y ha llegado a tocar con Vox Propia en esas épocas, pero el público que iba no era tan masivo, no iba más gente porque ya había mucha violencia en el país, y la violencia era gratuita desde adentro: la competencia de quien es más maldito que el otro”.

#### Figura 31

*Aparece en la revista As Rock Perú el detalle de la noticia del plagio del tema de Jas. A partir de un tema de fondo de una película americana Wild in the Street, 1968. Fuente: Archivo elmelomanoide.blogspot.com*



Se deduce del testimonio que la música en el Perú ha respondido en sentido análogo a su diferenciación general, a una desestimación de la asociación por responder a una urgencia grupal o individual, por ejemplo, en este fenómeno, para ingresar en la industria cultural del rock. Pero a su vez nos habla un pico en el subconsciente de nacional: el rechazo a la cooperación, el gusto por el lucro, el sabotaje, y el rechazo a la inclusión. Por otra parte, se identifica en una mayoría, al interior de esa misma que oculta un pasado provinciano que reniega del origen profundo como conflicto interior al no reconocerse como indígena dentro de Lima manifestándose en odios enmascarados. La mecha se enciende fácilmente en la audiencia. Aparentemente apoderarse de un discurso desde abajo ya estaba implícito en todo el fenómeno discursivo del rock. Carlos Magan replica un dardo del periodista en un conocido documental sobre aquellos que ingresaron azuzados a destruir un día de concierto: Magan:- “contribuyen a crear el sistema que corrompe a la gente que está abajo”-, periodista: “y, ¿tú eres de abajo?”, - “No, pero estoy en pro de los de abajo, y eso es una injusticia”<sup>79</sup>.

En Lima se reconfigura la identidad y la subjetividad a partir de excusas eternas sobre la idea de dicotomía, dualismos o fuerzas opuestas; o bien desde una construcción publicitaria sobre la idea de “el blanco es malito pero adinerado y hermoso, y el marrón es bonachón pero perezoso e improductivo” lo que se ha ido internalizando por centurias entre distintas mallas escolares, contenidos televisivos, vida social y distinciones del gusto, como lo demuestran Nugent y Bourdieu: de pronto las canciones que son exclusivas de una minoría culta cuando pasan a ser masivas, se resignifican negativamente como vanas, populares y vulgarizadas. Expresado en el fenómeno subterráneo se entiende como una lucha por un protagonismo que otros grupos de

<sup>79</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=jGyOoPMQ3FE&t=49s>

corte comercial tenían: chicas, juerga, tours pagados, discográficas y dinero; en esta dirección el discurso de las nacientes bandas rayaría por temas de amor que hasta el día de hoy se repiten constantemente para ganar audiencia. El peruano es así un ser más afectivo y romántico que un ser activo en lo político. Por otro lado, la alusión a un tema a modo de estandarte general de protesta juvenil respondía a una necesidad de adjudicarle al rock Punk o Heavy una condición de representación social legítima a la par de otras distintas sillas sociales y en oposición a masivas obras banales; pero en el Perú las audiencias no son tan homogéneas ni uniformes.

Para mediados de los años ochenta en adelante entran en escena numerosas bandas (Flagelo, Gameto, Flema, Over Kill, Kaos, Cabaret Frigor, Delirium Tremenz, Soljani, Masacre y decenas más) que aspiran al protagonismo de manera justificadamente impulsiva, aunque estructurada, procurando crear un producto con los pocos recursos técnicos que existían, de pronto también se asumió que acudiendo a un racismo “a la inversa” -aunque el racismo es uno solo- se buscó el protagonismo. Pese a la procedencia de la mayoría de los padres de aquellos hijos creativos que contaban con medianos recursos, (entendiendo que Lima central era básicamente clase mediera dentro de un macro sistema de síntomas sociales precarizados) se necesitaba armar un proyecto desde los distintos sectores del gran escenario por donde entraron los actores del rock subterráneo a interpretar sus papeles (Goffman, 1959) a fines de dirigir todos sus disfraces hacia la urgente desnudez de la totalidad social y la transformación de la industria.

### **i. Colofón**

RM: “Hay muchos autores que escriben esta movida o movimiento subterráneo, cómo se llamó, y le dan fuerza a partir de los ochentas, y esto no empezó a partir de los ochentas sino a partir de fines de los setenta, o sea, mi generación, yo tengo 60 años, mi generación no recibió nada. O sea, no existía escena del rock en ese momento, cuando yo fui adolescente joven, y había en ese momento grupos que hacían *covers* algo como los tributos que hacen hoy día, *covers* de los grupos de moda y tocaban con cierta regularidad en ciertos espacios en el centro de Lima y con afluencia de público. Mi generación descubre el rock argentino quienes cantaban en castellano, Espinetta, Sui Generis, todo el rock de los setenta en Argentina, todo eso nos influenciaba y nos da la seguridad de que podemos cantar rock en nuestro idioma, porque hasta años atrás tu revisabas la discografía nacional y encontrabas a grupos como Telegraph Avenue que cantaban en inglés o como PAX que cantaban en inglés, y eso era una barrera para poder comunicarse, (...) nosotros empezamos a componer y a cantar en castellano. Mi generación, te estoy hablando de fines de los setenta. Yo, en aquel momento hice una banda con los amigos del barrio en el Rímac. Yo nací en el Rímac y viví allí muchos años e hice una banda que se llamó la máquina del Rock con temas propios en castellano y también temas instrumentales, Rock and Roll y blues, sin voces

y con largos solos de guitarra. Y eso era lo primero que comencé a hacer: cantar en nuestro idioma y de pronto aparecieron un montón de bandas de diferentes estilos, de fusión, de jazz rock, grupos que ya hacían temas propios y exploraban por ejemplo con el caso de la fusión, exploraban con el folklore, instrumentos andinos, como Kotosh, y el jazz rock que eran bandas, que en aquel momento se estaba poniendo bastante de moda, guitarras electroacústicas, desde rock and roll hasta pop y eso fue como un embrión, una nueva escena que empezaba a nacer. (...) En Argentina, así como en Chile (la educación) es más alta que el nuestro por eso pudieron adaptarlo o asumir el rock a su entorno, en cambio acá los chicos del rock no eran así, estaban pensando en parecerse a Robert Plant, pintándose el pelo de rubio. Es la alienación que los llevaban a una enajenación y ya era un capricho de estos chicos, de pelearse con medio mundo a decir que el rock es así, es así. Ahí es donde aparecimos nosotros y los aplastamos, cantando en castellano”.

Esta última cita nos expresa la complejidad discursiva con que se iba asomando el nuevo rock en torno a la subjetividad juvenil limeña. La génesis del personaje, del ser distinto, del parecerse al extranjero o copiar un patrón de vestimenta occidental comenzaba desde ya a negar todo indicio de indianidad algo muy parecido a los que hoy se conoce como trastorno dismórfico corporal. De corte étnico o racial ya nos explicaba el imperioso deseo de ocultar al indígenaimplícito y explícito; así esto también explica el estado del ser sobre “la pose”. No tienes el objetivo, pero tienes la forma y son las cuestiones que no calzan con tu ser peruano real pero que deseas y aspiras sin fines de cambio social específica. El siguiente extracto de la canción resultante del quiebre explica una verdad del sentir de un sector fundacional del fenómeno:

*¿Qué mierda esperas de mí ?, yo nunca espero algo de Uds.*

*¿Qué es lo que piensas de mí?, yo nunca pienso en ti!!*

*¡Muchos se fijan en mis movimientos!!, si para mi Uds. 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*

*¿Porque murmuras que voy por ahí? ¿te jode que sea yo?*

*¿porque te preguntas como grito? ¿te sientes aludido?*

*¿te jode que no te miro? ¿te estima ser aceptado??!!<sup>80</sup>*

---

<sup>80</sup> Letra del tema Yo no formo parte de esto de Ataque Frontal. Tema compuesto por Raúl Montaña en respuesta a la ruptura del movimiento subte (fuente: cancioneros.com)

## 6.5 Cultura senderista y religiosa en el discurso mediático

¿Cómo entender la contracultura y cómo era tal aquella otra contracultura para la facción de sendero luminoso? No habría un punto de comparación ideológica entre subterráneos, hippies con los senderistas. Se hace necesario realizar el deslinde desde un conocido documental realizado por Álamo Pérez Luna en el año 1992 presentado en el programa La Revista Dominical conducida por Nicolás Lúcar, por entonces el único o de los pocos periodistas que se enfilaron como partidarios del gobierno de Alberto Fujimori. Según uno de nuestros entrevistados se repartían unos panfletos que los corrían por los conciertos por miembros de SL llamados por la audiencia subterránea como “Saco largos” (SL: Saco Largo). De acuerdo a Martin Roldan, estos sujetos procuraban captar la atención de algunos de los adolescentes que en la efervescencia sensible y anti-sistémica pudieran potencialmente caer en la ideología de la economía del terrorismo. Estos terroristas según el reportaje pertenecían a una agrupación terrorista denominada Movimiento de Artistas Populares (MAP). Extraemos algunos extractos de estos *flyers* del archivo audiovisual<sup>81</sup> en la cual Pérez Luna narra cómo dichos panfletos se distribuían en conciertos bajo una amenazante consigna:

“La Revolución en Camino: que sus canciones sean de propuestas sociales y que incentiven al público hacia una renovación social (...) una contracultura no está hecha en base a gritos sino a una propuesta sólida (...) que los grupos que realmente están por una revolución se integren a la masa de obreros y se familiaricen con sus ideas (...) sino quieres actuar lárgate de lo contrario serás aplastado”<sup>82</sup>.

Esta nota proclama claramente la opción vertical de la ideología senderista y la opción radical de que su revolución era frontal, no de diversas izquierdas o facciones de adolescentes contestatarios sino de aquellos que tenían que socavar los poderes del estado aplicando un despotismo ideológico basado paradójicamente en el miedo a la vieja usanza monárquica. Sin embargo, se visualiza cómo los medios ya venían minando a través de los años mediante un servicio de inteligencia la imaginaria, pero peligrosa potencialidad en la analítica personalidad adolescente. Posterior a la primera década del fenómeno subterráneo los medios fueron desprestigiándola para con el tiempo y en alianza con el Estado dispersarla y retirarla institucionalmente del Centro de Lima. Como parte de una especie de eugenesia que devenía

<sup>81</sup> Video denominado Sendero luminoso y Rock subterráneo. Parte 1 de 3  
<https://www.youtube.com/watch?v=LiMFFOg3eGs>

<sup>82</sup> Sendero Luminoso y el rock subterráneo, realizado por Nicolás Lúcar y Álamo Pérez Luna, 1992  
<https://www.youtube.com/watch?v=xGpYxnXJzxw>

de las autoridades locales e intereses del gobierno por borrar del casete adolescente todo tipo de semilla revolucionaria entendida desde una contracultura económicamente improductiva y además relacionado al ser piraña, petiso y pájaro-frutero quienes adicionalmente circundaban los mismos espacios. Más adelante, Pérez Luna hace lectura de otro *flyer*:

“proponemos la formación de un movimiento por ahora contracultural con proyecciones sociopolíticas que apunten a las transformaciones revolucionarias de la sociedad peruana (...) destruyamos para construir, no hay contracultura si no hay compromiso social” (Ib.)

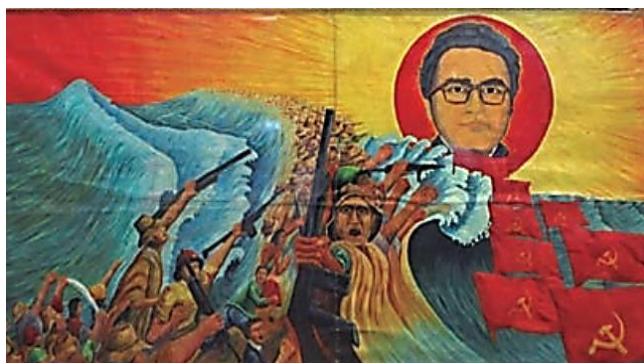
Esta última parte parafrasea el título de una canción de Narcosis en su única maqueta Primera Dosis, titulada *hay que destruir para volver a construir*. Añade Pérez Luna que “los artistas que creían en la anarquía total, eran así concientizados en los años ochenta”. Es el comienzo de lo que luego se llevó a cabo como una especie de Holocausto y la emergente Industria del terrorismo, que empezaba desde la propaganda antiterrorista y finalizando con el importante informe de la CVR en el 2003. Se instauró una nueva industria del holocausto terrorista (Finkelstein, 2000) donde asistimos a un mercado cultural por producción de libros, artículos y filmes desde el IEP, PUC y otras instituciones que han superado las expectativas de la memoria en contradicción a una concientización por sustitución de construir las bases de una ética de la responsabilidad administrativa del Estado (Fukuyama, 2010). Por lo manifestado por los entrevistados; el fenómeno subterráneo como contracultura respondía a un ideal de participación en la industria cultural y no a la destrucción del mismo ni mucho menos a la adhesión a un grupo de violencia extrema que al mismo tiempo deploraba, sino basta con observar las imágenes de las primeras maquetas de los grupos fundacionales. El proyecto artístico popular de Sendero cuyo corte político era la toma del poder mediante la revolución armada puede verse retratado a través de objetos, pancartas, grafitis e incluso, que luego de la captura de Abimael en el 92, los presos terroristas retornaban desde sus celdas como objetos artísticos hacia el movimiento, empero decomisados por la DIRCOTE. Estos objetos fueron exhibidos en el museo de la memoria en una exposición llevada a cabo el 27 de abril del 2016 denominada Esquirlas del Odio. La palabra *Odio* se insertó de acuerdo al escrito de Gonzalo Portocarrero *Profetas del odio*<sup>83</sup>.

### Figura 32

*Óleo de la exhibición Esquirlas del Odio. Representación del camarada Gonzalo como el sol de la lucha armada, el mesías del pueblo alrededor de un centro rojo de corte de guerra propio a la bandera china*<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Quintanilla, Santiago. Evitar convertirse en piedra; reflexiones sobre el arte de sendero luminoso en la exhibición esquirlas del odio. A & D: N.º 5

<sup>84</sup> file:///C:/Users/MI%20PC/Downloads/19635-Texto%20del%20art%C3%ADculo-77976-1-10-20180122.pdf



En su aspecto muralista indigenista leemos una sintaxis de mareas de agua crecen del suelo y se funden entre sujetos obreros y campesinos para emular al nuevo inca Gonzalo; restaurando las bases de un socialismo incaico, como lo describe Louis Baudin en su libro *El Imperio Socialista de los Incas* (1928). En una paulatina degradación las olas se transforman en banderas pro rusas y las banderas a su vez, en calmadas aguas que tranquilizan el sentimiento de un pueblo hambriento de justicia andina y proletaria. La paleta del cuadro en contraste de azules a rojos crea en forma dual, aunque conciliadas de colores fríos y cálidos que se entrecruzan en fuerte coalición mientras que por el lado extremo derecho se observa una pacificación mesiánica.

Concluimos que la contracultura desde la mirada Senderista, era un drama de violento y amenazante mandato gráfico. No era contracultura, era una táctica revolucionaria de lucha armada con costos de vida necesarios, de las que ni Rosa de Luxemburgo hubiera tenido idea, ya que las revoluciones a las que ella asistió, Rusia 1910 y Alemania 1919 (murió asesinada), fueron enteramente sindicales. La figura 32 contiene una fuerte propaganda proselitista con claros contrastes de colores complementarios azules y naranjas, rojos y verdes, acentuando la presencia de Abimael en la parte superior del cuadro. En el ángulo derecho se visualiza en línea continua con el brazo al combatiente obrero y campesino que se erige hacia su aclamación. La estructura reticular del cuadro posee una alusión clara a los cuadros del Ukiyo-E japonés<sup>85</sup> inserto en un esquema compositivo futurista con alto movimiento. El uso de colores análogos explica que el artista conoce claramente los temas de teoría de color como además el genio estilístico muralista de los mejicanos Diego Rivera, José Orosco y David Siqueiros. En una perfecta “cocina” (destreza de mezclar colores puros con grises) los acerca a la zona más cálida del cuadro, una interesante combinación que explica la apología a la presidencia del líder senderista. El rifle, elemento central del campesino se encuentra en primer plano en perfecta

<sup>85</sup> En particular del artista japonés de Hatsuchika Hokusay, sobre todo en el movimiento terminal de las olas.

estabilidad con el centro del cuadro sin dejar que se incline hacia la izquierda aguantándolo en su centro; las banderas rojas rusas están en perspectiva y superpuestas lo cual contrasta con la misma superposición de los proletarios del lado izquierdo. El conjunto es piramidal y claramente sugiere mesianismo sobre la base de la jerarquía. Abimael es, o él será: sol y norte.

El fenómeno contracultural no es nuevo en el Perú implicó históricos rechazos. Artesanos jóvenes fueron iniciados a principios de la colonia en el arte de la pintura barroca, aquella colonial enriquecida de borlas verdes y rojas, fuertes y llamativas como hemos explicado en nuestro marco teórico, para contrastar el signo de realeza. El artesano incaico era según los cronistas entrenados en las artes coloniales con técnicas del barroco español. Antiguos ceramistas y alfareros en tanto sometidos a una nueva religión modificaron su saber de viejo oficio hacia la nueva pintura, una técnica totalmente distinta, el óleo. En ese sentido muchos cuadros fueron representaciones de vírgenes y arcángeles arcabuceros. En cada cuadro que se pueda observar tanto en los museos del Coricancha u otras colecciones nacionales fácilmente se observará la transfiguración de la imagen, sino su transgresión (Mujica 2016) en donde los rostros no son precisamente europeos sino blancos con tendencias mestizas. Ciertos elementos de la iconografía católica son omitidos de modo muy sutil o sutilmente transformados, estas figuras no representan al tipo español propiamente; sin embargo, se buscaba que el arte y la evangelización deberían de ir de la mano para identificar al indio con la religión española de la época. Así, el indio no se habría sometido ni hibridado entre una religión monoteísta con otra pagana; sin embargo y de manera subconsciente este elemento subyace en torno a la adoración quechua de los fenómenos naturales sobre un monoteísmo diocesano que se superpone sobre la fuerza de la religiosidad andina.

### Figura 33

*Pintura de la Escuela Cuzqueña. Portada del libro de Ramón Mujica. 2016. Autor anónimo. Fuente: Escuela cuzqueña. Fuente<sup>86</sup>*

---

<sup>86</sup> <https://bcn.gob.ar/recuerdos-de-la-epoca-virreinal/nino-jesus-con-vestimenta-inca-y-mascaypacha>





El Conjunto es de fino acabado, aunque, a diferencia de los autores barrocos españoles, la fina calidad de los vidrios, las telas y los objetos de naturaleza muerta aún no consiguen la profundidad y la tridimensionalidad con las reglas de la perspectiva que ya se habían dominado, así como la métrica canónica de la proporcionalidad corporal basado en el renacimiento griego. Empero la intención del cuerpo de ser indio subyace a la pintura y el acabado de transparencias que se practicó como base de la obra, las manchas (tinta de óleo) y veladuras (superposición de tintas) abundan en este tipo único de obras. En el fenómeno subterráneo existen claras representaciones de estas figuras cuando se apela a las imágenes de Santa Rosa de Lima y Sarita Colonia. Habría una razón de fondo, que al margen de atacarlas es reconocer en ellas dos especies femeninas diferenciadas de orden religioso (de identidad peruana) en lugar de la agotada imagen de la Virgen María como un ícono religioso que ha fastidiado las miradas infantiles, otra transfigurada en una negación de la mujer virgen e inmaculada vista en los primeros años del acto subterráneo. En tiempos de arte colonial y virreinal esta continua representación de la virgen crearía posteriores ejemplos de mujeres que orientaron devociones auto lesivas que se encarnizaron bastante bien en la bondadosa cuidadora de indios y negros maltratados, Isabel Flores de Oliva. Desde ya entonces existía una preocupación por Santa de Rosa de Lima a quien con mucha resistencia se le canonizó sin antes haber pasado por un férreo interrogatorio desde la inquisición. Afirma Ramón Mujica:

“Santa Rosa de Lima también fue interrogada por la inquisición. Dos de sus inquisidores, el padre Juan de Lorenzana y fray Luis de Bilbao –ambos catedráticos de prima en la Universidad de San Marcos- quedaron pasmados ante la solidez doctrinal y la madurez espiritual de Santa Rosa. Se

trataba de un ingenio que por medio de la oración había alcanzado mayores conocimientos de la Divina Esencia que los más doctos y pulidos de los teólogos. El médico de la Inquisición —el doctor Juan Del castillo que la examinó- fue del mismo parecer. Al doctor Del Castillo la inquebrantable pureza de Santa Rosa le daba la impresión de que ella nunca había perdido la inocencia de la gracia bautismal. A los cinco años de edad Santa Rosa había tomado el voto de la virginidad perpetua”<sup>87</sup>.

Figura 34

Imagen estática de un fotomontaje elaborado con graficas realizadas por Patricia Roncal. Esta connota la subsunción de la virgen en el inconsciente colectivo en pugna por un desarraigo sexual. Fuente<sup>88</sup>



En el sentido a las agujas del reloj se comprende la lectura del collage de esta imagen. La seguidilla de elementos superpuestos está efectuada a lapicero graficando dulcemente una corona de penes alrededor de una niña y una reluciente frase de fondo “a ver si la paras”: se traduce en un floreciente deseo femenino de desacralizar el sexo y desmitificar el poder heterosexual. El deseo de Patricia Roncal fue transmitir el hecho de que la Santa del látigo no corresponde más a la mujer de la década en cuestión, la que venía cuajándose ya desde un cuestionamiento mundial a partir de los años sesenta: la imagen de la iglesia perdió demasiado juicio pese a sus constantes reformas. Las señoras conservadoras y ultra cucufatas, los frescos recuerdos de los horrores de la Santa inquisición, la muerte sospechosa del pontífice Juan Pablo I por envenenamiento, los primeros visos mediáticos de pederastia, el enriquecimiento de la iglesia depositado en diversos bancos en el mundo, la subida al poder de Carol Wojtila y la aparición de numerosas iglesias evangélicas, sectas esotéricas y ufológicas en el centro de Lima como Alfa y Omega, Gnosis, la iglesia pentecostal; así como la fracción fanática católica denominada El catecumenado, establecieron un estado de la cuestión bastante miserable.

<sup>87</sup> Mujica, R. 2014. Nuestro Patrimonio puesto en valor: Santa Rosa de Lima y su tiempo: <https://issuu.com/fondoeditorialbcp/docs/nuestra-memoria-puesta-en-valor> (p. 167)

<sup>88</sup> <https://www.facebook.com/RockSubteraneoPeru19831992/videos/335857617343142>

Había que buscar otro ícono, el del preso, del convicto, de ese otro Ribeirano y Foucaltino en el encierro, del pobre, loco y marginado, pero sincero en su propuesta sistémica de robarle estratégicamente al estado y al despiadado corporativista. Sarita colonia se vuelve icono inconsciente de nuevas variadas imaginerías limeñas. Esto no sería sino después de diez años de negación total a la fe desde el inicio del rock subterráneo cuando Los Mojarras lanzan su primer álbum Sarita Colonia, quienes tuvieron en el cantante un grácil representante producto de una intersección provinciana limeña incunable en su distrito natal del Agustino. Podemos leer en un extracto de la lírica de la canción del mismo nombre lo siguiente:

*No se amilanan, aunque no hay lana*

*Se autofinancian, con tonos pro*

*Suena un huaynito, bailan salseros*

*Gritan roqueros, piden chicha*

*Se armó una bronca que terminó*

*Cuando un achorao saca un cuchillón*

*Una chicha!, Sarita Colonia, patrona del pobre<sup>89</sup>*

Estas son una muestra de la larga gama de imágenes devenidas desde afuera en distintos puntos de la historia que invadieron el subconsciente artístico general dotando a la masa y al artista de nuevos recursos de interpretación de su realidad. Sin embargo, de una cantidad mayor de elementos que eventualmente podían confundirlo en esta retroalimentación de cara a la interpretación de la rica y caótica realidad peruana.

---

<sup>89</sup> <https://www.lettras.com/los-mojarras/793106/>

## Capítulo 7: Gráfica de una Lima precarizada

En este capítulo deseamos entrelazar la física del momento subterráneo con la historia personal de los sujetos que produjeron el fenómeno, quienes estaban influenciados por un panorama internacional de imágenes y fuertes emocionalidades musicales. Reproducimos un extracto de la entrevista con el investigador y musicólogo José Ignacio López Ramírez Gastón sobre la relación entre familia, música, adolescentes y el género rock Punk y Heavy metal en Lima de los años ochenta:

“Teníamos un concepto más de familia. En esa época no se acostumbraba a que la gente viviese sola, todos vivían con sus familias, nadie se iba a vivir con su *roommate*, en un departamento, esas cosas son muy posteriores, ahora es muy normal, las personas ya se van a chamber desde jóvenes, muchos de mis amigos de esa generación tienen cincuenta años y siguen viviendo con sus papás hasta el día de hoy, entonces esa parte de la relación familiar es fuerte. También todos se mantienen en ese tipo de lógica o muchos se van de la casa y forman familias en base a la familia tradicional, entonces no hay tanta presencia de conflicto familiar. Es eso lo que yo pienso o por lo menos está más centrado en el conflicto social u odio social, resentimiento social o resentimiento con una serie de normas de comportamiento social, pero no a una reacción parecida a lo que sucedió en los años cincuenta en los Estados Unidos. El rock and roll norteamericano sí se forja un poco por la ruptura generacional donde el nuevo adolescente se va contra el rol de la familia por el cambio de rol de los años 50's en los Estados Unidos, pero nosotros no. ¿Tuvimos una versión paralela porque a nosotros no nos llega el rock, nos llega lo contestatario, lo antisistema?, nos llega lo extremo o si quieres la reacción extrema o agresiva pero dentro de un ambiente muy tradicional muy peruano, muy conservador, muy tranquilo. O sea, lo que nosotros hacíamos jamás se va a comparar con lo que hacía un inglés o un norteamericano durante la época, es decir, nosotros éramos un montón de niños buenos, comparados ¿no?; eso es muy importante porque no se toma en consideración que nosotros no hemos reaccionado en la forma que reaccionaron los ingleses. Bueno, el inglés proletario, trabajador, que trabaja en una mina, que es rockero y llega a su casa y se agarra a golpes con sus vecinos y le mete un cuchillazo al otro, ¿me entiendes? esas cosas no estaban dentro de nuestro panorama de comportamiento entonces para nosotros nos llegaba como una imagen, como una idea pero nosotros como que no la plasmábamos en ese tipo de comportamiento, no éramos un grupo de obreros ingleses ni tampoco éramos un grupo de niños engreídos norteamericanos en el Hollywood Boulevard pudiendo hacer todo lo que quisiéramos como drogarnos todo lo que quisiéramos, y chupar, las muertes y la cuestión de la imagen como el caso del Glam de la zona de California. Tampoco éramos extremos como los blackmetaleros que se mataban entre ellos (...) no tenemos un historial de muertos, no tenemos un historial de suicidios, no tenemos un

historial de un montón de gente viviendo la mala vida inyectándose heroína o muriendo de VIH por la heroína (...) cualquier cosa, no tenemos esa lógica”.

Lo único que habría faltado decir al entrevistado es que tampoco tenemos historial de asesinatos en serie salvo un presunto descuartizador llamado Ángel Díaz Balbín muerto por el psicólogo Poggi sin una evaluación exhaustiva sino utilizando por intuición. ¡Aunque sea solo más de uno! En los ochenta empezaron a abundar monstruos de todo tipo pero que no crearon a no ser una cultura del terror ni cultural ni mucho menos pedagógica, era horror político. Diríase que Díaz Balbín “era el monstruo” en el año 1986 asesinado por el psicólogo Mario Poggi, lo cual no detuvo los descuartizamientos de mujeres<sup>90</sup>. En adelante la criminalística en nuestro país se congeló estudiando los demás hechos y fenómenos desde el marco de la informalidad; hubo más muertos o fallecidos por el fenómeno chicha que tuvo otra raíz. Queda claro de este preciso extracto de López Ramírez que la interpelación del fenómeno subterráneo se da a través de una imagen o proyección representada a modo de escenario introspectivo que posteriormente es de carácter proyectivo que se engancha e involucra con sentimientos y emociones contradictorios, de acuerdo a la crisis, como manifestación netamente urbana, incluso algo intelectual desde los jóvenes adolescentes de la época por tener un medioambiente al estilo europeo pero con fachadas algo prehispánicas. Dentro de una arquitectura de casas pegadas, con escasas áreas verdes y alta densidad demográfica. El rockero era limeño urbano o costeño urbano porque la urbanidad es una derivación reciclada y modelada del barroco hecho neoclásico y de la Bauhaus minimalista que también modeló nuestras casas con techos de alambres sobresalientes con perros guardianes y gatos satelitales que lanzan al desnudo al sujeto constructor como vigilante. En tal dirección explicar la naturaleza de las casas y edificios para darle episteme a una “imagen del rock” supone asumir una historia sentida en comités vecinales, tugurios, muertos por terrorismo y rebeliones a través de la lisura castellana la cual ha sido toda una hazaña de supervivencia en la arenisca. Los ángeles de cementerios o personajes de negro con labios pintados de rojo, reciclados cientos de veces en el cuarto o habitación repleta de posters propinan un nuevo acto auto-reflexivo en el sujeto: de héroes pegados en las paredes, bellas modelos y potentes cantantes que desatoran su fuero interno para expresar a través de nuevos enunciados artísticos con lenguaje mitológico y soez, la ensangrentada sexualidad, la lucha entre ángeles y demonios como de muertos ayacuchanos en las portadas que explican la preponderante magnitud de la imaginación previa a la acción. Desgarradamente lo real se expresó con pocos muertos –a no ser por las terroristas y las de los

---

<sup>90</sup> <https://www.facebook.com/106797116480725/posts/486170575210042/>

noticieros de las mañanas- a través de una escala rocanrolera nacionalizada que empezó con el fenómeno subterráneo.

La episteme peruana que recibió una contracultura rockera inglesa no contenía esta férula suicida, asesina o genocida que nos refiere López Ramírez Gastón. En todo caso lo fue para una mayoría muy representativa de otros géneros que pegaron rápidamente y de forma masiva los cuales si fueron asimilados por toda aquella parafernalia provinciana que se creó no solo en base al tácito rechazo como etnia sino a su ensangrentada lucha proletaria, sindical e incluso campesina por esa madera pueblerina añorante que al reciclar sus costumbres en contradicción con las limeñas produjeron muertos concretos, suicidios familiares , informalidad y criminalidad por la alta anomia ochentera. Basta con observar los muertos a balazos y cuchillos en los mismos conciertos de la carpa Grau, en huelgas y manifestaciones en el centro de Lima y si se quiere en los caminos subversivos donde la lucha llegaba no solo del coche bomba sino a las huelgas de hambre y al asesinato de líderes campesinos y obreros, de hecho, tuvo su simbología cultural de origen: La chicha.

Generalmente se suele asociar el rock de contracultura con el rock subterráneo, y además al rock subterráneo con el rock punk, sin embargo, no es así. Los distintos géneros del rock y fusión comprendieron el espectro subterráneo con sus actuaciones, acuerdos y desavenencias. Cabe aclarar aquí algunas piezas de concordancia para diferenciarla, el rock es contracultural y llega a Lima primero a través de bandas de Rock pesado como Fogat, Black Sabbath, Lynnie Skynnird, Deep Purple y varios más para posteriormente girar a otros géneros como el Heavy, el Punk y el New wave posteriormente absorbidos por una mediana multitud, de algún modo educada (autodidacta) para la lectura de aquellos intrincados y disímiles discursos. Muchos miembros de las bandas que iniciaron este movimiento a principios de los años 80's eran conscientes de que varios grupos con distintos estilos musicales podían intervenir en el ejercicio de la lírica de protesta contra el *status quo* de la Lima de aquellos años. *Status quo* que hemos analizado para identificar y determinar por qué los adolescentes de aquella época contenían para sí sentimientos tales que son en definitiva distintivos para esa época y poco similares para otras anteriores y posteriores. La cuestión va en razón de cuatro aspectos; el primero, en que el contexto económico determinaba para unos una realidad más crítica en términos de subsistencia; el segundo es que la razón demográfica, como movimiento, estaba marcada por corrientes periódicas de raigambre que se buscaron entre pares para acceder a un sistema mayor; una tercera es el ciclo biológico que tenía que ver con la reproducción y el emparejamiento que predomina la psicología adolescente en una etapa compulsiva en desarrollo hacia la adultez; y la cuarta, con aquella en relación con el corpus desarrollista del

consumo. Estos cuatro elementos determinantes establecieron en el ser adolescente una manera particular de situar el cuerpo en los espacios de la historia de la contracultura en Lima. Una historia no exclusiva a los años ochenta sin embargo manifestada como un estallido integral desde que los vértices convergieron para que se armase un circuito de intereses en base a estos cuatro factores que limitaron al ser adolescente debido a una cultura forzada y castradora que tenía que ser resquebrajada y reconstituida en donde la condición biológica (género) llevó a las participantes femeninas al escarnio mediante la confrontación verbal y una necesaria pugna entre géneros cuando la mujer necesitó de explicar también sus sentir:

*y no soledad en los labios porque producir más  
nunca ha sido saludable para el cuerpo,  
producir menos no le asegura ganancias al gobierno:  
las arcas se repletan cuando la belleza se corrompe y cuando  
el cuerpo ha producido más, y no salud,  
su ganancia no es otra que morir.  
Cuida entonces la riqueza de tu cuerpo<sup>91</sup>*

El extracto explica la disconformidad pre existente de una generación anterior en torno a la brevedad del cuerpo visto desde los lentes de la contracultura. Esta pre-subterránea literaria fuera de los ángulos hegemónicos del Boom, entendida como no *mainstream* trataba de alcanzar los círculos más alejados del Perú: Hora Zero dispersó sus esfuerzos por los diversos rincones del Perú, sugiriendo nuevos poetas provincianos, poetas que en el ínterin recitaban que el país estaba desmoronándose entre escombros y desmontes de valores discordantes. En esa línea existieron elementos de presión para llevar a la literatura de los años 50s -encarnadas en los autores como Vargas Llosa, Cortázar y Ribeyro- hacia esta otra generación paralela *Hora Zero*. Los elementos gramaticales no serían los convencionales sino geométricos, vanguardistas de una métrica con formas geométricas como retórica. La poesía de Enrique Verástegui se ha mostrado en letras y palabras finamente y eróticamente estructuradas en el papel que da vuelo a otra literatura rica en metáforas con tintes pasionales y arrulladores. José María Arguedas fuera de las bambalinas del boom retornó al indigenismo de los 20 para explicar que existía una

---

<sup>91</sup> Extracto del libro *Angellus Novus II* de Enrique Verástegui. Fueron numerosos los grupos que integraron el circuito del rock y la gráfica de contracultura por lo que no constituiría solo el rock un tipo exclusivo de protesta lírica, estuvieron además como mencionáramos más arriba, sin desconocimiento el grupo Hora Zero que desde dos décadas atrás mostraba ya una discusión literaria sobre las irregularidades de los gobiernos sin dejar de lado versos de calidad sensual y exploratoria entre lo sutil y lo obvio, lo erótico y lo banal no solo de lo político sino también de lo cultural cuya literatura gráfica, dadaísta y expresionista, como la de Enrique Verástegui, plasmaba con exactitud los deseos del joven limeño por la cópula y el perfecto erotismo sino una metáfora que cuenta la posible castración del sueño limeño.

dinámica rural existente, rica en mitos y personajes, Wamanis y dioses corpóreos, entre gamonales y vasallos coexistiendo en duras discusiones sociales por el sentido social de sus festividades y reivindicaciones comunales, eso es Yawar Fiesta o la Agonía de Rasu Ñiti. Por lo cual es imposible separar las sensaciones sociales para el artista quien las canaliza como corresponde a su fenómeno experiencial, fenomenológico y hermenéutico cuando su literariedad pretende interpretar la sociedad peruana. Para los músicos de contracultura las semillas ya vendrían plantadas desde los finales de los años 60's; la idea revolucionaria de Velasco podría haber ensayado una forma de subterfugio para la voz popular que no impidió a la semilla del ideario anti oligárquico del rock nacional a desplazarse por los muros de Lima a no ser espantarse si tenía que tocar con el indio Mayta: "matarina matarina, matarina de algodón, si no lloran tus ojitos, llorará tu corazón"<sup>92</sup>. Había que retratar al Perú, sus desigualdades y expresar sus penas y pobreza. Había que retratar a Lima como su gran hija mayor como el sueño amargo pero realizable, del cual la oportunidad de triunfo se convirtió en un paradigma de triste y precarizado tinte.

La historia gira con el cambio de gobierno hacia 1979, un gobierno represivo producto de una derecha dolida y despojada que rebajaría a todo artista de la escena alternativa a una escena subversiva: es la coloración propia del nuevo artista hacia zonas más oscuras, más sensuales y más escondidas sobre la literatura musical y la literatura de la literariedad (Culler, 2004). Letras más explícitas en su mensaje social o existencial que encontraron en la precariedad del sonido y del instrumento su propia esencia: "toda la mierda es la misma" es para Guerrilla Urbana sacarle jugo al fierro retorcido que está en el subconsciente limeño y restregárselo a la gente en el rostro en búsqueda de una reacción. Es una esencia que convierte al artista en un ser soez sin embargo sublimado por el agotamiento desde las irregularidades de la nueva moralidad sistémica. Los hijos de los años 60's se dejaron ver en los años 80's de esta otra manera. Dilatada es la conjunción de artistas que encierran esta orientación. La molestia social era así por entonces, entre los años 60s y 70s: saber para quién gobierna el presidente, es decir, explorar mediante la crítica cultural y el espíritu conformista una actitud reformista que estuviese a favor del cambio. Así, una literatura neo expresionista y a su vez realista tanto en la narrativa como en la poesía eran análogos en el apoyo. Algunos otros, escritores periodistas, fueron deportados, caso del infrarrealista José Rosas Ribeyro del diario Marka. Este mismo cuenta en una entrevista a propósito de su libro *País sin Nombre* (2011)<sup>93</sup>:

---

<sup>92</sup> [https://www.albumcancionyletra.com/matarina\\_de\\_indio-mayta\\_\\_253592.aspx](https://www.albumcancionyletra.com/matarina_de_indio-mayta__253592.aspx)

<sup>93</sup> <http://letras.mysite.com/gro071211.html>



“Mi generación fue la de las grandes ilusiones, la que creyó que el mundo sería, después de ella, mucho mejor, pero fue también la que cerró los ojos ante la Historia y terminó metiendo la pata tal como la habían metido tantos antes (...) para mí la novela es una mirada crítica y despiadada del mundo, sino no tiene sentido, o lo tiene como producto comercial tipo Isabel Allende y tanta novela light que nos venden ahora por todas partes. Yo no escribo para que me quieran mis amigos, como suele decir García Márquez, sino porque necesito hacerlo para saber quién soy, quién fui, y cuál ha sido mi lugar en el mundo. No me interesa la nostalgia, el amiguismo, todos fuimos bacanes y qué bello y generoso fue lo que hicimos. Me interesa, en cambio, ir a buscar en los lados oscuros de la vida en nuestras sociedades que son esencialmente hipócritas, decir lo que no se dice, revelar lo que se esconde, resquebrajar los mitos encerrados en bunkers de silencio”.

Ribeyro fue una de esas figuras militantes de izquierda que pinchan al gobierno por cualquier costado, fundaría la revista “Estación Reunida” en los años setenta, luego deportado a México por el general. Como un ejemplo de estos previos a los años 80s la literatura peruana se agitó, y con ella las calles de Lima. En la medida que la Lima republicana aristocrática se rajó en dos, desde un latente conflicto, para la contracultura esta misma sustancia estuvo dentro de su esencia social con el quiebre generacional entre padres e hijos, pueblo y gobernante: es una analogía de cómo las generaciones comienzan a pensar en rumbos opuestos debido a la visualización de una tecnología de las comunicaciones de abundante contenido, sin embargo y además, por el nuevo rostro de Lima, con una clase aristocrática arrinconada en pequeños distritos que se entremezclaba y se aislaba de los escupitajos al suelo y cascaras de plátanos volando desde las ventanas de las combis.

### **7.1 El artista suficientemente bueno**

De este modo el artista peruano de entonces supo retratar estos cambios en función al servicio pedagógico del arte desde la crítica cultural. Para comprender esta parte el crítico e historiador de arte estadounidense Donald Kuspit afirma en un conocido artículo:

“para desarrollar la idea del artista suficientemente bueno, el artista pos vanguardista ideal, es esencial tener en cuenta de que el artista de vanguardia, o más concretamente una concepción oficial del artista, ha quedado desfasada. El artista reeducador y el artista personalista son modos de ser artista que se han institucionalizado. Se han vuelto convencionales y casi cínicos, mecanismos de la personalidad artística que aseguran automáticamente un lugar en el centro de la corriente dominante pero ya no implican una necesidad interior. Ser un artista reeducador o un artista personalista ya no significa tener una vocación, sino una carrera. Son dos estrategias académicas de autopromoción del artista, no manifestaciones de una determinada concepción de la labor del artista. El arte de la generación actual de artistas reeducadores y personalistas no es

tanto, en el sentido rilkiano, un ofrecimiento al espectador afin (aquel que decidió conectar con él, ser sensible a él) como una prueba de un deseo narcisista de hacer carrera. En el fondo no atrae a nadie al menos a un yo auténtico en el sentido de Winnicott (...) excepto en aquellos que tienen una patología –característica- similar a la del artista oficial de vanguardia. Aquellos que configuran el sentido de su yo más a partir de sus relaciones externas que de las internas. Hoy en día se hace necesario el artista suficientemente bueno. Aunque no haya garantía de que sea factible su existencia modélica, han aparecido ya algunos atisbos. En cualquier caso, lo que a principios del siglo XX eran concepciones arriesgadas del artista alternativo, se han vuelto en estereotipos complacientes en los últimos tiempos. Lo que originalmente representaba un intento de articular, a través de un arte apropiado al mundo moderno, un problema existencial universal, se ha convertido en el mandarinato de la vanguardia.” (Kuspit, 1992)

El llamado a la función social del arte tal vez sea de todas las funciones la más cercana al lema humanitario; de acuerdo a Kuspit no se puede negar la transformación estética de la materia en una obra de alto gusto para el paladar visual -entendido en cromografías y teorías-, sino que el nivel de interpretación de la obra debería atender a aspectos interpretativos más que lúdicos, masivos por necesidad social. En donde los participantes en su arriesgada entrada al juego sean parte de él y puedan salir de él, actuando (Gadamer, 1960). Los niveles de interpretación pueden quedar muy estrechos en vías hacia una sociología social del arte; en todo caso el arte puede ser un medio para mediar nuevas reciprocidades al retratar un entorno complejo y contradictorio. ¿Cuál sería el trasfondo ideológico y funcional de un arte del Rock subterráneo expresado a través de la gráfica y la literatura en sus melodías? Habiendo hecho el análisis del rock sesentero a través del testimonio de Raúl Montaña Montañez y otras fuentes, la idea de que el rock peruano estaba ya en las venas del músico sesentero, algunos más consientes auditivamente que otros, entre las monedas y las melodías, se necesitó de un artista o artistas suficientemente buenos como Kuspit lo expone. Citamos un ejemplo del periodismo. Los antecedentes en un primer contexto histórico 1975 – 1979, en donde el gobierno del general Velasco Alvarado –mentado hasta el cansancio en redes y documentales televisivos, donde incluso entrevistadores a falta de material previo preguntan incisivamente si el general es el culpable de la desaparición del rock- perdiendo la búsqueda de la objetividad periodística cultural de la noticia<sup>94</sup>. No se busca al artista suficientemente bueno, se busca al culpable de una “algo” que no existió. Velasco sentó las bases de un renacer indigenista a través del plan Inca cuyo acápite A claramente indica que:

---

<sup>94</sup> Para realizar el contraste véase el documental Sucedió en el Perú:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RST8SmMs08c>

“Esta revolución será nacionalista, independiente y humanista. No obedecerá a esquemas o dogma. Sólo responderá a la realidad peruana. Será nacionalista, por estar inspirada en los altos valores de la patria, en los intereses del pueblo peruano y en nuestra propia realidad; independiente, por no estar ligada a ideologías existentes, partidos políticos, o grupos de poder y porque luchará contra toda dependencia; y humanista, porque considera la realización plena del hombre dentro de una comunidad solidaria, cuyos valores esenciales e inseparables son la justicia y la libertad”.<sup>95</sup>

Insta pensar en los intentos de construir nuevos valores para la nación desde la práctica artística, no solo sobre las suplicantes interioridades indígenas, alejando la centralidad feudal y abriendo la cancha para un nuevo rostro peruano donde los grupos nacionales además se nutriesen con tales caminos antes separados y luego superpuestos, al menos hibridados. Este primer pensamiento de los años setenta (después de la lúcida interpretación de Mariátegui) devenido de uno de los componentes culturales del poder militar inserta la semilla nacionalista para una reestructuración del estado de acuerdo a un enfoque que atiende la realidad marginal sin integrar mayormente intereses extranjeros empero desinflando sus egos gamonalistas. A partir de ello las transformaciones socioeconómicas fueron complejas porque empodera a ciertos sectores empobrecidos y despojó a otros ricos: el final de ese post-feudalismo de las haciendas y una renovada era de invasiones en Lima metropolitana clamaba un populismo militar en curso hacia actos asistencialistas para las nuevas barreadas que se embebían en la chicha mientras que sectores más pequeños y tradicionales forjaban en paralelo los cimientos de la segunda ola del rock en Lima. En tal sentido varios sectores altos, medios y bajos en pos de la industria cultural se replantearon la pregunta base: ¿cómo y por qué no hacer productos peruanos, comercializarlos, exportarlos, consumirlos sin responder a bases extranjeras? Productos nacionales, artesanales y discográficos existían ya en ferias regionales, orquestas locales, así como movimientos de la música cumbia y andina con sellos independientes, estas contenían artesanalmente el tratamiento comercial que el mercado solicitaba, es decir, un aparato de marketing, promoción y consumo por lo tanto había que obedecer a los productores y dueños de tales empresas: El Virrey, Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas (IEMPSA), Industrial Sono Radio, Fabricantes Técnicos Asociados, Infopes, MAG (Miguel A. Guerrero), y la estadounidense CBS promocionando artistas extranjeros y peruanos fueron intentos comerciales con objetivos particulares, de “gananciales” y regalías. Algunas de estas agrupaciones vigentes que fueron promocionadas en los años cincuenta, sesenta y setenta como Tito Chicoma, Lucho Barrios, Los Romanceros criollos, Los Destellos llegaron a vender hasta un millón de discos<sup>96</sup>, Manzanita y su

---

<sup>95</sup> El Plan Inca: proyecto revolucionario peruano (1968).

<sup>96</sup> <https://elcomercio.pe/economia/peru/epoca-oro-discos-vinilo-fabricados-peru-182277-noticia/>

Conjunto, Los Ecos y Los Mirlos, Los Pakines, Los Pasteles Verdes, Pastorcita Huaracina, entre otros conformaban una sonoridad radial potente: el amor, la infidelidad y el serranío dominaban los oídos de miles de fanáticos en la capital, las disqueras buscaban esas letras. Pese a estos malestares socio-económicos, existió un deliberado sabor indigenista a través de varias estrategias que apuntaron a realzar el arte nacional indianista perdida en los años treinta para lo cual entendió que se necesitaba una lógica del emblema o blasón como lo fue imagen de Marianne para la revolución francesa. Velasco convocó a concurso del mejor retrato de Túpac Amaru para su nueva bandera estatal; no significó necesariamente un ataque al arte extranjero, lo cual es repetidamente debatido a no ser una reivindicación del derecho indígena. La anécdota más resaltante ante mencionada fue la sonada expulsión del guitarrista mexicano-americano Santana de Lima a México como una cuestión de malentendidos políticos en el sitio donde realizaría su concierto. La federación de estudiantes de la Universidad de San Marcos no deseaba discursos alienantes. La ideología velasquista no colocó el ojo en el rock, sino que tildó a toda expresión norteamericana de “alienante” desinflando por defecto los grandes “egos” rockeros de la generación de los sesentas. Velasco convocó a concursos, festividades, etc. de corte cultural. Del concurso nacional de pintura de retrato de Túpac Amaru, quedarían finalistas tres famosos pintores peruanos y siendo uno el ganador, Néstor Quiroz, un policía autodidacta alejado de todo academicismo pictórico. Su pintura quedó como emblema de su gobierno reemplazando al cuadro de Pizarro efectuado por el fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes Daniel Hernández –quien además trajo al Perú la tradición francesa del realismo rococó que adornaba el salón presidencial entonces rebautizado además como salón Túpac Amaru.

**Figura 35**

El Túpac Amaru de Velasco sobre fondo rojo con efecto de viñeta. Y recorte de página del periódico La Prensa con la nota del concurso. 26/07/2021. Fuente: ICAA



El cuadro mantiene su fuerza proyectada en la calmada mirada del rebelde, aunque vestido como noble su temple expresa justicia social y repartos equitativos. La pintura posee tonos cálidos con violeta oscuro y neutral de contención. La cocina del cuadro está lista. Rojo fuego-bandera de fondo, así como la simetría de los ejes del rostro demuestran un tufillo a barroquismo nacionalista. Esta pintura es el ejemplo simbólico de una ideología. Como también de un funcionamiento artístico “suficientemente bueno”. En el punto C del Plan Inca de Velasco, se lee: “(4) Organizar un Museo de la Cultura que ponga las diversas expresiones de la cultura nacional al alcance de las mayorías”. Una mole construida por tres conocidos arquitectos (Cruchaga, Rodríguez y Soyer) fuese el Instituto Nacional de Cultura INC, modelado en estilo brutalista con grandes bloques de cemento macizo que proporciona una sensación geométrica que evoca las macizas e impercederas fortalezas incaicas.

Retornando a la industria de la música, existió lentitud en los trámites burocráticos para la importación de insumos extranjeros para las grabaciones durante los regímenes militares, lo cual recayó en todos los géneros que ricamente proliferaban. Al prohibir las importaciones de bienes del exterior, se protegió el mercado interno en el deseo de impulsar la industria nacional. Los procedimientos eran más engorrosos dada la naturaleza del nuevo agigantamiento del estado por lo cual los empresarios nacionales que trabajaban con productos de manufactura extranjeros tuvieron que realizar un plan de producción de bienes y capital a ser aprobado, posteriormente realizaba un trámite ante el Banco Central de Reserva para el cambio del tipo de moneda a dólares. Por otro lado, se impuso una política de accionamiento básico la cual se denominó La Comunidad Industrial en la cual los trabajadores pasaban a ser accionistas del 50% de las empresas donde laboraban. Una medida clara de acción socialista. En esa línea varias empresas entre medianas y pequeñas vieron más lentos sus procedimientos de modernización, esto recaería en algunas discográficas como el sello MAG, por citar un ejemplo que necesitaban importar tecnología de sonido que no se construía en el país (ni tampoco hoy). Las bandas tropicales peruanas iban fusionando la cumbia colombiana con los ritmos andinos, como la valicha, paralelamente con ritmos de rock en inglés en particular los sonidos del teclado y los solos de la guitarra eléctrica; produciendo trabajos cuyas letras nos hablan de romances, despechos, flirteos y diversiones de acuerdo al contexto social que exigía redenciones por la sofocante realidad nacional que paliaría con más precisión a los sectores medios bajos limeños quienes para los ochenta ya conformaban el 65% de la población en Lima (Matos mar, 1984). A aquella nueva y rara cumbia de pronto se le llamó chicha (“ni chicha ni limonada” según

Montañez). Pero entonces el Perú no solo vivía de música, sino de pugnas políticas y sindicales pro-rusas. A mediados de los 80's inspirados en las guerrillas Castristas y de los anteriores conflictos, el MIR y el ELN aplastados por el mismo general Velasco (motivo por el cual él mismo confesaría al periodista Zimmerman, haberse dado cuenta de un "Perú dividido")<sup>97</sup>, surge posteriormente la compleja guerra interna desde Sendero Luminoso y el MRTA: la crisis económica, el desempleo y una búsqueda de identidad cultural colectiva perdida entre diversos grupos étnicos quienes se discriminaban unos a otros tradujo la existencia de una cultura escindida. Se creó un *habitus* del odio en todas las áreas de la sociedad y la cultura, reflejada en aquella popular y añeja jerga lingüística de que "no hay peor enemigo de un peruano que el peruano".

El segundo periodo de importancia es precisamente cuando Velasco Alvarado es derrocado por Morales Bermúdez en 1975, periodo en que la simiente castrense nacionalista se disgrega y con ella varios ideales sindicales. No se convocó sino por asamblea constituyente a nuevas elecciones en el año 1980. Antes de este periodo la masa se iba cuestionando dos aspectos de pertenencia musical que imperaba en nuestro medio radiofónico limeño: la chicha y el rock. Por un lado, funcionaban en antiguas radiolas tres frecuencias: AM, FM, y SW. Dicho espectro de bandas ofrecía, en AM (amplitud modelada) una cómoda amplificación sin embargo de baja calidad sonora. Transmitía mayormente bandas peruanas de huayno, huaylarsh, valicha, marinera, música folclórica y de música chicha, nueva ola y rock entre estaciones de radio capitalinas y provincianas, aunque su ancho de banda era ilimitado, el sonido era ruidoso y difícil de sintonizar por la cercanía entre los decimales de las estaciones. La frecuencia FM sin embargo era más urbana, requería de mayor tecnología de sonido para no reproducir la estática del ambiente; aunque de corta cobertura, su nitidez era también motivo de distinción. En esta frecuencia se ofrecían bandas locales de rock (también en AM) y en el 90% de los casos emisoras que transmitían música en Rock, disco y salsa internacional exclusivamente para la Lima Metropolitana. La banda SW (*shortwave*) que era una banda abierta de amplitud local que difícilmente era captada por las radios domésticas, amplificaba mucha estática ambiental y se suponía era una vía para aficionados que poseían antenas especializadas.

Este contexto auditivo es el que la juventud tenía únicamente con un exagerado ingreso de la industria musical occidental en FM como Radio Panamericana (101.1), Miraflores (96.1) y Doble Nueve (99.1). Las dos primeras también se transmitieron en AM. Si bien es cierto que la masa y

---

<sup>97</sup> Artículo de Antonio Zapata. <http://larepublica.pe/columnistas/sucedio/las-guerrillas-de-1965-y-el-gral-velasco-21-01-2015>

las bandas se interesaron por los *covers* (imitaciones de letra y música de grupos en inglés), se barajaban creaciones locales con letras en español, procurando encontrar una identidad que no fuese enteramente “gringa”. En los años 70’s habían aparecido bandas nacionales bastante logradas de rock peruano como Los Saicos, Los York’s, y Los Shain’s con Gerardo Manuel y Pico Ego Aguirre: una suerte de copia peruanizada de estilos extranjeros que incluía varios temas ingleses traducidos o con letras superpuestas, salvo Los Saicos que para la época de los setenta emplearon un tipo de rock agrio y ácido que lo han llevado a tildarlos de “primeros punk” (en todo caso Paul El Troglodita también lo ensayaba). Estos sin una clara conciencia de clase, pero sí de oposición al inglés, colocan años después en medio del debate una supuesta condición de pioneros del género Punk a nivel mundial que aquí descartamos por completo, porque nuestra episteme no fue cercana a la europea. Recordemos que el rock nos llega como una imagen. Los excelentes temas contenidos dentro del álbum *Demolición* hablan de reconstrucción cuestión que les valió una “amable” mención en el reciente documental del director Santolalla en el documental de Netflix, *Rompan Todo* (2021) donde solo se ensaya, de forma sesgada, una historia del rock a partir de México y Argentina. Otras bandas nacionales de principios de los años setenta que cantaban en inglés como Traffic Sound (Jean Pierre Magnet) y We All Together (Carlos Guerrero) tenían la certeza de que se podía ingresar al circuito de las extranjeras emisoras radiales o al Billboard bajo el supuesto que la lengua española no era funcional a la plataforma inglesa. Se tenía que competir de igual a igual. El intento nunca prosperó por lo que el rock migró a una novedosa fusión para los años noventa: caso Mojarras. El rock en inglés, era de culto y devoción, tres décadas antes se les escuchaba por AM. Radio Atalaya pasaba incluso a The Beatles, (luego pasó a ser Radio Star)<sup>98</sup>. Hasta las estaciones de radio deseaban un nombre en inglés. Un *post* muy ilustrativo del panorama radial mixto de la época aparece en las interesantes historias documentadas por el historiador de Rock-pop peruano, Diego Gayoso:

¿Recuerdan programas y disc-jockeys de pop, rock y/o baladas que hayan estado en al aire durante los ochenta en radios como Cora, Victoria, Santa Rosa, La Crónica, Nacional, Imperial 2, Callao, Moderna, Unión, ¿R-700? Estas radios se caracterizaban por contar con una programación variada y no en la que predominara la música juvenil (como Panamericana, 1160 y Miraflores AM, Inca (hasta 1984), Star (hasta 1986), Libertad (hasta 1985), Estación X, (Atalaya) y los que condujeron programas de pop, rock, baladas y/o música variada en todas ellas durante el período 1980 y 1990 (...) cabe señalar que esa en época cada uno de ellos podía imponer sus respectivas exclusividades, en este caso de nuestros grupos y solistas. Por tal motivo existieron varios cuyas canciones eran exclusivas de una sola emisora en AM<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> <https://arkivperu.com/atalaya-radio-uno-1971/>

<sup>99</sup> <https://www.facebook.com/groups/poprockperuano80lahistoria/permalink/10159291270457815/>

Otros nacientes en estilos mucho más específicos y con mejor tecnología de sonido para la década en FM lo fueron Radio Miraflores 96.9 (hoy Exitosa) y la actual radio doble nueve (99.9) propiedad del cantante de Traffic Sound, Manuel Sanguinetti que eventualmente colocaba en vitrina ciertas bandas peruanas como Frágil o Pedro Suárez Vértiz para por primera vez establecerá al tema Avenida Larco como el único hit nacionalmente consensuado de ícono emblemático (pero que no habla de realidades políticas a no ser las del resto del álbum). El álbum del mismo nombre Avenida Larco, en 1980, producido por PANTEL, es una agradable apología a la vida nocturna mirafloresina y al cambio de la mentalidad juvenil hacia el consumo de sustancias, juergas, autos y nenas bellas con frisados de actrices y modelos de posters y revistas; y por otro lado una suerte de agrias críticas laborales y existenciales muy loables. Esta agrupación clave en la transformación del rock peruano a finales de los ochentas impresionó con una serie de composiciones, entre la fusión y el rock progresivo, con letras que describían de manera extraordinariamente metafórica y con exquisita musicalidad, la realidad urbana y existencial con maravillosos hipérbolos y símiles en discreto pero sublime lirismo: una crítica al sistema liberal y la destrucción del hombre peruano. Encarnado precisamente dentro del marco del gobierno del mandatario Belaunde Terry. Av. Larco se hizo himno de una generación adolescente en transformación que graficaba la distancia entre otrora una Lima aislada, seclusa y criolla, acosada por un industrialismo básico y en donde los dogmas abundaban, líderes religiosos, partidos políticos y una idea de familia católica cada vez más debilitada. Explica la melancolía del hombre urbano limeño de la época si se le exime, porque se debe, de todo tinte clasista. Impecable tema del Lp es “Mundo Raro”; canción en donde uno de sus versos proclama:

*Cuando encumbrados parecen  
 otros rebuznan y crecen  
 la magia de este juzgado  
 es porque hay jueces incompetentes.  
 Si a tus oídos hoy llega  
 un arte que es de copista  
 rechazarás al artista  
 y tirarás todo un trabajo a la arena*

En esta etapa se identifican elementos concretos a la experiencia del sujeto adolescente limeño inmerso en las prácticas de un consumo neoliberal insipiente por encontrar compensaciones afectivas en la calle, en la mancha, en la manada, tal es la frase de la agrupación GIT (1984), “la calle es su lugar, ella sabe bien”. Los adolescentes no muy bien advertidos por los ocupados



padres de la caótica situación subyacente buscaban la fraternidad callejera. Para varios miembros del fenómeno subterráneo el diálogo paterno fue ajeno a sus vidas por las presiones de la década: ausencias por trabajo, fueros internos afectados, necesidades cognitivas negadas, interrogantes existenciales y procesos de socialización interrumpidos donde la guía parental era esencial, ésta se encontraba ausente. Ciertas características generacionales encontraron en el consumo de la música rock de base (Leuzemia, Ataque Frontal) y diversos géneros derivados (Salón Dadá, Vox propia) así como fusiones rock-folk progresivas (Kotosh, Del Pueblo Del Barrio) la forma de canalizar distintas experiencias desde aquella base. Vivenciarlas con el “otro significativo” (Berger y Luckmann 1995): darles un sentido a esas vivencias e insertarse en el duro juego de la calle. Esta sinergia fue importante para construir una fuerte resiliencia durante la época de la crisis peruana de los años 80's. Sin embargo, reformas públicas y corporativas de principios de los años noventa cambiaron la fisonomía de la producción y el mercado, se desmanteló un aparato artístico musical que se había convertido en una nueva corriente de rock peruano desde una oda a la cultura americana que vio en el heavy inglés (luego el punk) el primer movimiento contracultural para encauzar el rock nacional. La historia desde atrás, mediados de los sesenta, no nos habla en sí de un rechazo manifestado por parte de la juventud urbana sino un primer proceso de adaptación de los gustos del rock para el Perú. No hay buen arte si primero no se copia. Recordemos las estupendas etapas académicas del joven Picasso para luego pasar a la etapa rosa, azul, cubista y luego abstracta. Del rock en inglés recién se pasó a un rock cholo y peruano matizado y algo maduro para los años 90s.

Aunque el espíritu del tiempo, en el resto del mundo, incluía las primeras formas críticas de hacer crítica a la agigantada tecnocracia, al cientificismo, a los esquemas de relaciones familiares y sexuales tradicionales, así como la afirmación de Rozsak de que hay “más formas de conciencia que la del hombre adocenado” el joven adolescente limeño experimentó una indigerible cantidad de sensaciones propias a la realidad social económica y política local y mundial (radio, teléfono y televisión). Estas generaciones tuvieron maestros entre cinco a diez años mayores quienes les dieron pautas comportamentales, recepcionada con alta o baja resistencia para formular una estructura nueva de la personalidad callejera mediante la observación empírica. En términos generales, el adolescente contracultural, al margen del nivel socioeconómico, desde una construcción intersubjetiva familiar obtuvo mayor capacidad para discernirse de la alienación y la enajenación, o al menos identificar, analizar y reflexionar sobre como desprenderse de esta. Apoyándose en la línea crítica de los pares de la calle. Líneas más abajo detallaremos esta noción. En plazas y calles principales del centro histórico de Lima la arquitectura se vio de pronto pintarrajeado de murales o sencillas pintas a brocha libre

realizadas desde las protestas a modo de amenazas, lisuras, frases anti sistémicas que conformaron un radio importante alrededor de la psiquis y el campo visual de esta floreciente juventud. El centro de Lima se sintió y convirtió en una pequeña Europa a la vez que se mezclaba con vibraciones sensóreas semejantes a la jungla; sin este campo las subculturas no hubiesen encontrado refugio.

En este medio ambiente cuasi gótico, tanto el gobierno de Belaúnde como el de García Pérez requirió mayor personal castrense para presionar al enlistamiento a adolescentes y jóvenes entre los quince y veinticinco años al servicio militar obligatorio, desde allí las “levas” eran pan diario en la oscuridad de la bohemia adormecedora de parques y esquinas de casi toda Lima para entrenarlos a batallar a Sendero Luminoso en la escuela gratuita para perros llamado El Fuerte Rímac. Así como llenar de ingenuos las carceletas de sucias comisarías. Los jóvenes caían indocumentados y no habría al menos uno que no supiese de algún amigo desaparecido entre las levass para las filas del ejército con escasas posibilidades de retorno a no ser que tuviera una “vara” (autoridad de alto rango) que te sacase desnudo –porque tu ropa se la quedaban- del cuartel. Se establecieron seguidos toques de queda; los tiempos del conflicto armado por el arrebatos de Sendero Luminoso se apoderó no solo del orden social en las regiones de Ayacucho, Huancavelica y Lima sino del inconsciente colectivo que vivía tiempos de pánico a la par de índices de alta delincuencia perpetrada en techos, casas y bolsillos, dentro del abigarrado y oscilante ómnibus por la mano de muy finos carteristas. Sonaba y resonaba así, lustro por lustro en el ambiente el cántico de Ricardo Dolorier interpretado por Martina Portocarrero, *La Flor de Retama*<sup>100</sup>: “amarillito, amari-llanto”. Años después del derrocamiento de Velasco el gobierno de Belaúnde que flamantemente asistía y destapara este efecto aterrador se limitaría a establecer una guerra frontal en los andes sin una estrategia de inteligencia organizada. En Lima mientras tanto la estrategia era la represión y la cultura del terror contra jóvenes promesas de la subversión por parte del ejército y el cuerpo policial antes dividido en tres ramas: PIP (Policía de investigaciones), GR (Guardia Republicana) y GC (Guardia Civil) quienes eventualmente, a pesar de sus rencillas y repartijas, articulaban más de cerca la estrategia represiva contra los grupos contraculturales, sindicatos y aquellos otros subversivos simpatizantes de cualquier fracción de izquierda a través un desordenado pero arbitrario seguimiento a los jóvenes estudiantes y maestros universitarios especialmente de las carreras de letras, artes, arquitectura y de ciencias sociales.

---

<sup>100</sup> La letra hace referencia al asesinato de alrededor de 20 estudiantes, en la llamada Rebelión de Huanta en 1969, quienes reclamaban por la continuidad de la gratuidad de la educación básica.

En este contexto los movimientos artísticos auto gestionados tuvieron material y contenido para expresarse, los nacientes músicos y artistas gráficos le dieron a las letras y gráficas una clave dominante: La revolución. Leuzemia y Frágil tradujeron, desde sus ángulos distritales, la problemática con mayor precisión que otras agrupaciones quince o veinte años antes. Agrupaciones de nacientes sectores populares como otros de sectores medios y altos replicaron la formula preexistente agregándole el condimento en castellano de una realidad social compleja: el yo, los otros y la sociedad. Sin necesariamente tener que respetar un patrón artístico o académico definido, varios músicos se adentraron en un escenario social no solo de aspiraciones sino de disertaciones sociales. El año clave: 1980.

Interrogamos así la relación intrínseca que existió entre la música y gráfica de los años en mención con la existencia de colectivos que ejercieron una práctica aparentemente política con un patrón estético no necesariamente devenido de una hegemonía convenientemente sin desmerecer los aportes de excelentes músicos forjados en nuestros conservatorios que tuvieron su paso en el fenómeno (como lo fueron algunos invitados en Salón Dada). En el modo DYU empero con un contenido común, se establecieron a la par estilos de vida ligados a la bohemia, la disertación intelectual, la crítica social y la producción artística continua. La construcción de una ideología de grupo, de una idea de micro nación estaría asociada a su vivencia y a su esencia de grupo; a la vez que se visualiza en estas bandas la necesidad de identificarse con un discurso nacional sincrético en la conjunción con patrones culturales extranjeros y otro andino, bastante subjetivo, que subyace desde hace más de 500 años, vistos en los códigos externos de uso como la vestimenta negra, brazaletes, escudos, emblemas y revistas de difusión alternativa como los llamados “fanzines” llámense “Costra”, “Caín y Abel” (Revista Sí), “Alternativa”, “Ave Rock”, “Cuero Negro” entre otros, que fueron repositorios de ideas adolescentes y juveniles estructuradas por una reunión necesaria de fuerzas artísticas y creativas de transformación social, a su apuntaban. No era un simple juego de Rock and Go. Plasmados en manifiestos de corte surrealista, sexual y dadaísta<sup>101</sup> paralelo al por entonces poco conocido artista gráfico suizo H.R. Giger creador del arte del film Alien (1979). Asociados, sin duda, a patrones culturales devenidos del rock punk inglés de génesis obrera de mediados de los años sesenta, se dio inicio a una contracultura de masas en la moda de una nueva informalidad de esnobismo limeño que generó lo “huachafo (imitación), lo pacharaco (indígena) y lo atorrante (no encaja)” como estilos de ser y pertenecer (Manrique, 2016). No obstante único, urbano y bastante local que distinguía

---

<sup>101</sup> Movimiento artístico y literario, iniciado por Tristán Tzara en Suiza (1896-1963) en 1916, que propugna la liberación de la fantasía y la puesta en tela de juicio de todos los modos de expresión tradicionales. Artistas como Haussman y Heartfield fueron claves en la construcción estética de estas revistas.

a un sector peruano en los peinados y la vestimenta en modo general aunque híbrido con el otro par *fashion* europeo en base al reciclaje de ropas, trajes y zapatillas bambas que no habían sido diseñadas por marcas sino inventadas por uno mismo: Leo escoria (Leopoldo La Rosa hijo homónimo del conocido director de la orquesta sinfónica) mandó a teñir un traje blanco de doctor al color negro con un conocido y barato tinte que en ese entonces se vendía a nivel doméstico: la anilina<sup>102</sup>.

**Figura 36**

*Ejemplar artesanal del fanzine Subte Rock. En la tapa y contratapa se visualiza la búsqueda del correcto espaciamiento entre los elementos construidos a modo de alambre de púas. Fuente: Subte Rock Perú*



No se puede excluir por romanticismo el uso de elementos psicotrópicos en los jóvenes o del alcohol. Estos desinhiben los controles del súper yo dejando libre los deseos del subconsciente. Dentro de un marco eufórico de concierto, la audiencia en acción es interacción conductual, física y simbólica que con un sorbo de alcohol todo ser adolescente se pierde y funde en la esquizofrenia de los hedores corporales de la alocada masa. Varios rockeros del norte lo han admitido abiertamente Paul McCartney (Los Beatles), Grace Slick (Jefferson Airplane & Jefferson Starship) e incluso Paul el Troglodita en la escena sesentera peruana por citar ejemplos, no son ajenos a esta congruencia, sin generalizar, donde el alcohol catalizó la fuerza interna que desató la furia de la improvisación tanto para construir como para destruir. El alcohol aquí no posee un valor en sí mismo, solo hacia los fines para que se le utiliza. La contracultura, afirmaba Rozsak, era una exploración del comportamiento concreto de la conciencia por lo cual la experiencia de las sustancias estimulantes se nos muestra como uno entre otros métodos posibles de explorar esa “autoexploración” como tal, colocando a la misma altura al jazz, el teatro o la poesía como una idea de subsunción y ensimismamiento donde las sustancias acompañan en ritmo completo un estado de conciencia liberadora, aunque sea de manera temporal. Los usuarios y creadores del rock subterráneo como cualquier otro rockero, comensal, seguidor o peregrino, o un simple

<sup>102</sup> Anécdota tomada de la entrevista con Raúl Montañez. La anilina se fijaba en la ropa con un baño de alumbre.

usuario después de una fiesta chicha que ha consumido tales postres en dosis correctas gatilla la inventiva oculta, aunque ya estructurada durante la reflexión de la mente creativa. La naturaleza gótica del centro de Lima era un provocador sitio de pernocte: parques, veredas, postes, aromas, gradas y bancas en el centro de Lima eran las hamacas para los amaneceres después del “Gig” (tocada). Los versos de astutas lisuras e improperios intelectuales que se compusieron fueron expresas en desplegar a través del desfogue sinfónico la crítica política y social de la época de los años 80’s hasta principios de los 90’s lo cual enriquecía el estado general de protesta. El escenario del fenómeno fue un estado masculino de “locura” que arrancaba al ser adolescente del letargo hacia la performance corporal dada las condiciones en que el artista o la audiencia conectaban sus experiencias desde sus núcleos familiares y entornos barriales en un contacto sinérgico inigualable, en medio de un sistema inútil habiendo construido otro “útil” para tales propósitos.

En este sentido el desarrollo de la plástica y la música de los ochentas se engarzó en conciertos en lugares facilitados, creados y organizados por los nuevos amantes del punk, la fusión y el heavy contestatario como la Carpa Teatro, Plazas y parques, Magia, los garajes caseros, o la discoteca No Helden en Jr. Chíncha, este último con exóticos personajes en rito europeizante. No todo fue el centro. ¿De dónde venía esta música Punk y Heavy la misma que era prácticamente desconocida para la época? La vertiente musical inglesa y norteamericana ingresó a Lima por distintos canales. Los grupos de jóvenes de NSE alto, medio y bajo se influenciaron visualmente con diversas bandas y portadas de álbumes; “Doo Little” de The Pixies (1989), “End of the Century” de Ramones (1980), “A Broken Frame” de Depeche Mode (1982), “In Cold Blood” de Johnny Thunders (1983), “You are under arrest” de Serge Gainsbourg (1987), “Famous Last Words” de SuperTramp (1982), “Misplaced Childhood” de Marillion (1985), “KooKoo” de Debbie Harry (1981), “Rage in Eden” de Ultravox (1981), “Master of Puppets” de Metallica (1986)<sup>103</sup>, y Lps compilatorios como Monstruos del Rock (de Heavy Metal, 1981), CBS 12 (1982), entre otros. Ramones, Sex Pistols (la figura irreverente de Six Vicious), Black Flag, The Stooges, Siouxsie and the Banshees, Cocteau Twins, Iron Maiden, Grand Funk Railroad, Striper, Kim Krimson, King Cobra y cientos de otras bandas, se encontraban en la avenida Colmena, galerías Brasil o en la avenida Abancay a gusto de transeúnte. Como en su mayoría fueron encargos traídos desde el extranjero (venían todos los géneros mezclados) se les mezclaba a veces con saldos de distribuidoras locales que incluían álbumes de salsa, pop y otros ritmos comerciales.

---

<sup>103</sup> <https://www.efeeme.com/diez-portadas-miticas-de-los-80/>

Era cuestión de buscar un título raro, una portada rara e investigar el deseado sonido en el tocadiscos de casa. Lo que más atrajo esa compra fue el espectacular diseño de portada del disco como los mencionados arriba, eran reales descubrimientos, a veces no se sabía de qué se trataba. Otros “points” (sitio) estarían en algunas casas miraflores interesadas en géneros más específicos en torno al rock a la par de naciendo stands de las galerías Brasil. La apertura del No Point y No Helden, una después de otra por una pareja de extranjeros lo fue exclusivamente para promover esta música (Torres Rotondo, 2012). Adicionalmente aportaron al espectro los impactantes videos del novedoso programa Disco Club de Gerardo Manuel, que se transmitía por canal 7 donde se visualizaban videos de todos los géneros que inspirarían las mentes a un nivel audiovisual mucho más completo, insumos provistos por su conductor Gerardo Manuel, The Vapors (Turning Japanese), -que era su favorito- Alice Cooper (Clones) y Devo (Whip it) hasta posteriores hits de los ya clásicos Van Halen (Jump), Yes, (Owner of a lonely heart), Kiss (I was made to love you babe) o Queen (Save me) traído de vuelta a los medios por la película Rapsodia Bohemia (2018), además de baladas clásicas como el éxito de KC & The Sunshine band “please, don’t go” que al 2022 fue rememorado por la polémica serie del antropófago Jeffrey Dahmmer.

Los vendedores del centro de Lima al recolectar o importar estos insumos no solo ofertaban sus discos sino publicidad oculta y mensajería disidente a costos relativamente bajos, comparados con la cadena de discos Héctor Roca o Disco Centro de contenidos alineados con las emisoras de radio que comercializaba música del chart Billboard. Aunque la diferenciación de estilos era distintiva, se podía encontrar Lps de corte comercial como un subproducto de bandas que empezaron con trabajos totalmente desconocidos o con miembros antes solistas. El Lp Sincronicity de The Police fue un tipo de post punk pop que se hizo muy comercial. El papel de la radio era tan poderoso como para llegar a levantar todo un grupo y su mercancía hacia el éxito y la profesionalización. Fue la suerte de Rio en Perú, por ejemplo. Empero este otro gusto por la cuestión Punk y Heavy ingresó por el NSE A, desde este sector la música empieza a migrar a otros estratos, educándolos sin saberlo, además de ayudar a fidelizar nuevas audiencias aculturadas mediante estaciones de radio locales independientes antes mencionadas. La idea de que el hit se convertía aun más en tendencia acompañados de otro motor comercial denominado el videoclip. El videoclip mató a las estrellas de Radio: “Video killed the radiostar”<sup>104</sup> Si bien es cierto hubieron videos musicales desde que existieron cámaras, Queen elaboró un formato estructurado en zonas conceptuales con efectos especiales con Bohemian Rhapsody (1975), cientos más en consecuencia emplearon diversos y exitosos formatos en estudio,

---

<sup>104</sup> Tema de The Buggles (1979) que fuese el primer video transmitido por la cadena MTV.

montajes o performances en vivo Land Of A Thousand Dances (como J Geils Band, Drive (The Cars), Rebel Yell (Billy Idol), Panama (Van Halen) y el premiado video de dibujo animado Take on Me (A-ha). La industria de la tecnología de la música y el video experimentó un aceleramiento vertiginoso entre 1978 y 1985.

Para la industria peruana este provocativo menú de éxitos extranjeros y nacionales visuales llegó después de la sonora lográndose escuchar con nitidez en la tecnología musical de Pax, otros grupos peruanos residentes en otros países se animaron a crear y ranquear en radios nacionales e internacionales a mediados de los ochentas como Autocontrol (Por tu Amor) o Fahe Mitre<sup>105</sup> (Jenny). (Distinto en concepto a la subterrneidad). En este novedoso y pasional medio ambiente radial y de masificación de audiencias conjuntos como banda Guerrilla Urbana (1983) había hecho su aparición con una particular fuerza juvenil, cambiando su nombre a Ataque frontal debido a la persecución anti-terrorista que no les permitía componer sin interrogatorios policiales. Por entonces en una entrevista realizada al fallecido fundador José Eduardo Matute en el 2017 por el blog Antena horrisona, se puede leer una aproximación sociológica bastante crítica acerca de la juventud peruana:

“Los jóvenes en Perú, especialmente en Lima, son gente muy alienada, esto incluye a las personas de todas las clases sociales. Existe mucha influencia americana. Hay personas que piensan que Estados Unidos es algo parecido al cielo, un sueño. Ves esta influencia a diario en la televisión, revistas, etc. Algunas personas de clase media desean ser como un norteamericano, incluso en su manera de pensar. Algunos “punks” no distan de eso, piensan que correr por las calles y romper ventanas gritando “anarquía” es sentirse muy punk. Ellos siempre están atentos a lo que otros hacen o no hacen, difundiendo rumores como idiotas, son una sarta de *poseros*. Son pocos los punks que tienen una posición fuerte, clara y constructiva hacia la sociedad. Digo “constructiva” porque no creo que tengas que destruir para crear nuevas cosas. Al contrario, tienes que crear para poder destruir”<sup>106</sup>.

La influencia inglesa es innegable, aunque era visible el doble discurso que el conjunto del fenómeno contenía. En ese sentido la pose era no solo la forma de diferenciarse, pero sí de reafirmar el problema histórico de la etnicidad negada y la división social del trabajo al mismo tiempo. Delegado y revisado aquí hacia un cambio social propuesto por los ingleses mediante el Heavy y el Punk dió un sentido clave a una gran variedad de agrupaciones adolescentes latinoamericanas. Personajes como Matute no gustaba de los extremismos, deseaba, según su sólido pensamiento, la búsqueda de la originalidad y la resistencia, duro y a veces clasista por

<sup>105</sup> Este último investigado y liberado por el caso de la discoteca Utopía.

<sup>106</sup> <http://antenhorrisona.blogspot.com/2017/09/ataquefrontal-newwave-1988.html>

intelectualidad, no hizo alianzas con los neo subtes ni los gráficos hippies, las radicalizaciones al centro destaparon la olla de presión.

**Figura 37**

*Padre insultando a hijo. Dibujo realizado a pluma por el caricaturista Adolfo. Fuente: Subte Rock*



En una tira monocromática espectacular se observa como el decente padre arrincona verbalmente al adolescente indecente por escuchar música rock subterránea sacando y enredando la cinta magnetofónica del casete increpándole gravemente la falta. La inversión lingüística se encuentra donde el padre repite lo que en la música se escucha, la hipocresía retrata la relación padre-hijo y la expande en autoritarias conductas dentro del hogar. El hogar no sería un buen lugar para vivir. Tal vez la cadena se repite, lo que el suyo le dijo a este padre cuando era niño, adoptando la jefatura represora para asimilar al adolescente a un régimen escolar sobre la disciplina del cuerpo y la lengua perfectamente construida pero incongruente con el acto unidad (Foucault, 1975). Castrar al hijo bajo la idea de la profesionalización a no ser de la supuesta idiotización del ser encuentra en el niño una nueva intuición analítica para los años ochenta, una nueva conciencia etaria y social que lo coloca el extremo opuesto. Los diseños y las caricaturas de este corte fueron realizados por artistas caseros, muy perspicaces para encontrar el acto implícito. De esa nueva construcción de la plástica devenían trabajos de artistas jóvenes como Herbert Rodríguez, Jaime Higa, José Márquez<sup>107</sup>, estudiantes de la Escuela de artes de la PUC, pintores bellasartinos y de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma, etc. quienes formaron grupos ideológicos a carencia de otros que los representaran en el discurso político; el de los Bestias -estos últimos bastante bien trabajados en el libro de Shane Green (2017)- además de otros cuya pluma gráfica deviene del mismo grupo musical o de algún conocido dibujante cercano como lo fue un miembro de Hastío (Bazo, 2018) o el gato Cortez para Oxido. Un arte gráfico ennegrecido desde el dadaísmo suizo, el movimiento

<sup>107</sup> Integrante del grupo Los bestias, estudiantes de arquitectura de la Facultad de Arquitectura.



Fluxus, el punk inglés o el ideal Halloween americano que reunía diversos pedazos de letras de distintas fuentes como publicidad proselitista *underground*, portadas de fanzines subterráneos hechos con las primitivas máquinas Xerox. Un buen ejemplo de este ordenado caos de la pluma es la portada barroca de una reedición del álbum Hito del Rock Subterráneo que se realizó en el año 2012 sobre temas de varios grupos emblemáticos.

Figura 38

Carátula del primer álbum compilatorio de Rock Subterráneo. Fuente: mixcloud.com



El sistema acromático y el exagerado barroquismo ofrece en ángulos radiales centrípetas varias opciones de lecturas. Totalmente acromático, y a veces con un punto rojo o amarillo en contraste se encuentra Sarita Colonia al centro consolando todos los males. Siempre debe haber una mujer o madre superiora que exorcice los pecados. El sistema acromático de pocos tonos mantiene conexión no solo como una herencia del dadaísmo y del arte DYU inglés de los años 70's sino como el significante del dipolo muerte (negro) y vida (blanco), eros y tánatos, bipolarización y el yo dividido. Adicionalmente le agregaban el rojo, que para nuestro imaginario colectivo es sangre, sexo y poder (la bandera peruana). Podría existir algún otro color, en todo caso como acento para resaltar alguna zona de la gráfica que precisaba un marketing casero de conciertos. Estas composiciones estaban relacionadas directamente con imágenes de sujetos violentados, muertos, desastres, masacres, padres, gritos y hazañas, era el lenguaje visual hacia el cual ellos mismos hacían protesta con visos de modificación cultural. Estos fueron dibujos muy sencillos a pluma, *fine pen* o serigrafías algo más complejas como el Mao-Tse-Tung de Alfredo Márquez o fotografías manipuladas como las de Jaime Higa en la portada del grupo Ataque Frontal. En todo caso resignificaciones locales de estéticas extranjeras de culto popular regresa a las figuraciones renegando de las abstracciones complejas y elitistas del discurso universalista del arte de la generación de los años sesenta (Lauer, 1976). La seguidilla de instantes continuos de la experiencia de representación e interpretación desde que las artes

procesuales hablan de representación icónica, prescinde del objeto final como producto en favor de dicha iconicidad, alta para la subterrneidad. Tal representación tiene un carácter dual, la música y su reproducción, al arte y su internalización. En el escenario ambas se constituyen como una representación simbiótica sólida donde la audiencia degustó “significantes” sobre el hecho de que la experiencia interpretativa de este arte pasó por una duplicación plausible de tales representaciones, del objeto o resultado que se observaba y del proceso que la embulló. Manteniendo una visibilidad en el movimiento social, en tanto son consumidas ambas estas no se distinguieron tan fácilmente, fueron una sola cosa. El producto final mantiene en si misma todo el proceso que es absorbido por el espectador. Sujeto y obra llegan a constituirse como una misma pieza mimética, pudiendo o no transformar; sin embargo, calmar o agotar el deseo y la pulsión. Es una comunicación intrínseca que colocaba al espectador dentro de un juego de lenguajes donde ambos coexisten: la obra es el medio, donde las audiencias pueden eventualmente ingresar en un estado de suspensión y olvido de sí mismos. La existencia de estereotipos estéticos en medio de la suspensión ha sido de algún modo mestizos o sincréticos (Oliart, 1995), que han avivado una identidad más representativa a la urbe Limeña, propia al Cercado de Lima o con mayor especificidad del centro de Lima irradiada hacia otros sectores que eventualmente se desprendieron de su anterior seno criollo.

La existencia de estos grupos es diversa, de la proveniencia de sus antecesores, de la historia de las familias, los solares limeños pertenecían -a finales del siglo XIX- a órdenes religiosas que albergaban a familias pobres que con el tiempo pasaron a ser dueños de estos inmuebles, por otro lado, acaudalados criollos dejaban sus casas y mansiones para crear modernos distritos sobre fundos o chacras como San Miguel, Surco, San Isidro, La Molina y Miraflores dejando sus predios en arriendo. A la muerte de estos y sin posibles herederos, tales casas de corte barroco y neocolonial se quedaron en posesión de aquellos. Vivían de la caridad católica, en su mayoría era gente migrante o de pocos recursos. Nunca más quisieron pagar sus deudas o nunca más se las cobraron (Panfichi, 2013). La mayoría de las audiencias de los grupos contraculturales para la época en estudio estuvo conformada por los nietos de las primeras masas migratorias de principio de siglo e hijos de la segunda oleada de los 50's siendo básicamente los colectivos de jóvenes que asumían roles de protesta mediante la cultura del rock. Parte de su gran público era estos de los solares abandonados. Eventualmente desde nuestras entrevistas demostramos que no hubo un llamado o un gran organizador para armar los escenarios, varios interesados y un terreno lo era todo, se completaba con una reacción de convocatoria espontánea y voluntaria, donde uno ponía el toldo, otros el back-line, la batería, etc. Y después se formó una especie de argolla. El auspicio de una revista musical previo permiso a la municipalidad con un ojito policial

hacía que la prensa llegase porque el fenómeno se iba masificando. Varios contribuyeron con una gráfica o un parlante pese a las diferencias, así se entrecruzaban distintas clases sociales de Lima que gustaban del rock y otros géneros derivados exceptuando la chicha y la cumbia que siendo simuladamente contestatarios no eran de este escenario aunque si contraculturales, sin embargo, no fueron bienvenidos: “cuidado que viene el municipal y te quita tu marca (...) ambulante soy, proletario soy” de los Shapis es un ejemplo de tal distinción, los últimos eran ambulantes y necesitaban una representación distinta. Mestizos, mulatos y blancos del Cercado de Lima, del Rímac, de la Victoria, Miraflores y La Molina, e hijos de señores de clase alta, no pudieron encontrar mejor vía de conectar con tales lugares de socialización neocoloniales.

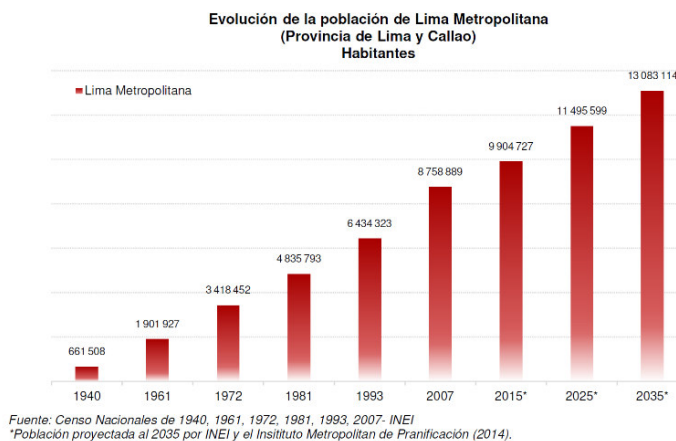
No era necesario poseer grandes habilidades o capacidades desarrollados a un alto nivel académico estricto de pentagrama, acordes, corcheas y notaciones. En general todos estos músicos se surtieron del rock como un estilo sencillo y directo de tres a cuatro acordes de misteriosos tritonos y escalas menores (intervalos de tres tronos seguidos) para colocar agudos mensajes contra la banalización de la cultura, cada vez más evidente en nuestro medio. De hecho, quienes hacían hard rock sufrían el efecto de tener que contar con “sonidos limpios” por lo que tuvieron que esperar un mejor momento para grabar de manera independiente o afuera. Un disco de Journey (1983), *Frontiers*, grabado en los estudios de la CBS poseía arreglos, efectos y una barrera de sonido muy refinados en la misma época, pero era USA, no Perú. Su tecnología de sonido se sentía en un buen equipo de reproducción como SHARP o Sony, sin embargo, esto no era impedimento. El peruano terco tenía que llegar. De ahí emergieron muchos artistas “autodidactas” que preparaban sus propios recursos amén de alguna expresión derogativa de “músico” -para quienes gustaban del buen sonido un poco más que el ruidoso punk peruano- o aquel que sabía algo de escalas musicales (el metalero) de quien se decía “no transmitía algún mensaje social concreto”, empero a no ser velado o metafórico. La esencia del metal en Óxido, Masacre, Sacra o Hadez era de fuerza, unión, paz y lealtad, una revolución en valores que se tradujo en portadas que tendrían que ver con dulces relaciones afectivas de sujetos amores y no menos contradictorias entre guerreros, sublimes demonios y bebés en brazos.

Existió la concurrencia de una mezcla de estilos musicales sean dadaístas, expresionistas, neo-expresionistas y del performance norteamericano-europeo dentro de un marco “cholo” ineludible, para discurrir tales discursos, tanto musical como gráfico sin un orden estricto en la estética compositiva como se aprecia en las figuras más arriba expuestas. Algunos de estos colectivos habrían solidificado su discurso “ideológico” bajo una premisa clave propia a la complejidad de la época: el primero, como una resignificación sobre su pasado andino procurando asimilar patrones extranjeros hacia otros “alimeñados” alejados de toda celebración

invasora devenidas de las propias culturas de gentes asentadas ya en la capital. Yunzas o recortadas fiestas patronales en respuesta a un espacio territorial culturalmente demarcado. Un segundo, sobre lo que sentían por el ser limeño criollo, en esencia, aquel que ejercía la diferenciación desde un puesto secular jerarquizado en la pirámide social.

En este contexto la mayoría de los sujetos jóvenes de tez blanca y las clases medias asimilados a los patrones de los barrios criollos no compartieron el discurso contestatario de estos colectivos artísticos, sin excluir, marchaban por senderos distintos. Sin embargo, sí había otros de este sector que viajaban bajo la misma consigna: bajarse el gobierno, divertirse y buscar un poco de paz interna. Existía incluso el fuerte preconcepción de que el centro histórico de Lima -y tal vez hasta nuestros días- es lugar de permanente asalto, defecaciones, robo y suciedad, o de convulsiones constantes (imaginario centrado en el poder mediático por insertar ideas violentas sobre la geografía de la protesta) donde no solo en donde estos grupos artísticos y musicales se desarrollaron sino por hacer destacar un ambiente de caos que animó un ambiente de sociabilidad entre clases o niveles socioeconómicos diversos, empero y que contradictoriamente con tal discurso devinieron en contra de los sectores de la clase alta propio a los Grupos de poder económico (GPE) y sus pares mediáticos de los años ochenta (El Comercio, Alicorp y Credicorp). A este contexto se añade la necesaria imitación de ropas de marca extranjeras con una letra adicional o cambiada, si por ejemplo un joven trataba de comprar zapatillas Adidas de 80 dólares, los comerciantes informales aprendieron el oficio de fabricarlas (otros a importar de China) y cocerle la marca "Aridas" por Adidas o "Mike" por Nike en su lugar, vendiéndolos a tres a cuatro veces menos del precio original. Obviamente esto era sujeto de burla y mofa para quienes tenían los medios desde los distritos tradicionales, empero era una de las consignas del rock subterráneo de la primera etapa procurar mediante el objetivo social del arte dialógico la emancipación de tales distinciones.

#### Tabla 4



El proceso de aculturación para una masa crítica migrante (versus “nativos” en Lima) fue dolorosa porque por un lado se acuñaron peruanismos y jergas derogativas que ya existían como “alienado”, “misio”, “cholo pituco”, “serrano asqueroso”, “indio” “huachafo”, “berraco”, “atorrante”, “animal”, “bestia”, “mula”, “llama”, “burro”, “queso” y otras barbaridades tales, de los cuales los vapuleados sujetos tenían que huir; por otro lado existió el goce mediático (por temor) de verlos expulsados por la policía de pampas invadidas diariamente en los noticieros. El tercer aspecto del discurso, fue la postura del Estado encarnada en la alta administración pública, asimilada hacia la ideología de una vieja derecha neoliberal que como espejo retrovisor difamaba estos colectivos por su estilo de vida y patrones de intercambio muy disímiles a los intereses políticos conservadores; empero el migrante tuvo que crear una fuerte resiliencia hacia la crítica desde el ojo de la huachafería o por un posible atarantamiento alienante. El deseo como élite de diferenciarse, vivir de la alteridad y obtener un permanente prestigio de estatus cubrió a toda una juventud de un imaginario inalcanzable: ser pituco; fantasma que encarnaba sus propios complejos (Callirgos, 1993). Es interesante hacer además el apunte de los grupos conservadores extremos de Lima y de otros quienes posiblemente se encargaron de manejar las prácticas políticas y culturales de las construcciones del poder de los medios de comunicación de parte de las familias Miro Quesada y Delgado Parker quienes avalaron este discurso de marginalización, dentro un subjetivismo del “ser gringo” producto de una ideología de masas estadounidense. Por grave descarte, si nos referimos a quienes iban a la lucha armada como carne de cañón eran adolescentes y jóvenes migrantes. Los hijos de los generales y corporativos solo dirigían. Estos adolescentes a quienes se les negaba el trámite de su libreta militar en la FAP o en la Marina por tener “vara” y se le asimilaba inmediatamente al ejército al son articulado de levas y batidas: manifestación de una represión total de un estado temeroso hacia ambulantes, migrantes, agitadores, estudiantes y sindicatos. La dignidad al grupo migrante que el mismo estado oligárquico, a través de años de dictaduras de derecha o militarizadas había creado,

sufrió una variante del fenómeno discriminatorio en la urbe desde que su arribo derivó en la eterna negación redistributiva.

## 7.2 La acidez acromática

De acuerdo a esta práctica vivencial, el uso del grafiti fue importante como medio de difusión rápida y práctica a espaldas del aparato represivo del estado en los 80's, eventualmente la época de crisis generó mucha convulsión y producción de pintas en el centro histórico que por defecto se le ha denominado "El centro". El afán pictórico no fue propiedad de nadie, cualquiera haría las pintas en contra del gobierno, del hambre y del alza continua de los precios. Los artistas plásticos en referencia se circunscriben a esta atmósfera general pictórica unos como espíritus libres y otros de horror en apoyo a la subterrneidad del centro de Lima, que denominaremos aquí como el papel de la "figura esvástica tachonada", o una iconografía de la cólera colectiva. El grafiti del tipo "lettering" o de escritura la describiremos de anti-hegemónica por los repetidos errores de sucesivos gobiernos. Callirgos<sup>108</sup> entiende al grafiti como un hecho consciente que se realiza sin aceptar responsabilidad; la salvedad es que del grafiti de baño de colegio al que hace alusión al grafiti de paredes públicas no hay mucha diferencia al revelar actos subconscientes en espacios prohibidos desde colectivos a entes individuales nocturnos. En la privacidad o en el retrete masturbatorio adolescente. Las paredes de la Lima del centro para la época eran como los baños gigantes, el gran retrete de estos grupos que podían escribir frases claras en repudio al presidente, a la economía, a la religión monasterial al sistema o tangencialmente a favor de un líder o movimiento de oposición extremista de gentes adocenadas como seres demoniacos, hundidos en el vacío socio-existencial:

*En esta tierra del silencio  
Las cadenas gritan piedad  
Las arrastran seres demoniacos  
del sector de la oscuridad  
Falso monasterio, te encomiendas a la maldad<sup>109</sup>*

### Figura 39

Imagen de la discoteca Mokambo en la avenida Tacna. Fuente: Archivo colectivo Nada Total.

<sup>108</sup> Op. Cit.

<sup>109</sup> Tema, Falso monasterio, de la banda peruana de heavy metal Almas Inmorales (1985)



Este relieve metálico negro revela la oscura imaginería juvenil de la época en una avenida (Tacna) en el centro de Lima. Un verdadero monumento a estos seres del submundo que Lima había creado. De autoría desconocida tiene como clara referencia al Saturno de Goya devorando al hombre encuadrado al interior de un tríptico que refiere a ángeles, triángulos encorvados y demonios circundantes en abstracto. Una obra con estilo sesenta y setenta, épocas de varias obras del arquitecto brasileño Niemeyer alrededor del mundo. Esta obra realizada en hierro de color negro poseía cabeza de medusa: especie de retablo que explicaba un espíritu maléfico para quienes asistían; los báculos fálicos atrapan la libido del cazador soltando una seminal lirica surrealista y minimalista presente en el panel derecho.

La concreción de un nuevo rock de orden social resultó en colectivos artísticos en base a cinco agrupaciones de rock subterráneo que tuvieron una órbita altamente influyente en base a esta oscura subjetividad: Leuzemia, Autopsia, Zcuela Crrada, Guerrilla Urbana y Narcosis; sin embargo, como ya se ha mencionado el ex ante y el ex post del fenómeno comprendía muchos géneros en paralelo. Los nombres de las bandas se escribían con letras erróneas como mofa a la formalidad caligráfica. Ejercieron la función de élite denominada “movida subterránea” como raíz contracultural ante la decencia criolla o el aparato formal de los contratos de la música pop de grupos musicales comercial cuyas cursilerías eran banales y bastante inútiles para la masa. En el primer álbum de la agrupación Leuzemia muestra una hoja negra arrancada en diagonal mostrando a cada integrante arrecostado sobre la pared sin tarrajear dentro de un marco rojo bandera explicando el barrio solitario con un fuerte grado de sordidez. La centralidad de la gráfica sobre la fotografía expresa la sequedad social que el momento demandaba como una estética urbana galvanizada: la literatura de la música rock subterránea atacaba el estado general de la sociedad limeña, el rol parental, al gobierno, a la policía y versaban en ocasiones sobre la necesidad de una intervención agresiva. No gustaban del poder, lo rechazaban. Los integrantes fundadores de la agrupación Leuzemia, los hermanos Valdivia ambos de la Unidad

Vecinal #3<sup>110</sup> alledaña a la Universidad Nacional de San Marcos la cual albergó conciertos masivos de Rock subte con ciertas rencillas ideológicas, auditivas, técnicas y hasta políticas de por medio. Cabe señalar los mencionados festivales como “Agustirock”, “Rokacho”, etc; realizado en distritos tradicionales cercanos al centro de Lima donde esta agrupación era continuamente invitada, a la vez que por lo general las organizaba junto con otros grupos sea de heavy o de fusión. Circuitos interminables de eventos que le daban al fenómeno una condición de ser filtro de otras bandas, por lo que mientras se estaba en manos de unas pocas tuvieron que gestionarse otros circuitos alternativos. Un extracto de un tema de Leuzemia denominada “Astalculo”<sup>111</sup> del año 1983, conversa de una Lima angustiada y podrida, representación metafórica de una degustación nasal desagradable desde el fuero adolescente: “puedes ser un mártir, un cerdo, una serpiente, no hay libreto, ni escenario”.

El aspecto simbólico que reviste el discurso literario de la lírica evoca la victimización del agotado hombre limeño trasponiendo al gobierno como victimarios, en alusión a los políticos y al sistema canalla. Además de connotar el sentimiento del colectivo de quienes crean la música y de quienes las digieren dentro de los límites que presentaba la relación de la arquitectura con los permisos municipales. Esta agrupación musical se hizo rápidamente de audiencia, llenaba los espacios de presentación en un cálculo de hasta tres mil personas. En otros conciertos, como los que posteriormente se hicieron en la Plaza de Acho (“Rokacho”) podían participar hasta 20 agrupaciones albergando entre siete a cinco mil personas aproximadamente, según nuestros entrevistados. Esto hablaba bastante bien de una Lima rockera en aumento que en proporción no era como aquella del huayno o la chicha (has tres o cuatro veces mayor) empero buscaba violencia sublimada con direccionalidad en energías psico-corporales en ascenso desde un sector adolescente bastante disconforme y generacionalmente desiguales a la anterior inserto en diversos grados de apropiación anarquista, entornillados al discurso imago lógico del rock inglés. Un extracto de una letra de la agrupación Autopsia, banda que duraría solo un año 1984-1985 y cuyo tema “¿Es esta la Democracia?” de su álbum Poder, Represión y Corrupción, grafica la cómoda postura de los mandatarios y la falsa democracia ligada a los actos mediatizados de corrupción:

*Cada cinco años a elegir a unos ineptos,*

*para que ocupen unos cuantos asientos.*

*Dicen que buscan solucionar los problemas,*

---

<sup>110</sup> tales unidades vecinales se proyectaron para asentar y aposentar mayor masa poblacional productiva como un proyecto reformador urbanístico diseñado por el general Odría.

<sup>111</sup> Expresión peyorativa que une tres palabras hasta/el/culo. Jerga aún utilizada por jóvenes y adultos para expresar que una situación o hecho que no se encuentra óptima en ningún estado.



*pero lo único que quieren es poder...  
 esta es la Democracia,  
 que tanto esperabas,  
 esta es la Democracia, que tanto prometieron,  
 esta es la Democracia, ¡Poder, represión y Corrupción!”<sup>112</sup>*

Autopsia se formó a mediados del año 1984 como antecesores de otra agrupación influyente denominada G-3. Alinearon un trío fundador del fenómeno que duraría tres años hasta su desaparición en un último concierto en el colegio Los Reyes Rojos de Barranco. La música estaba en las coordenadas del 'Punk Rock' con la característica suciedad y aguda rabia adolescente, pero a la vez sensible en la percepción y traducción de la realidad. La ideología anarquista subyacente iba en contra del sistema capitalista reaganiano. Se criticaba duramente a la democracia con sus instituciones, normas y seguidores. "No más líderes", "Ruptura Anárquica", "Detestamos el Poder", "Sociedad Podrida", "Mayoría Equivocada", "Esta es la Democracia" eran los nombres de sus canciones. Cuestiones que no dichas por los prometedores jóvenes políticos ni mucho menos por los viejos adormilados por "faenones y aceitadas". Los títulos explican, como si de capítulos de un libro se tratase, las observaciones sociológicas de lírica acompañada de una instrumentalización hardcore bastante sólida con una limpia interpretación de parte del guitarrista Gonzalo Farfán. La carátula de esta grabación denominada "Sistema y Poder" muestra a un hombre siendo aplastado por un fajo de manuscritos etiquetado bajo el dipolo "Sistema y Poder". Una mano gigantesca y pesada análoga al aparato burocrático gubernamental representa la mezquindad política. Autopsia tuvo corta vida por el desagrado de algunos de sus miembros dado el camino que estaba tomando el fenómeno subterráneo que al modo de ver de un sector antiguo de hippies deseaban asumir una postura ideológica sobre el tipo de anarquía subterránea limeña que dio luz al movimiento. Entre hippies y extraños se trató de politizar a las mentes jóvenes en donde "Autopsia" y otras bandas no lo aceptaban explícitamente.

Los integrantes de estos grupos no necesariamente eran de clase, baja, Champagnat o Markham son colegios del NSE A, seguro chicos no populares por su mentalidad desajustada al molde castrense y religioso subyacía la observación crítica de la educación escolar, advierten el inconformismo que manifestamos en el principio de este escrito que nos lleva a cuestionar cómo eran los roles denominativos en las tocadas con sus aparentes diferencias de clase y reclamos por la auténtica identidad "subte". Sin embargo, en su origen todos ellos abrazaban una misma

---

<sup>112</sup> Extracto del tema "Esta es la democracia" (1985).

lucha: “los otros”, los de afuera y “nosotros” sensitivos, revolucionarios y sensibles. Existe certeza de que los chicos de clase alta tocando en una casa improvisada en el distrito de Barranco renegaban frente a un rol parental desalentador por su lucrativa naturaleza que lo ligaban a la postre con roles con tufillo de funcionario de estado o empleado privado bien asalariado. Único sector a la cual la policía servía. En una entrevista a su integrante Gonzalo Farfán para la página Sonidos, esta diría acerca de este cuerpo del estado para aquellos distritos alejados del centro:

“¿La comisaría? Eran los 80’s, hermano. Los policías estaban en otras preocupaciones totales. Yo recuerdo que en los ochentas para andar en la calle haciendo mataperradas o haciendo lo que te dé la gana (...) y nadie te molestaba porque la policía estaba ocupada en otras cosas. Entonces nunca hubo un caso que nos vinieran a tocar la puerta por la bulla. De hecho, que había bulla, había bandas de hardcore tocando todos los viernes y sábado. Pero era un tema bien ordenado y todo, entonces nunca hubo un problema. No abusábamos de eso, se organizaban conciertos viernes-sábado... durante 2 años. Pero aparte de sala para conciertos, se usaba como base para organizar otras cosas o por ahí venía una banda de otra ciudad y se quedaba ahí”<sup>113</sup>.

El fenómeno se expande geográficamente con sonoridad sociológica. Estos adolescentes como poseedores de una crítica sensibilidad hacia una ambigua autoridad manifestada en el arte del gritador se les confundió adrede con la actividad política subversiva o se les ha querido parametrar como afines; sin embargo, sus composiciones orientaban al público hacia liberadoras reflexiones. En todo caso era arte y el arte, como Gadamer afirma, es un medio abierto a diversas manifestaciones e interpretaciones, un juego libre donde el mensaje circula y se reinterpreta atemporalmente. Abierta era también el cambio continuo de integrantes en las bandas formativas y posteriores. No había lugar a la exclusividad. Una especie de movilidad por interés personal al interior de los grupos sea por conflicto, desánimo en la propuesta o cambio súbito de intereses ideológicos e incluso diplomáticos provocaba un “transfuguismo” útil que hacía que un solo músico pudiera tener hasta tres proyectos a la vez. Esa forma de observar el fenómeno nos lleva a pensar en la cantidad de papeles que el adolescente deseaba cumplir para apoyar a su roída sociedad o sostener el proyecto subterráneo a como dé lugar. Kimba Valdivia (Leuzemia) fue un ejemplo claro de esta multifuncionalidad.

Podemos advertir de estos colectivos musicales una suerte de lucha frontal contra lo que David Parker<sup>114</sup> denomina “decencia” o construcción de una fachada correcta desde el gusto criollo. Así como el subte posterior o *neosubte* desdeñaba puntualmente al “pituco” (guardando las

<sup>113</sup> <https://www.sonidos.pe/entrevistas/entrevistas-a-g3-gonzalo-farfan/>

<sup>114</sup> Véase su artículo “Los pobres de la clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional”

salvedades del término para el contexto en estudio) esta personalización connotaba superioridad o calidad de poseer mayor status económico en base al gusto y a los modales (decencia) que el neosubte con desdén lo deseaba subconscientemente como el disfraz de un ser etéreo, sin cuerpo físico, pero que todos a la vez desean habitar. “Del odio al amor hay un solo paso”. Estos jóvenes, con cientos de seguidores mezclados entre la audiencia, carecían de una vida adolescente "decente", sin embargo, al inicio de la nueva escena del rock, las sangres eran diversas y las amistades exigían pensar casi igual, ser patas no tenía una frontera étnica necesariamente. Por lo tanto, arremeter contra la exclusiva ideación de la pituquería fue un gasto innecesario de energía psíquica y kinestésica. Estos nuevos grupos en disputa se asociaron de manera desestructurada para manifestar una pesantez sobre el discurso formal del arte de élite que en lo musical y plástico estaba cada vez más liderado en el Perú mediante los espectáculos de las sinfónicas, funciones de teatro, café teatro, vedettes y cómicos televisivos. Jas, Río, Trama y Nina Mutal eran el síntoma del malestar del rock (comercial). Eran los rezagos arlequinescos de la república aristocrática y afrancesada de una inflexible industria cultural traducida por artistas desde el arte moderno local e internacional en todas las áreas de las bellas artes y el cine como Fernando de Szyszlo, Julian Schnabel, Claudio Arrau, Robert De Niro, Steven Spielberg, Mijail Barýshnikov, Rudolf Nuréyev, Plácido Domingo, Pavarotti, Sean Connery y toda personalidad influyente -que no fuese autóctono- resollaba en todos los oídos mediatizados de la época modelando excesivas poses de enmascaramiento subconsciente pero estructural y formativo dentro de un orden social que no poseía un propósito cultural local concreto. Un sector importante de la contracultura (el rock subterráneo) pierde fuerza. “No existe el arte, sino artistas” (Gombrich, 2008) para entender que el arte como un producto del ser colectivo social se canaliza a través de un artista o un comunicadores (antenas) en distintos periodos de tiempo, secuenciados y conscientemente enfrentados contra el poder, García Canclini analiza:

“Sin embargo, la aparición tardía de los estudios y las políticas referidos a culturas populares muestra que éstas se volvieron visibles hace apenas unas décadas. El carácter construido de lo popular es aún más claro al recorrer las estrategias conceptuales con que se le fue formando y sus relaciones con las diversas etapas en la instauración de la hegemonía. En América Latina, lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y antropólogos para los museos (a partir de los años veinte y los treinta), los comunicólogos para los medios masivos (desde los cincuenta), los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición (desde los setenta)” (García Canclini, 1990: 193).

Estos colectivos subterráneos si bien no provenían de la cantera de la cultura popular, su arte (Cornejo, 2022) en buena forma sí representaba su esencia, en torno a la crítica severa de la

praxis capitalista hegemónica. A la par el arte popular también resistió, a lo mejor desde decenios antes mediante la artesanía de retablos, tablas y ceramios mediante los restos que la decencia les dejaba por una paradójica falta de recursos económicos para la reproducción de su subsistencia, que terminaba reconfigurando el huaco y el ceramio. Para los entes subterráneos los sencillos y las obras no eran reclamados masivamente para el arte industrial nacional a no ser por ciertos filtros intelectualizados y oficializados por la norma ilustrada de la discográfica y la lógica del museo -como explica García Canclini- que tuvieron validez como objetos exóticos de etnias alejadas y fronterizas. La subterrneidad por el contrario no era exótico, era vulgar y esa vulgaridad la supieron aprovechar, instrumentalizándola y mejorando sus arreglos y técnicas escenográficas. A la reforma velasquista, se sumó en esta era de análisis, los fundamentos anteriores del movimiento indigenista quienes impartieron ideas de un nacionalismo indigenista para deshacer estas nocivas creencias en torno al anglicismo apuntando hacia un arte de raíz nacional. Mirando aún más atrás, empieza con la plástica en las décadas de 1940 y 1950 con el pintor José Sabogal y posteriormente con los paisajes expresionistas de Macedonio de la Torre, y la abstracción surrealista de Alberto Quintanilla, Julia Codesido, Quispe Azín y escritores de la talla de Uriel García, Manuel Gonzales Prada y Alberto Flores Galindo quienes construyeron las bases de una mirada hacia un arte peruano del indio influyendo en colectivos importantes no solo en la gráfica y la música sino incluso en la literatura. Como mencionamos anteriormente en colectivos como Hora Zero en los años cincuenta, Los Kloakas para los años ochenta y posteriormente Los poetas del Asfalto en los noventa. Todos esto emparentados con el primer fondo subterráneo y su segundo derivado conflictuante como el clamor y la verdadera voz de los callejones de Lima, con un discurso más barrial que radical, fuera de la traba lingüística ejercida por la iglesia desenmascarado oportunamente las decencias y creando un naciente arte informalista, desde el performance francés (1960), el expresionismo alemán (1940), el informalismo español (1970) y el neo expresionismo norteamericano (1960).

En esta línea se abre un camino gráfico bastante rico. El grupo plástico E.P.S. Huayco y el grupo Chaclacayo plantearon una visión holística de Lima retratándola entre fotografías, escritos y arte de reciclaje. El primero como una contribución para la interpretación estética de la identidad que se aproximó hacia los símbolos que describían dos normas sociales de subsistencia: las vías del alimento (hambre) y la praxis religiosa (sufrimiento). A partir de la iconografía religiosa, Huayco construyó un manifiesto desde discursos comunes de segmentos conformistas o austeros de la sociedad peruana, del "lumpen": encontrar el equilibrio en la práctica cotidiana secular y masiva que entrega su ofrenda o "diezmo" al ente rector adjudicándose la culpa de mal vivir. Asiéndose de una beata que representase aquel dolor, Sarita Colonia patrona de

estibadores, reclusos, prostitutas, travestis, adivinos y de todos cuya fe no se adhiere a santos meditativos se volcó hacia una santa popular. Dicho retrato en obras de arte posteriormente ha sido múltiples veces maltratada por su facilismo semántico en la exagerada repetición. El segundo grupo de artistas del happening fotográfico (Chaclacayo) cuestionó una idea de identidad nacional que calificaban de castrante. No hay habría lugar a la negación para un pene o una vagina libre de realizar lo que sus sabios impulsos solicitan. La ideología conservadora católica (y evangélica) que "invierte los roles sexuales y de género, confrontó a través de este colectivo tal vez los distintos modos de autoritarismo político e ideológico", en palabras de su líder Sergio Zevallos<sup>115</sup>. Del escrito de Roger Santibáñez (2021) rescatamos una explicación sobre esta no tan antigua atracción por retratar los modos de vida del denominado lumpen limeño, comprendida como una variopinta masa de creyentes y no creyentes:

“De allí que, a la sazón, planteamos el abandono de las universidades y el viaje iniciático al corazón de la ciudad. Había que desplazarse y permanecer en las calles, donde estaba la expresión viva que nosotros queríamos recoger e interpretar como un nuevo lenguaje. Situado en las calles, pronto llegamos a la conclusión de que el habla más pura y salvaje, en estado de efervescencia y permanente re-creación, estaba en el lenguaje del lumpen. De allí que por decisión propia me pasara una larga “estación en el infierno” en los huariques más oscuros de del populoso distrito del Rímac” (2021:60)

De aquí este cariño, comparecencia, sensibilidad e inmediata subsunción que comenzaba a abrazar a las diferentes gentes de Lima los unía en un abrazo sociológico y cervecero. Las orinas del centro de Lima era el exacto olor a la gran vagina materna, era allí donde había que desplegar “toda la mierda revuelta”. El día 11 de febrero de 1983, el movimiento Kloaka tuvo su primera presentación en el antaño y no tan burgués bar La Catedral del centro de Lima que confluyó con la presencia de varios artistas inconformes como Montaña, Toño Arias, Toño Infantes, Killowatt, la banda Durazno Sangrando<sup>116</sup>, explicando el manifiesto del movimiento y reventando en una juerga salsera. Cuenta Santibáñez que:

“Con esto cumplíamos con una de las propuestas centrales del Movimiento Kloaka; es decir, mezclarnos, estar allí, vivir con la gente de carne y hueso de nuestro país con aquellos – verbigracia, el lumpen- que moran (sobreviven) entre los límites de la ley y la marginalidad. Se produjo un fenómeno súper interesante. Poetas artistas e intelectuales bailaban juntos al ritmo de la salsa brava” (Ib.p. 67).

<sup>115</sup> <http://diario16.pe/noticia/41231-polemico-visceral-cuerpo-ambulante-sergio-zevallos>

<sup>116</sup> (Banda del pintor Fernando Bryce denominada así seguramente por el álbum del mismo nombre de la banda argentina Invisible, del año 1975) donde también participa el célebre Spinetta)

El movimiento Kloaka percibió esta realidad a la par que los subtes de la primera camada y la plástica fotográfica del grupo Chaclacayo no sería otra que aquella reinterpretación de una intersubjetividad del abandono, la asimilación del dolor y la asociación entre redes de individuos significativos. Además de su propuesta sobre una “revolución socialista” en respuesta a la crisis de Uccuracay (Ib. p. 70). Un breve análisis de la naturaleza de esa agrupación cuya estética no convencional apuntaba a colocar de manifiesto la estética *cult* que fue un reflejo no solo de gusto mediático sino misceláneo, de las calles de Lima, debido a los sucesos arquitectónicos que sucumbía a Lima en una entrañable zona de “tierra de muchos y de nadie” pero que salpicaba sangre con escasas explicaciones periodísticas y académicas. El conjunto de la obra de esta agrupación performativa se resume en un estallido de residuos de desmontes limeños, basura, fierros y paredes sin “tarrajeo” en perfecta mezcla con representaciones de lástima providencial, así como de la investida religiosidad controvertida por la desnudez a su vez traducidas en múltiples cuerpos y partes de una glotona anatomía humana. El ensangrentamiento era una sensación oblicua en los medios que se acercaban al lector mediante el terror, la ignorancia y el mandato del *brief* de la prensa y su irrespetuosa publicidad que con seductora fascinación construyó paisajes imaginarios sobre horrores reales en la competencia de sobrevivir al país: la bella fealdad sería ese estilo particular de techos y muladares, sexualidad y olvido en torno a escenarios derruidos. Lánguidos, aunque enriquecidos con un claroscuro hiperrealista que dialogaba sobre un enfermizo dogma apolítico, las gozosas representaciones del grupo Chaclacayo tímidamente desvelaba el subyacente inconsciente colectivo forcluido por la necrofilia, la avaricia y la auto estimulación masturbatoria, en un coito travestista que fornicaba alegremente con ataúdes, flores, restos humanos, saliva y cuanto fluido pueda aplacar el dolor de otros. Era mirarse al espejo dentro de un marco de pan de oro lujurioso, aunque irremediable.

Esta obra (figura 40) al margen de algún pliego de reclamo en la distribución y el reconocimiento voyerista constituye un abanico de psicologías aparentemente distorsionadas que colocaba la idea de identidad sobre la necesidad de responder con amarga insatisfacción en contra de poderes fácticos heterosexuales y hegemónicos que no solo actúan como maquinas demoledoras de una arquitectura psicológica física y tangible que colocaba sus afectos en un par indistintamente. Subyace una tierna y perturbada acción táctil dentro del sentir adolescente y juvenil de la época que desagua en deliciosos charcos de agua turbia y dulce.

#### Figura 40

*Grupo Chaclacayo. Undefined, de la serie Suburbios. 1983. Fuente<sup>117</sup>*

---

<sup>117</sup> <https://www.malba.org.ar/sergio-zevallos-y-el-grupo-chaclacayo>



El colectivo manifiesta en ambas fotografías la seca realidad de Lima en acromáticos: arenosa, sucia y de empobrecida arquitectura, de casas dejadas a medio construir por la imposibilidad económica. En brillantes claroscuros de interior y el recurso de la gravedad de cuerpos lacrimosos muestran la afectuosa infelicidad que los envuelve en una fingida devoción religiosa. Exploran la hipocresía de un sistema mezquino resumido en una calavera viviente que colgando en tela nos habla de muerte y placer como la instancia última del ser a modo de tabla de salvación: el placer sexual y su *petit mort* te saca de las alimañas de la Lima corrupta nunca mejor revelada para la época. El cuerpo de cristo a la derecha está crucificado (sentado a la diestra de Dios padre) actuando su misericordia simbólica solo al interior de un pobre cuarto mostrando sus pantis empantanadas en medio de la obtusa rivera y el cruce elegante de piernas: belleza, fealdad y devoción son confundidas. Esta práctica de la plástica desde las artes visuales es un punto interesante al ser periférico y central a su vez, fueron voces en algún circuito paralelo que acompañaron indirectamente y en paralelo al rock subterráneo como también la tendrían Tovar, Acevedo, Rodríguez, Higa y Márquez.

Estos universos plásticos se traducían en otras juventudes musicales como en la agrupación Zcueta Cerrada, la cual se forma con la salida de Raúl Montaña de Leuzemia y con el apoyo de Kimba Bilis dotándole a la escena un sonido Hardcore, duro, rápido y agresivo expresados por miembros pertenecientes a los distritos del Callao, Cercado de Lima y el Rímac. Estos optaron por un Punk Cort de fuerte y aplastante sonido, sin embargo, con un cuidadoso trabajo lírico expresionista, conservando el toque punk y anti limeño en sus temas. Un verso de su tema “En medio de todo” (1984) describe:

*En esta urbe nada existe,*

*Todos son cuerpos que reciben,  
 Todos los días por la tv,  
 Y los escuchan confundidos,  
 A nadie ganan hijos de perra,  
 Todos esperan a la salida,  
 En esta Lima pobre y podrida*

Es este el rito ceremonial de iniciación sudorípara que antecede a la presentación de los grupos nacionales de rock subterráneo, entre pifias, insultos, clamores, lisuras, imprecaciones, empujones y mentadas de madre: la forma del corazón de la mayoría de las líricas desde el tercer año después de 1980 en que continuarían proliferando. En la penúltima línea donde dice “todos esperan a la salida en esta Lima pobre y podrida” es la paráfrasis de la frase “te espero a la salida del cole” para iniciar la bronca, la golpiza o la pateadura, forma típica adolescente de castigar al ofensor; el ofensor pasa, en esta lírica, a ser el gobernante por tres minutos. Con estas armas literarias en mano los equipos de amplificación, que eran de baja calidad, aumentarían las distorsiones agravando favorablemente la necesaria fuerza de la pateadura: el fenómeno subterráneo no aspiraba precisamente a tener tecnología de punta porque aquella barata le daba ese vigor en el estruendoso y fuerte chirrido a la música como elemento infaltable y ensordecedor de la composición sonora para la imprecación. El deseo por tecnificarse vendría poco después. La comunicación con el público adolescente era totalmente *sui géneris*: se insultan, se escupen, se arrojan en prolongados pogos y devuelven “tomando vuelo” envases de trago y demás contenedores. Cada cierto tiempo pareciera que se armaba una gigantesca trifulca, pero no: es un baile con visos apaches que estuvo de moda por esa época. El “pogo” o cualidad de meterse encontrones y empujones, y en ocasiones darse de patadas y desmedidos golpes es la tónica de la época. Se originó a mediados de los años setenta en la necesidad de abrirse campo entre el público por ver las bandas preferidas de punk, algunos psicoanalistas tildan a estos roces de piel con piel como una humana y genuina necesidad de tocarse, de darse cariño.

Generalmente no habrían heridos solo eran toques acelerados de hombros y cuerpos. Luego trascendería a otros estilos musicales similares: nunca hubo ni muertos ni heridos, solo arte, arte del bueno, pero si mucho amor, los roces y el contacto de la piel revela aquella necesidad proxémica del abrazo. Para auto gestionar esta reciprocidad había presupuestos. El costo de una guitarra eléctrica original de marca reconocida mediaba entre los 1,400 a 2,000 dólares y por lo general era de importación original -galerías Boza en Jr. De La Unión es una de las pocas tiendas que las importaba- por lo cual estos grupos en la “ceguera de la moneda” (parafraseando a Pablo



Milanés) compraban la marca peruana *Ruiz* (eléctrica) o *Villalta* (acústica) que se vendían en la plaza Dos de mayo, de baja calidad, básica y rudimentarias con el puente tan alto que era doloroso pisar con los dedos las gruesas cuerdas sobre los poco pulidos y pesados trastes; sin embargo dos fabricantes independientes y que a la vez fueron músicos aprovecharon este nicho fabricaron en sus talleres artesanales guitarras con una calidad media y a un costo promedio de 50 a 100 dólares de acuerdo al modelo (copias de catálogos extranjeros) y los elementos que se les deseaba poner, sea el tipo de pastilla, la madera para la guitarra y la forma o modelo como hemos mencionado, Pancho Muller (bajista de Temporal) y el otro era uno de los integrantes del grupo Frágil, Cesar Bustamante, entre otros menores que iba ganando terreno. Los pedidos llegaban a ser tan excesivos que las entregas llegaban retrasarse incluso meses y no cumplir demandas en la calidad y el acabado. No existía el ISO sino el “deshizo”. Sucedió con algunos como el guitarrista Ariel Díaz de Delirium Tremenz. Solicitó con entusiasmo un modelo Explorer blanca, que fue entregada tan pequeña y despintada que por un lema peruano clásico de “recurso” le colocaron un clavijero viejo de guitarra acústica que no correspondía. Esto creó una discusión entre Ariel y Muller que finalmente terminó en una fuerte discusión sin arreglo a fines. Ariel tuvo que cortarle el centro del clavijero en forma de V para que se viese más agresiva y se asemeje algo más a lo que en principio se había acordado. Esa guitarra fue totalmente abandonada años después. Los integrantes de Delirium Tremenz le decían a ese objeto “guitarra eclesiástica”. La criollada en marihuana y la pendejada de ambas partes siempre andaban por delante: cliente saqueado, publico burlón. No se hacía patria, se vivía y mordía de las fallas del otro.

### **7.3 El ser subterráneo**

La mención y aproximaciones teóricas de distintos autores son transversales en la idea de construcción de identidad a partir de las relaciones de fuerzas entre subjetividades colectivas. Estos encuentros han determinado hechos sociales que han venido imaginando al Perú a través de la reinención de discursos compartiendo espacios y escenarios comunes: la de un país que puede ser recompuesto desde sus escombros históricos (como el trabajo de Zevallos) e indígenas y no solo a partir de un sincretismo indígena de costumbres cruzadas con las occidentales (arte popular). En el subconsciente peruano yace una construcción alterna y superpuesta al que llamaríamos de sub-sincretismo o superposición de creencias, de cómo se mira y se manipula al mundo. Que viene desde lo andino y lo urbano-occidental por la fuerza histórica de sus hábitos y creencias religiosas. En este trabajo se demuestra desde la técnica plástica y musical del dadaísmo, del rock punk y el hard rock, con base crítica y de una raíz temperamental basada en la superación del resentimiento, la manifestación del reniego y el

rechazo enraizado en más de 500 años de dominación colonial subyacente: cuestión de observar cómo la cosmovisión andina incluso en las castas más aristocráticas de Lima puede entreverse en el acto de diferenciación étnica: en búsqueda del gringo puro, que implicó a su vez un trabajo de “investiduras de marcas”. Diferenciarse es rechazarse así mismo: el “cholo implícito” no puede desplazar al “cholo explícito” (de uno mismo), del cual se reniega y se elabora la fachada goffmanina correspondiente, cuestión de autodefensa. La cirugía no basta, por lo que la historia de las entradas empezó desde distintos caminos.

Una confrontación substancial en este delicado tema que comprometía violencias por ser pobre o por reclamos legítimos dentro del modo de producción proto-neoliberal se vio acentuado con el gobierno de Belaúnde y cuya torpe arquitectura se vio coronada con el gobierno de Alan García: los escombros a reconstruir se encuentran en la fuente tal vez más antigua del centro histórico de Lima. Es valioso reconocer además el rol de la mujer en este contexto de construcción ya que ellas son las matrices más delicadas que reproducen la categoría física de la infancia que la sociedad se encarga de modelar. El aporte de Oliart (y muchos otros) observa que la práctica de la mujer en esta dinámica se centraría en la eliminación del género hombre como símbolo de dominación. Esta no es una trama nueva, la novedad es desentrañarla desde una nueva génesis ochentera sin que tal vez antes el hombre haya estado arrinconado en un discurso excluyente del poder contra la mujer sin lugar a estudiar sus propios afectos. En tanto por una suerte de tradición académica feminista y una nueva ideología política la mujer cree necesario hacer despegar un nuevo sentido ideológico y corporal. Ejemplos de ello fueron: la intervención de la cantante de rock "subte" María T-ta, seudónimo de Patricia Roncal quien falleciera en Alemania recientemente, y, además, de Támira Vasallo (Salón Dadá) con una postura más ajustada a la masculinidad y la musicalidad. "María T-ta" fastidiaba desenfadadamente el eje masculino del fenómeno con su agrupación "Empujón Brutal". Liliana Ramírez de Delirios Krónikos alternaba con la masculinidad acompañada con una blusera y nueva-olera interpretación de un bello tema denominado Danza Ondulante, y Danaí Ramírez "Danaí y pateando latas" -compositores del éxito Represión criminal en 1988- cantante de nacionalidad chilena, aunque de una cantera más comercial, aportó significativamente al medio ambiente musical de la época con mayores arreglos tecnológicos. Se asiste a la construcción de un feminismo rockero a partir de un nuevo tipo de joven mujer limeña o limeña urbana con una mentalidad de contra censura en el discurso de género, fuera del dictamen autoritario, entre letras de burla y mofa hacia el conservadurismo heterosexual. Estas mujeres procuraron darle un espacio a una clase media que se habría venido sintiendo, desde el ojo de Parker, como los "huachafos" en la creciente segregación por el status social. Roncal fue incluso invitada a un

festival organizado por la ONG Manuela Ramos, solo para cantantes femeninas. La antropóloga Fabiola Bazo ha clasificado e interpretado mucho material al estudio de esta cantante colocándola como una de las figuras más influyentes en la construcción de la nueva mujer peruana siendo aún adolescente, reconocimiento válido considerando el extremo desenfadado y su explícita crítica literaria con el cual expresaba su lírica en contradicción con quienes, con frases, en el encendido *gíg*, intercambiaron puños verbales frecuentemente contra ella, devolviendo “la granada verbal” ingeniosamente hacia la audiencia masculina con miras de penetrar a los oyentes. Sin embargo, la tesis de Bazo, en apología al género femenino degradado se descarta si se considera el campo cultural de violencia masculina en que se originó el fenómeno subterráneo. Roncal formuló una diseminable manera de sentirse mujer al interior.

**Figura 41**

*María T-ta en previos a una presentación en la concha acústica del campo de Marte. En marzo de 1987 fue invitada por el día internacional de la mujer. Fuente: Canal deYou tube de Iván Santos, tema “La pitufacha”.*



El cartel que sostiene Roncal como estandarte para su presentación dice: Se necesita muchacha con cama adentro, sin colegio: Aviso clasificado. En el tema La Pitufacha, Maria T-ta analiza una realidad cercana a la naciente juventud limeña: la cucufatería. Devela esa nueva postura mental y textil de vestiduras peruanas, religiosamente imitativas. “Pitufacha” es la síntesis de pituca con huachafa. En la lírica completa expresa la hipocresía social de la mujer que no siendo objeto necesario de hombre no cree o parece disfrutar de la sexualidad oponiendo la figura de la madre como la presunta culpable del acto censurador:

*bomba no era por las chelas*

*La bomba era de tiempo oh oh*

*Cuando vino la explosión oh oh*

*Se me reventó hasta el calzón*

*Uh osea mamá que hago*

*Uh osea mamá me cago*

*Uh osea mamá que hago*

*Mamá mamá mamá me ca ca cago*<sup>118</sup>

Esta letra demuestra la alta presión de parte de la autoridad parental hacia un nuevo parámetro peruano de acción pulsional sexual en la mujer (de embarazo súbita) que desvela al hombre como un sujeto exento de alguna censura compensatoria, continuador de la cadena de agresiones automáticas hacia esta. La autoridad materna se encarnó en madres y padres castradores que fungiendo de comunicativos o en exceso sociales estuvieron cercanos al adolescente, pero ausentes en el diálogo. No habría existido un acercamiento sano en torno a una pedagogía familiar sexual, por el contrario, la incomunicación estuvo altamente contaminada por la religión deslizándose a la mujer adolescente hacia la restricción de sus salidas y asistencias amicales dentro de su proceso de socialización. Se utilizó una máxima conocida "hay que cuidarles el calzón". La mujer adolescente reviste su apariencia pasando imaginariamente de chola a pituca, saltando la verja o la ventana pensando, inútilmente, en ser miraflores o de la Molina creyendo a su vez que subiendo al auto y dejando caer su sexualidad ha deshecho la decencia de la madre que con tanta dedicación ha cuidado en favor de su hija: es libertad sexual, libertad de ser sin fingir ser otro ser social para la artista, ser mujer es ser persona sin fingir ser objeto de uso (Marx). Esta letra desnuda (trata de desnudar, valga la redundancia) la compleja cucufatería, evocando con el cartel "cama adentro" la función servil de la mujer incluso hasta con y para con los señores de la casa. Roncal en esta línea tuvo duras críticas, pero fue parte de un imaginario limeño que confrontó sus pareceres cara a cara sin computadoras ni redes sociales, ni pornografía gratuita en las ventanas del ordenador.

La sexualidad masculina no se cuestionó, el discurso siempre anduvo implícito. El hombre por defecto actuaba con fuerza y las mujeres que acompañaron al fenómeno, que fueron pocas, tuvieron que expresar más dureza de la que ya poseían. Guerrilla Urbana, cuyo líder Pedro Cornejo, filósofo y escritor, autor de los textos "Alta Tensión", "Días de Furia", "G3: La Historia", tuvo una injerencia clave en este fenómeno. La alta densidad devino a partir de esta primera semilla contestataria que poseía una alta carga masculina, no hubo otra forma por la fuerte postura chovinista de la época, posteriormente la intervención femenina abre paso al debate que se apertura en el escenario de los conciertos. Guerrilla Urbana se convierte en Ataque Frontal, como se conoce, para evitar los constantes interrogatorios sobre el tema terrorista, dentro del cual nuestra mujer (senderista) por el contrario tuvo una participación decisiva, se solía decir que eran aquellas quienes colocaban primero la bala en la frente en los ataques senderistas. Un extracto de su canción "quiero anarquía" versa:

---

<sup>118</sup> Fuente: musicmatch.com

*No quiero tus leyes,  
 Tus leyes no sirven,  
 Tus reglas no sirven,  
 Tus reglas son mierda,  
 Haz lo que quieras depende ti (bis)  
 Quiero Anarquía*

En “Días de Furia” Cornejo explica que fueron cuatro años de intensa fuerza creadora entre los años de 1984 y 1987 señalando la actuación conjunta de actores musicales que amplificaron con agudeza los problemas sociales. Para Cornejo estos grupos habrían sido: Leuzemia, Narcosis, Autopsia, Zcueta Cerrada, Kola Rock, Eructo Maldonado, S de M, Voz propia, G3, QEPD Carreño, Eutanasia, Éxodo, Col Corazón, Lima 13, entre otros más a quienes añadimos la inclusión de Del Pueblo Del Barrio, Kotosh, Oxido, Almas Inmortales, Hadez, Cranium y Masacre. Agrupaciones que tuvieron mayor presencia en el escenario musical, así como mayor poder de convocatoria, mejores relaciones con la precaria ingeniería de sonido, a fines de superarla, mayor cartera de contactos y la genialidad de organizar eventos a nivel local a lo cual se suman variadas anécdotas interconectadas –aunque las formas que modelaban sus pensamientos fueron relativamente diferentes- conformaban circuitos de acceso de acuerdo a patrones basados en un encuentro de puro interaccionismo simbólico:

“En este proceso no dejó de llamarme la atención el modo en que muchos grupos estrangulaban sus posibilidades negándose, por ejemplo, a profesionalizarse o disolviéndose cuando sus perspectivas eran más halagüeñas. El pretexto invocado era siempre el mismo: no querían ser engullidos por el “sistema” aunque, al mismo tiempo era obvio que les sucedía la posibilidad de darse a conocer a un público más amplio y, eventualmente, de poder dedicarse a la música. Curiosamente algunos de los protagonistas de aquella efervescentes y confusas jornadas reaparecen hoy con formaciones muchísimo más solventes para ofrecer algunas de las propuestas más atractivas de la escena actual” (Cornejo 2022: 43).

El fenómeno perdió su fuerza en torno a un conjunto complejo de intereses personales, no todas estas bandas compartían los mismos objetivos que construyese una sola mentalidad en torno a una estrategia de ingreso a la industria cultural masiva. Por otro lado, los estilos eran variados y aunque los versos develaban el discurso anti-sistémico, una suerte de egos creativos, distintas formas de análisis de la cuestión, y técnicas e instrumentación asincrónicas desarrollaron campos de acción diferentes en donde los circuitos se dividían y preferían arrecostarse entre sectores que representaran ciertas masas más que otras. En lugar de mirar hacia adentro, la música peruana en el tratamiento de una mayor penetración hacia un “sabor nacional” como lo

es un buen ceviche, en su lugar, aquella gran red se dispersó en torno a una ideología de pequeños de grupos, en donde una disquera difícilmente se podría concentrar dentro de un marco mayor de taponeo discursivo devenido del mismo sistema que los promovería. Era justo donde el fenómeno subterráneo habría debido de entablar un dialogo más estrecho para hacerle frente a semejante monstruo: la industria gringo-americana. Fue este la dinámica ontológica dentro de la teleología del fenómeno.

#### **7.4 La dialéctica subversiva del arte**

Existió un punto de fractura del arte nacional que dio espacio a los grupos alternativos de arte. Mandel cita la propuesta dialéctica subversiva del muralista mexicano Alfaro Siqueiros como: “un juego que acepta y contradice simultáneamente el modelo original” (2008) en donde el escenario se concreta sobre un complejo fondo económico que ha comprendido para un sector de la cultura -así como de varias otras formas de la industria cultural anterior a los años ochenta- reformar la vieja fórmula académica. Para que estén recreadas por y para nosotros mismos y que nos diferencie con sana alteridad de las otras culturas y en lo interno se discuta la cuestión de tensión entre estado y pueblo. El discurso del arte es, sin quererlo, paralelo al discurso hegemónico del poder. Todos los artistas visuales y musicales deben atender a las exigencias de un mercado bastante occidentalizado que superpuso en la era Reagan-Belaúnde la idea de moda, hedonismo e individualismo extremo que se replegó hacia la individualidad del artista latinoamericano. Este constructo ha sido relativamente aleccionador desde etapas iniciales de la educación donde se muestran músicos y pintores europeos, y poco o nada se supo de un joven promedio artista o de colectivos latinoamericanos como parte del estudio escolástico, que, si producían arte o no, un colectivo era subversivo; hoy es por lo menos para la academia un exótico objeto de estudio.

La producción cultural realizada en la década de los ochenta comprende una pieza única de la historia peruana en la música y la gráfica al desear establecer relaciones importantes entre un frente y el otro. Vale decir entre el arte europeo enraizado en estilos musicales electrónicos y de *avant-garde* de otro arte más cercano a formas culturales autóctonas recicladas algo híbridas dentro de contextos urbanos precarizados que se expresaron de diversos modos en búsqueda de un sonido generalizador: “mayoría equivocada, mayoría alienada, mayoría de mierda” renegaba G3 sobre una somnífica estupidez. Por ello el éxito de este recurso. Posteriormente y anteriormente se realizaron interesantes métodos desde la agrupación Del Pueblo Del Barrio y antes el Polen, como “cholito pantalón blanco” tema original de Luis Abanto Morales, revitalizado por estos últimos como un ejemplo de síntesis de aquello que en los principios de

los años setenta se identificó como una simbiosis entre el rock y el huayno encarnada en una inteligente fusión que “limpia” la aparente y errónea idea del indio como sujeto social infantil: “que dichosas son las pulgas que se suben a tu cama a gozar de tu hermosura de la noche a la mañana”<sup>119</sup> El caricaturista Heduardo debajo de esta melodía cita las palabras del antropólogo y cantante Rafo Ráez:

“El Polen ha sido el primero y tal vez el único grupo que realmente logró borrar las barreras entre el rock y el huayno. Un ejemplo es la canción Orgullo Aymara, que la nación Aymara y Puno reconocen como himno suyo, y que es una canción de El Polen nacida en Miraflores, frente al mar. Probablemente más tocada y escuchada en fiestas que llamamos andinas que en conciertos de rock, pero que también se escucha en conciertos de rock. El Polen borró además las barreras entre lo intelectual y lo popular, convirtiendo muy fácilmente la poesía en canción popular y la canción popular en poesía. Es un grupo puente fundamental, un puente cultural muy importante en la historia de la música peruana”<sup>120</sup>.

En este sentido Karen Lizárraga (1988) en su trabajo *Identidad Nacional y Estética Andina*, en lo que a la plástica respecta, asocia la cuestión occidental con la gráfica precolombina identificando a algunos artistas modernos como Fernando de Szyszlo quien a partir de culturas como Chavín y Chancay reutiliza formas antes sintetizadas para replantearlas y fusionarlas en su obra de modo que el colectivo peruano llegue a comprender visual y subjetivamente los mensajes devenidos desde una plataforma ancestral. Este intento logró una atención muy singular expandiendo la imagen de la cosmovisión andina a nivel internacional sobre series tituladas con denominaciones quechuas. Otros artistas auténticos a la década de los ochentas son para la autora: Lucy Angulo, Charo Noriega (grupo E.P.S. Huayco, del cual perteneció también el artista Herbert Rodríguez) y Esther Vanstein, aunque la autora omite alguna herencia masculina emergente para la época, salvo Fernando De Szyszlo. Existió, en consecuencia, una conexión importante entre artistas masculinos y femeninos dentro del grupo Huayco en un escenario gráfico e intelectual que había sido antes construido bajo la sombra de pintores y arquitectos masculinos a través grupos como Espacio (1950), Paréntesis (1970) y los NN (1980) por citar algunos ejemplos. La gráfica contracultural trabajó conjuntamente en la construcción de un lenguaje urbano con el método de la dialéctica subversiva relacionado a la construcción de una re-simbolización de Lima, altamente migrante y arenosa. Lizárraga se preocupa por la validez y la legitimidad en el encuentro de un arte nacional basado en señales andinas:

---

<sup>119</sup> Extracto del tema Cholito pantalón blanco de Los Jaivas.

<sup>120</sup> Ver el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=iOT5tXISUsc>

“En el Perú también ha habido una realidad dual, la única corriente de arte que ha fundamentado su búsqueda de identidad en raíces propias fue la de los indigenistas. Sin embargo, miraron a lo indio y no a lo andino, fomentando sin querer su alienación. En una búsqueda de fondo encontraron forma y perdieron su vitalidad. De esa manera los científicos sociales encontraron no solo un fondo sin valores y una estructura desconocida en el arte. Los valores descubiertos por los científicos sociales no son valores “indios”. Estos valores y estructura que admiramos son valores andinos y humanos.” (Lizárraga, 1988: 185).

Así se desprende que los investigadores han puesto en vitrina el elemento andino en distintas etapas de la industria cultural peruana tratando de hacer una revaloración de su estatus social perdido, su contenido y su particularidad estética. Desde esta perspectiva podemos enlazar la idea de lo andino como aquella imagen y espejo de la que comentaba Flores Galindo (1986) en su escrito sobre la historiografía peruana donde la profundidad de las búsquedas por una historia del Perú ha devenido en un discurso dual entre hispanistas e indigenistas e incluso uno adicional, el marxista, que no termina sino por deslindar el tema general nacional como la aceptación de una pluralidad que apunte a la interculturalidad, la misma que al día de hoy se encuentra en cuestión. Galindo propone la búsqueda de lo andino no como una categoría ajena al historiador sino como la búsqueda de un yo nacional.

¿No es esta idea la misma que nos presenta Lizárraga y probablemente aquella que dentro del espacio histórico del centro de Lima se puso de manifiesto a través de los artistas más influyentes? De Szyszlo, Rodríguez, Higa, Márquez<sup>121</sup>, Leo Escoria y los caricaturistas de diarios desde las vitrinas en los stands y quioscos de periódicos, como además es la estética musical de Daniel F. de Leuzemia (etapa solista), Kike de Eutanasia, Frágil y Polen quienes buscaron una premisa de posible unificación. No precisamente sería una búsqueda de lo “andino” si no del “yo” peruano dentro de un marco de “cholificación” que explicó la verdadera esencia de la raíz nacional. Aunque el vocablo cholo (“perro bellaco” en dialecto barlovento) era despectivo en los años ochenta empero sintetizaba lo peruano con lo gringo manifestándose desde la herida abierta de una autoestima nacional demasiado venida a menos. Es nuestro marco general de subsistencia psicológica. Es nuestro sistema innegable donde todos sin excepción por distinciones nos circunscribimos, intercambiamos y observamos como el psicoanalista Jorge Bruce ejemplifica: que en el Perú la mayor cantidad de publicidad sobre “piel blanca” es de las más abundantes en Latinoamérica. Al día de hoy la movilización ONGD la ha disminuido. El disformismo discursivo se encuentra en que la academia, la música y las galerías pueden tener ópticas muy complejas o muy críticas en torno a estos personajes cuya obra fue política, agresiva

---

<sup>121</sup> Quien fuera apresado por ser autor de la gráfica de Mao Tse Tung al estilo del Pop Art.



y poco estética empero rica en contenido, es más, una estética del instrumento que funciona con la lírica para desvelar ese nuevo rostro del peruano descreído de la autoridad empero en busca de cualquier desarrollo ególatra en contraposición. En donde los estratos provincianos moraban como jefes de hacienda, distribuidores y exportadores durante la Reforma, en los años ochenta en herencia y por aprendizaje de ida y vuelta desde Lima se impulsó un nuevo soplo cultural de emprendimiento, debido a aquella vieja genealogía aristócrata que al perder su predominio social y cultural expuso todas sus cartas sobre la mesa: el “misti” se desmitificaba. Rápidamente achatada la ideología de hacienda esta se vio obligada a desviar bienes y herederos hacia el extranjerismo o por extraño descuido a la radicalización o acomodo al interior de la clase media urbana, o a la coalición con los GPE. En esta línea un factor decisivo es la radicalización de la redistribución u origen de la pelea por la torta fiscal entre tres sectores: el flamante negocio del narcotráfico, el capital corporativo que condicionaba al Estado y las pocas transnacionales que reformulaban sus estrategias de dominio bajo la consolidación de la distorsión de la realidad a través de los medios exacerbando aún más el estado de caos de identidad nacional. El estado se torna así en una especie de caja real de algunas familias que el votante permitió por ricos populismos para cubrir dispersos intereses personales. Así fue como varios gobiernos militares dejarían la posta a los democráticos para no perder en estos últimos la influencia dentro de un mercado redirigido hacia sus propias demandas. El daño se concreta directamente hacia el peculio e indirectamente a la moral del ciudadano peruano promedio. (Matos Mar, 1984).

Aquí levantamos otra cuestión vital, ¿tiene la política de la economía la misma gravedad que la estética o la belleza en la construcción de un ideario de identidad nacional cultural que se pensó para sí misma? Lizárraga nos habla de estéticas referidas al pasado andino, a Guamán Poma y composiciones que conservan patrones prehispánicos definidos y Galindo nos habla de un discurso más actual donde el historiador se alza por sobre aquella formalidad europeizante, incluso movidos por la presión social. Entonces lo político y lo cultural se entrecruzan, entablan una conversación vivencial para ser sujeto a una relectura. ¿Cómo es que se organizó este nuevo discurso de nación? La idea de Rozsak sobre el nacimiento de una contracultura, no desdeña, sino que contrapone como único el principio del ser político adulto para observar con cuidado otro cultural y adolescente. En segundo plano la aceptación de los nuevos limeños o “cholos” se han venido reconstituyendo a la actualidad sobre las categorías administrativas como el emprendimiento, la modernidad, el progreso, e incluso la sofisticación que demandó adoptar y perennizar nuevas mañas criollas: corrupción, coima y chantaje. Se erigió así un manifiesto musical tácito de rechazo a este derivado del colonialismo criollo occidental que originó además una marginalidad y un nuevo discurso de salvaguarda basado en el individualismo que ha venido

entreverando a los jóvenes a perderse en el limbo de la marginalidad, la cirugía y el auto-reconocimiento desde la occidentalización limeña en los años sesenta.

Hemos ubicado en aquellos previos años de primera convulsión sesentera y setentera una estética chola, no en su sentido peyorativo, sino romántico y sensible, que, integrando a la gráfica en la visualidad de sus obras musicales, adopta una estética “gringa” de fusión. No podía ser otra, si recordamos la portada de *Llamaradas y ojos viscosos* del primer álbum de Traffic Sound, que apuntaba a ingresar en los rankings internacionales. Lo cual difícilmente sucedió. Para los años ochenta, una representación del indio llano y desvalido mediante los fotomontajes de las matanzas en Ayacucho y a través de la música punk como herramienta directa de protesta artística llega a cobrar un tinte más que político, de orden cultural, propio al Perú y propia a una necesaria contracultura que desde el fuero adolescente equilibre y ponga de relieve el aplastante dictamen desde los medios sobre el poder de la sangre en la noticia, la guerra interna, la “blanquitud” además del laberinto de la choledad.

### **7.5 Apropiación del territorio**

¿Cómo se hizo de Lima histórica un lugar de gratuito arrendamiento cultural? Aldo Panfichi comenta en su libro, en coautoría con Carlos Aguirre “Lima del siglo XX”, la manera en que los barrios de Lima se fueron configurando a principios de este siglo, de lo cual el tono singular fue una ley dada en 1921 que declara una congelación de los alquileres a las familias de antiguas casas cuyos dueños moraban ya en los distritos del Sur. Toda invasión instalaba una pequeña bandera peruana, según Panfichi las décadas que siguieron fueron las de las barriadas, conformadas por las continuas invasiones desde los cerros del Rímac hacia las afueras del Damero de Pizarro. Estas familias que empezaron a recibir ayuda del estado ingresan en una etapa de aletargamiento por lo que el Centro de Lima no es ya un centro propio de producción, sino de negocios familiares donde algunos italianos y croatas conservaron la comodidad de ser dueños de su suelo, mientras que otros vecinos compartieron espacios entre el comercio mientras que algunos grupos migrantes se alojaron en las distintas calles. Además de petisos, pirañitas y orates adornados con latas en rasgadas vestiduras. Uno de los artículos de este libro, de Golda-Pongratz se refiere al Jirón Camaná probablemente como la columna vertebral de la Lima histórica, que parte desde el centro cívico y finaliza en la alameda Chabuca Granda. Señala la existencia de elefantes blancos o edificios paralizados de toda actividad económica como un error de planificación asumiendo que en un momento el centro histórico sería parte de un área de actividad comercial prolífica. En el aspecto económico no lo fue, pero para una semántica del aire *underground* funcionó perfectamente. El vacío de los edificios llenaba el alma subterránea.

Una nueva modalidad de arrendamiento se promulgó durante el gobierno de Velasco o “Ley del Inquilinato” (Decreto Ley N° 21938) que en el vocablo jurídico se conoce como “Ley del perro muerto” la que otorgó una favorable permanencia a los inquilinos congelando los cobros por alquiler en función del predio donde los susodichos declararon las características del mal estado del predio a arrendar lo cual generaría un efecto rebote para la industria inmobiliaria. Cuestión semejante a las normas del primer gobierno de Alan García, donde sucesivamente se prorrogaban el vencimiento de los contratos de arrendamiento, impidiendo que los propietarios desalojaran a sus inquilinos. Durante el gobierno de Fujimori, se modificó la ley para favorecer la inversión privada en predios de arrendamiento (DL 709). La cuestión es que el individuo tenga que necesariamente que movilizarse. Fue para el cuadrado del centro de Lima y alrededores construir edificios una pérdida de inversión en departamentos dirigidos antes a sectores medios por aquella nueva fama de ser sitio de “vagos y fumones” que espantaban al turista y al inversionista, a la vez que la expectativa habitacional del limeño o migrante no encontraba sino allí también un techo propio debido a los devaluados sueldos (Panfichi, 2014).

Sin embargo, el tema neurálgico de la conformación del territorio entre los años 70's y 80's es esta nueva congregación de hacinados actores en esta área de Lima alrededor de tugurios o casas divididas en partes y cuartos para dar residencia a comerciantes y estudiantes, así como familias pobres en solares que antes fueron claustros pertenecientes al catolicismo. Estas nuevas poblaciones tenían un parámetro: crear nuevas relaciones de orden económico, y de este modo el centro histórico de Lima tendría ya varias fachadas subjetivas en un mismo edificio como fue el gran escenario o *frontstage* decorada por la metrópoli. La fachada de la invasión, la fachada de los inquilinos, la fachada de los comerciantes y ambulantes, la fachada de las imprentas, la fachada de la prostitución, de los locos, de los petisos y porque no también la fachada de los renegados, de los “salvajes” de Jr. Quilca como lo denominó Rafo León (2010). Golda-Pongratz realiza un análisis citando a Granovetter sobre las relaciones entre integrantes de un solar o casa dividida sea en Barrios Altos o tugurios aledaños a este centro urbano que comienza a tener otras ramificaciones de interés. La autora afirma que los círculos cerrados más sólidos solo permanecieron en algunos de los grupos más antiguos pero que las nuevas generaciones estarían utilizando los hogares como lugares de pernocte ya que la actividad de esta nueva mayoría se centró en la calle, trabajo de mantenimiento y la actividad ambulatoria.

Otro foco neurálgico fue la plaza San Martín donde se congregaron no solo líderes de opinión y pastores, sino partidos políticos, mítines y hasta comediantes ambulantes. En cuanto a los lazos de confianza subyacentes entre estos grupos, pese a las diferencias étnicas, el espacio de la plaza permitía la accesibilidad entre un nuevo rostro de Lima entre gringos, pitucos, mestizos y

migrantes: el centro se convirtió para los años ochenta, en particular el jirón de la Unión, en una especie de Madison Square Garden de psicologías trashumantes. En todo caso esta nueva fachada de renegados ambulatorios, olvidados, pero altamente pensantes y reflexivos encuentran mejor parados a músicos y artistas gráficos en la misma corriente de desatención de la norma, como lo enuncia Hannerz, encontrando espacios de conexión en esta nueva Lima a mediados de los años 70's. Así pues 50 años atrás Lima-Centro dejó de ser una zona oligárquica pasando a ser una Lima pauperizada y turbia con alto contenido ideológico. Sus áreas llenas de rica arquitectura conformaron espacios alternativos de congregación delincidental, juvenil e infantil, con una arquitectura neocolonial secular y novedosa que evoca el nuevo peruanismo que se proclamó en los años 20's (Ramón, 2014), junto a otra arquitectura barroca de catedrales e iglesias en contrapunto con los elefantes blancos donde funcionaban, y hasta ahora, una que otra oficina, como aquellos consultorios improvisados con cartones *made in azangaro* en donde todo proceso legal se hizo de modo ilegal y normalizado por un intercambio de justicia o de dinero como bien se muestra en la suplantación profesional médica en la película *Canción sin Nombre* (2021). Este lugar o escenario es propicio para ciertas fantasías colectivas de todo orden que incluso han rayado no solo en el fetiche del dinero sino en el empleo del otro fetiche cultural de la vestimenta gótica y peruana, que empleó el color negro, los pelos erizados con alguna suerte de gel de labios rojos y brillantes en el auge del *No Helden* y luego el *Averno*. También tuvo presencia de semejantes significantes el viento de las artes que sirviera incluso de telón de fondo, La Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú, cuya arquitectura neocolonial e indigenista situada al lado del congreso se convirtió en un caldero de pensamiento de generaciones que giraban alrededor del arte abstracto con cimiente conceptualista albergando conciertos moderados de rock. Institución otrora dirigida por un ilustre pintor academicista huancavelicano aburguesado en París, Daniel Hernández.

Esta poca productiva zona estuvo cada vez más desolada demográficamente y comercialmente, rellena de academias e institutos de mediana categoría con un sector de gente que se identificaba con la arquitectura, el cielo gris, los boleros y los elefantes blancos. La contraparte trasgredida lo eran las paredes con emblemas virreinales; iglesias barrocas con arcos góticos y crismones con el acrónimo de Jesús que hablando de Dios acompañaron el fenómeno: la de Virgen de la Recoleta de la plaza Francia y otras iglesias como la de Virgen de la Merced en Jr. de la Unión, la iglesia de santo Domingo, la catedral de San Francisco y la capilla de la plaza de Armas. Estos elementos se unen a otros que el mismo arquitecto Eiffel construyó, y otras del Art Nouveau como aquellos otros neo coloniales que le confirieron al ser subterráneo un cierto anonimato, que es lo que estos grupos precisan: la arquitectura emocional de la hibridación

forzosa. Esa conformación era peligrosa, por lo tanto, los cercos policiales aumentaron. Un tema explicativo dentro de esta arquitectura subterránea es Represión, cuyo vocalista Wicho García Hildebrandt, actual cantante del grupo de soft rock Mar de Copas, vociferó:

*Las líneas rectas están marcadas a fuego en tu frente*  
*Estás dentro de una jaula que reprime todos tus instintos*  
*Estás tan ciego y tarado por tu asquerosa alienación*  
*Que ni siquiera te das cuenta que eres tu propio enemigo*  
*¡Represión!*  
*La infame represión corroe tu mente*  
*¡Represión!*  
*¡La puta represión!*<sup>122</sup>

La percepción juvenil del aparato represivo del estado no solo se resume en la nula actuación en pro del ciudadano sino en contra de él, bajo la honra de “la coima y la aceitada”. Nuestro supuesto de análisis del discurso está exactamente en la procedencia de la estética y el fondo semántico de la letra en Sucio Policía: “defiendes la decadencia” aunque “a la policía se le respeta”. Sin duda, aquello que se defiende es el estado de precarización generalizada de la sociedad peruana de los ochentas. La reconfiguración de las clases a partir de 1970 no retorna a la población algún parámetro de identidad, facilitando las vías de acceso en la exploración de la ciudad, las calles y sus rincones, esa ahí donde la adolescencia ilustrada empieza a disertar sobre política descubriendo intereses colectivos diversificados. Esta sinergia empieza a manifestarse cuando esta capa juvenil comienza a dibujar una situación cultural nueva, moderadamente peruanista y bulliciosamente sensible. Las expresiones políticas u orientaciones artísticas dependieron del éxito o del fracaso que los hijos de los niveles socioeconómicos altos lograron al asociarlo a un destino significativo que se constituyó como una nueva cultura de la contra, superando temores a medias justo en el momento en que fueron tomando conciencia sobre la realidad en crisis. La cultura del éxito destruiría eventualmente toda recomposición de alguna reliquia de reciprocidades perdidas (Ib., 1984).

El performance del *outfit* peruano dentro de estos nuevos espacios territoriales incluyó las camisetas de países campeones de los torneos de fútbol u olimpiadas como Argentina, Francia, Italia, Alemania o Brasil que albergaba en el ser peruano fantasías del éxito en lugar de usar una camiseta bicolor que te contradecía y degradaba, simplemente estas no se vendían. La estética de la camiseta era un arte, y la caída de Perú en el mundial, 5 a 1 frente a Polonia en 1982

---

<sup>122</sup> Fuente: Musixmatch.

produjo un dolor complejo en la mente del peruano de los setenta: se trataba del arte del fútbol que expresaba la perfidia de lo político en la cultura del fútbol. Haber colocado a Teófilo Cubillas en lugar de Cesar Uribe con quien se había forjado el éxito preparatorio en la gran mayoría de amistosos en Europa, desató una pena inigualable por el estado de la corrupción al interior de la FPF que ya tenía un antecedente en la caída de la selección por 6 a 0 en Argentina 78, aparte de la patada al muslo del argentino Julián Camino a Franco Navarro para sacarlo del partido en las eliminatorias de 1986, lo cual aumentó la gran decepción, esta vez, hacia la FIFA. No solo era el Estado el único ente disoluto, sino que también habría otras entidades o entes con los cuales el ser peruano perdía esperanzas de integrarse hacia la conformación de una misma identidad. En este marco adolescente se inició un camino distinto a la intervención política que ya no sería de buena usanza sino de triste coloquio. Mucho más refrescante y canalizado en tanto era una orientación por el arte y la congregación para discutir la coyuntura y actuar, no necesariamente en la política solamente, se tenía que actuar en el gran escenario del juego del arte y la calle. La regla de la introspección denominado “ensimismamiento” o profundizar en el yo para luego hacer práctica plástica de la misma, apoyó en identificar su propia ubicuidad y simbología. Las cofradías podían compartir sus saberes sin embargo en continuo análisis del otro por temor a la crítica. Daniel F por ejemplo nos relata una ocasión en que caminando por una de las calles del centro de Lima un grupo de metaleros le gritaban “punk o metal”, viéndose solo, atinó a correr raudamente<sup>123</sup> de lo contrario lo golpearían en manada. Este sondeo de quién es quién en el escenario general de la calle y en específico, el subterráneo, fuera acaso permanente, no implicaba necesariamente rupturas, fue un juego de fuerzas. Reconocerse adicionalmente era un tema de sentirse admirado, poseer el “look” de “personajes”, de joyas artesanales, peinados y vestimentas que lograsen diferenciar los rostros para dar más espacio a despotricar contra el otro: desfogue y alta adrenalina que los distinguían de los chicos populares del colegio, del barrio, anulando el ser “nerd” alejado no obstante del ser “chancón”. Personalidades que puede atisbarse en la caracterización de Kevin y Hunter en el film “Metal Lords” (2021).

Desde que existían diferencias en el gusto de las audiencias -cada agrupación tenía una masa de seguidores- eventualmente una audiencia podía sabotear yéndose luego de escuchar a su banda recortando la posición del proyecto en una segunda etapa: acto deliberado de sabotaje social y cultural. Amputarse la posibilidad de apreciar otra banda no ampliaba la oportunidad de cooperar atendiendo (quedarse a escuchar) a los demás grupos en un solo concierto, para coronar el acto ciertos sujetos acudían al lanzamiento de objetos o frutas sean naranjas en la cabeza de cantantes e instrumentistas. Fue el caso de un “naranjazo” –acto de humillación- en

---

<sup>123</sup> Entrevista a Daniel F.

la cabeza de Kike de Eutanasia<sup>124</sup>. Este lo recogió y lo lanzó de vuelta al público. Por cuestiones de broncas era un sondeo constante la fuerza oscilante entre el público y el cantante. El *frontman* era una especie de canalizador de la rabia del público. Existían a su vez relaciones internas de poder que establecían subrepticamente una particular idea segregacionista subconsciente en la tenencia de la técnica y sin embargo consciente que competía por reconocimiento y expansión. Se acuñaron los apelativos colectivos de: subte-punk (practican la música punk), punkeke (derogativo del que practica y consume música punk), pitupunk (el que practica y consume dicha música, pero es de tez blanca y de nivel socioeconómico A, alto), posero (el que solo se viste como punk por imitación, pero sabe muy poco o no desea entender el mensaje musical), misiopunk (el que escucha punk y lo ejecuta pero que pertenece a una clase social baja). “músico” (el que maneja la técnica pero que no quiere compartirla), “mutante” (excedido en sustancias”) y otros términos que consolidan un lenguaje colectivo que desde el ángulo sociológico fue una matriz de símbolos comunicativos marginales de violencia compartida entre etiquetas que no necesariamente hubiesen implicado una destrucción del fenómeno. En la vida del peruano el aprendizaje ha sido “aprender a no picarse”, “tener correa” una lección que aún no se supera. El personaje sería la encarnación de un tipo ideal percibido como un “yo” particular a quien no se le puede vacilar, de quien uno no se puede burlar porque es íntegro y económicamente importante. Frente a un *nous* de reconocimiento, este yo particular especula y se interpela constantemente sobre su condición de identidad en el escenario y como sujeto: o era adolescente, individuo, artista, baterista o bajista, futuro ciudadano: ego individual y ego colectivo, a modo de Gramsci: “sujeto colectivo”. Héroe necesario para la patria ¿le era acaso incómoda o justa?: era el *frontstage* o escenario donde descansaba golpeando a la gente “pateando tu cara” PTK; en *backstage*, en la casa, esta era solo para pernoctar (Goffman, 1956). No se sabía quién eras. Un tema de la canción americana Supertramp (la canción lógica, 1979) crítica la génesis de la confusión del yo sensible en el comienzo de la etapa neoliberalista y del auto conocimiento en el mundo occidental: “¿No firmarás con tu nombre? Nos gustaría pensar que eres aceptable, respetable, presentable..., ¡un vegetal!”.

#### Figura 42

Cartel de la tienda DiscoCentro. Detrás, plano general del jirón de la Unión en los años ochenta. Fuente: Vinyl Sound Perú<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Entrevista a Ariel Díaz de Delirium Tremenz.

<sup>125</sup> <https://www.facebook.com/vinylsoundperu/photos/-jir%C3%B3n-de-la-uni%C3%B3n-a%C3%B1os-80tas-recuerdas-qu%C3%A9-vinilos-compraste-alguna-vez-en-disc/1187641201400080/>



Los grupos de *mainstream* desde Inglaterra y Estados Unidos se encontraban en las vitrinas y escaparates a la altura de la vista en las tiendas de discos pero no a la altura de los bolsillos: “Niños eléctricos” de Miguel Ríos, “Ghosts from the Machine” de Deep Purple, “Frontiers” de Journey, “Synchronicity” de The Police, “Pyromania” de Def Leppard, “Blackout” de Scorpions, “Soda Stereo”, “Let’s Dance” de David Bowie entre otras bandas industrializadas explicaban cómo esta industria estaba funcionando a un cierto nivel de audiencia radial y discográfica fenomenal, especialmente por la moda de la creación del video del rock y la enorme influencia de la radio que dictaba patrones fuertes de conducta mediante la publicidad de marcas de ropa y autos americanos y japoneses acompañados por música de fondo de todos estos grupos mientras eran hits de los charts. Estos productos eran así febrilmente anhelados por nuestra juventud. Esquinas, prostíbulos, cines, discotecas y bares, como el Cerebro, No Helden, El Paraíso del Ritmo, el Botecito, La Nene, El Trocadero, El Queirolo, Mokambo o la desaparecida Catedral, subsumió al adolescente y contradujo al joven peruano en el submundo del “antro” para debatir este nuevo espectáculo de la media y la publicidad: cada sujeto experimentó en sus sentidos una lógica crítica de las cosas, entre sombras y paredes neocoloniales, grafitis y antiguas casonas, entre tragos y sexo, poesías musicales, olores y festines, encerronas e ideas, terrenos o edificios vacíos listos para fungir de “telos”: ese era el centro de Lima, el lugar de la liberación y la deliberación del ser. Se asistió a una territorialización de los espacios resignificando su abandono. Entre tanto para el limeño no todo era centro de Lima, a las galerías de música de discos se encontraban también las de arte las que se congregaron mejor del lado Sur: Forum, Moll y Luis Miró Quesada Garland. Las tradicionales y coloniales casas barranquinas se encontraban acompañadas con mini galerías como La Noche o museos como Pedro de Osma, y sitios alternativos como Los Reyes Rojos y los bares del Boulevard que reunían músicas y pinturas de jóvenes artistas que urgían transmitir contenidos. Los antiguos maestros peruanos ya poseían un sitio en las galerías oficiales como un nombre ganado de “consagrados” dentro del expresionismo, el arte abstracto, el paisajismo y el surrealismo, fuera de época, como Ramiro

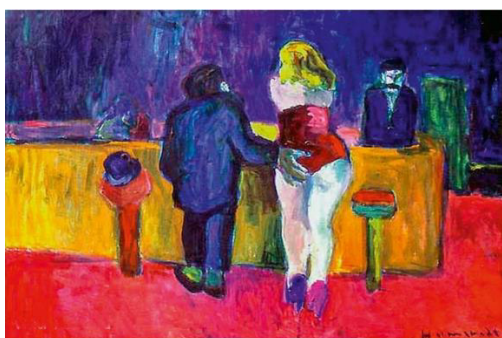


Llona, Szyszlo, Herkovitz, Venancio Shinki, Carlos Revilla, Leoncio Villanueva, entre otros. Ensayos de arte y peruanidad de bodegones y paisajes aparecieron en revistas como Kantú y la revista de la ENSABAP a nivel local.

Dentro de toda esta construcción gótica del centro de Lima como un territorio resemantizado con tinte europeo y andino a la misma vez, la aparición del pintor Víctor Humareda dentro de la gráfica del óleo afrancesado imita a Toulouse Lautrec en la posesión de la esencia de la mujer que vende su cuerpo al feligrés o transeúnte de la calle; alquilaba Don Humareda sus servicios de modelo y amante entre la Victoria y Barrios Altos. Graficó perfectamente ese universo de ambulantes, prostitutas, y arlequines imaginarios; hombre puneño, solitario y sensible que se regocijaba con la documentación visual una especie de crónica y pintura del vulgo que le ofrecían los seres del centro limeño. Su pintura reflejaba, adornando el oscuro sitial de la subjetividad peruana, las sabrosas miserias de nuestro Centro de Lima, sus bares y sus putas. Otras galerías como Pancho Fierro y la galería de la casona de San Marcos congregaban a otros artistas con trabajos de alta calidad que tampoco escaparon de las vitrinas miraflores desde un Macedonio de la Torre, el mismo Humareda, Diego Quispe Azin, Tilsa Tsuchiya o Sérvulo Gutiérrez otrora boxeador y pintor expresionista: como cuando su mano apretujaba al oponente, igualmente lo hacía con su lienzo. Este era el sello pictográfico de finales de los setenta y principios de los ochentas, 20 años de atraso frente al ya fuerte arte del performance europeo.

**Figura 43**

*Pintura de Humareda de la colección de Benjamín Revilla. Pintada hacia el año 1983. Fuente Caretas<sup>126</sup>.*



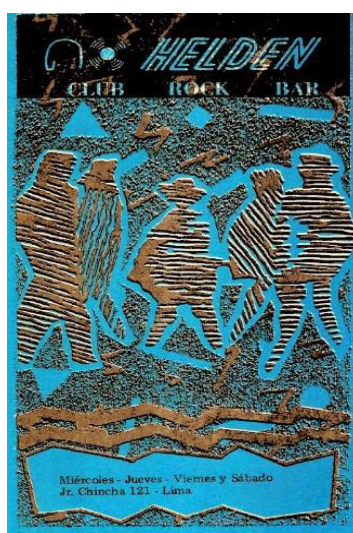
Este exquisito cuadro explica claramente no solo el deseo por el trasero de la carnuda mujer peruana, blanca por exquisito cruce cajamarquino, huaracino o huanuqueño; sino esa libido implícita que se vive en los bares del centro para ahogar la angustia. Entre el fovismo y un post impresionismo figurativo los colores alterados tornan lo salvajemente humano en un contrato

<sup>126</sup> <https://caretas.pe/cultura/100-anos-de-victor-humareda-sus-ideas-sobre-el-arte-y-la-politica-a-proposito-del-centenario-de-su-nacimiento/>

sublime, aquella mano examinadora cuyo trasero también examinará el bolsillo clientelar. Dos banquitos, un counter y su sombrero de ala corta a un lado expresan el estado de excitación del artista con un solo espectador homologo al pintor, a punto de darles el colorido brebaje. No es pura casualidad que la mujer rubia, sea el espectro de su musa de toda una vida: una variante de Marilyn Monroe. Las vías de la expresión cromática compulsiva fueron transversales a la mayoría de artistas de la época cuyas residencias marcaban desde las galerías las diferencias entre nombres populares y hombres como marcas. Además del status otorgado, no todos los artistas tenían acceso por aquel arte oficial; en esos mismos años un pintor como Humareda no era visto como un intelectual entre las élites del arte sino como un excelente y empírico pintor, si consideramos que este artista era de padres puneños que con práctico academicismo post impresionista (Van Gogh) pintaba una crónica nocturna de Lima, sus putas, puentes y luces eléctricas. Vestía frac y un sombrero de copa alta empero su expresionismo fue palpitante e imposible de flanquear por lo que tiene en la historia un sitio, un nombre y es parte del acervo pictórico tradicional peruano. Víctor Humareda pasó la mayor parte del tiempo pintando en un cuarto y en las afueras de la Lima histórica conversando por momentos sobre sus irresistibles paisajes con los corazones de maestros y estudiantes bellasartinos. Así, las distancias irreconciliables entre un grupo de artistas y otros eran marcadas, pero ambos querían decir algo sobre la historia del Perú: “eres irresistiblemente gris como París”. Algo particular desde el ángulo de sus experiencias y propios grupos sociales, aunque integrados y cerrados, hablaron por una renovación del arte peruano a mediados de los años sesenta y setenta.

**Figura 44**

Afiche de la discoteca No Helden. El alto relieve, el mediano, fino y frío contraste con la impresión de luz neón dialogan sobre los distintos personajes que enfurecían sus pasiones adentro. Fuente: [limaochentas.blogspot.com](http://limaochentas.blogspot.com)



En paralelo, la escena musical de los años 80's buscó establecer un circuito de pertenencia a partir de lo subterráneo en simultáneo a otros países sudamericanos. Desde los años 60's se buscó afinar un discurso propio peruano, empero un país en donde existen tres regiones, la tarea sería difícil, en donde cinco estilos de música eran de preferencia, rock, huayno, chicha, salsa peruana y cumbia peruana. Solo por mencionar estilos solicitados no solo para sus propias regiones, que se iban revitalizando y comercializando en las diversas peñas de Lima como el Brisas del Titicaca en lo vernacular, la carpa Grau en la chicha, y el teatro Magia para el rock. Es en este momento crítico donde se asume un nuevo sincretismo artístico heterogéneo de marcadas audiencias y una nueva pero extraña tolerancia. La música chicha aparece en la frontera entre el rock, la nueva ola y el huayno, en contrapunto a la cumbia andina y en contraposición a la actuación de un grupo peruano como Los Saicos que como se explicó a principios de los años 60's marca un nuevo estilo de rock, que modelaría -aunque sin ser precisamente escuchados por todas las bandas subterráneas por las distancias tecnológicas- algunos de los estilos musicales de rock subterráneo en los 80's. Otras de las bandas que tenían una tónica similar en aquellos años fue la de los Shain's, liderada por Gerardo Manuel y Pico Ego Aguirre (PAX), el primero ex locutor de radio, el segundo como un reconocido guitarrista, agrupación que tuvo un considerable éxito. Monstruo de Los Shain's, es un tema rítmico, fuerte y oscuro que trata sobre la deformación física del hombre y su pertenencia a otro planeta a la vez que se aísla y asusta a la gente. Grabado en el año 1966 dentro del primer álbum El Ritmo de los Shain's, lanzado por IEMPSA (1966):

*Soy un monstruo  
no te me acerques no  
te llevaré a mi platillo  
y allí te mataré pues yo soy el monstruo,  
no me tomen fotos,  
si lo hacen ustedes van a morir,  
vuelvan por sus caminos no volteen la cara.  
soy marciano, no te acerques y a la tierra ya me voy<sup>127</sup>.*

Este estilo de expresar un gustoso auto desprecio con un fondo de época juvenil y adolescente no solo recuerda algún thriller o rasgo patológico establecido por las películas de Hitchcock dirigido por un riff de tres tonos blusero que descubre un tema siniestro, sino que también revela un gusto obsesivo por la oscuridad y la reciente paranoia orwelliana sobre seres no terrícolas. Citando la experiencia de Carlos Torres Rotondo en su trabajo Demoler declara acerca

---

<sup>127</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=c17Vg4Fvj-l>

de una de las bandas pioneras de rock mejor organizadas por Pico Ego Aguirre y Gerardo Manuel, y confirmada Daniel F. en nuestra entrevista y que demuestra la tesis de nuestro trabajo que existió una justificada ignorancia por la composición en razón al reciente ingreso de un estilo que en nuestro país jamás tuvo tradición. Toda esta generación tenía que primero asimilar las formas del rock para luego dar paso a algunas cuestiones sociales pero costosamente creadas (en instrumentos y parlantes de buena tecnología como la marca Vox) donde “El monstruo” genera primeros alcances de autenticidad utilizando la distorsión no solo de guitarras de lo cual su guitarrista devino para sí perfeccionándose constantemente, siendo pese a su compleja personalidad el guitarrista que mejor se equipó para sonar a un nivel bastante alto al promedio peruano en la medida que integró posteriores grupos.

Se tenía primero que enculturar el oído para luego crear, esto tomó por lo menos 25 años en la historia del rock peruano. Iron Butterfly y Jimi Hendrix servirían de insumo para formar Los Nuevos Shain's, y posteriormente Pax (Torres Rotondo, 2012). Con un sonido enfocado al rock and roll comercial, su guitarrista Pico realiza un decenio después un giro hacia el Hard rock con “punteos” de guitarra más pesados y rellenos de escalas barrocas. Gerardo Manuel en paralelo formó El Humo con quienes el sonido y el estilo es mucho más maduro y estructurado con un inglés más limpio dentro de una rítmica psicodélica de variados cambios en la composición de un tema donde se escuchan punteos con escalas mixolidias al estilo Santana, ejecutadas por Aguirre, que se pueden admirar en el tema Apocallypsis. En todo caso el relativo éxito de las bandas peruanas y la producción constante del arte en busca de un estilo peruano mucho más occidentalizado tuvo un estancamiento con la migración de los buenos artistas, expertos en sus instrumentos, hacia la cumbia y el pop donde se generan mejores ingresos para su bolsillos, obviamente el rock no fue tan masivo como para producirlo en extenso así que siguiendo a lo dicho por Raúl Montaña, pese al agotamiento de las bandas de las escena de los 60's, la disidencia continuaba corriendo por las venas de las cumbias y la música chicha. Del Pueblo del Barrio, por ejemplo, llegaron a grabar con apoyo del canal 9 el video de su tema Escalera al Infierno (1986) en paradoja a la canción Escalera al Cielo de Led Zeppelin en un mix de rock y música latinoamericana el cual tuvo muy buena aceptación<sup>128</sup>. Las fusiones comenzaron un camino de exploración y a tomar cuerpo en un sentido anterior muy parecido a la línea del Polen, estéticamente apartado al rastro de la música chicha, que retrata una nueva anomia peruana para la época:

*ven a mi perdición*

---

<sup>128</sup> Otro tema fundamental es Te gustan mis medias: <https://www.youtube.com/watch?v=Q2fyESLzMxM>

*adulterio, homicidio y violación*  
*se ha metido en el trago,*  
*se ha metido en la droga,*  
*se ha metido en el robo,*  
*la venganza, el odio,*  
*codicia, violación, adulterio, lujuria, gula, pereza*<sup>129</sup>

Resuenan como una descripción social del ser adolescente y juvenil peruano, entregando su alma al diablo. Era la nueva norma descrita por Matos Mar: una juventud en constante búsqueda del ser, un *Sein und Zeit* eventualmente apaciguando la violencia con la práctica del arte. Por otro lado, la música en su diversidad trató de encontrar por etnias, distintas rítmicas y connotaciones. La tarea difícil fue cómo aceptar sus propios productos culturales; han existido más de tres tipos de peruanos, el rural, el urbano (entre occidentales, afroperuanos y orientales) y el selvático (con más de 50 etnias) por lo que en un país multicultural con baja interculturalidad en un medio que ni siquiera lo pluricultural (la aceptación) ha sido de generoso consenso para ejercer la interculturalidad o el intercambio de saberes. El propio indigenismo fue subvalorado como arte de recolección de reliquias andinas (Galindo, 1986). Hispanistas e indigenistas, casi irreconciliables no obstante redefinieron el escenario cultural y artístico de los años 70's, 80's y 90's, en delante de lectura obligatoria. De este modo, cada uno de los artistas que conformaron las escenas previas a los años 80's construyeron para sí mismos un tipo ideal, individual y referencial satisfactorio como ídolo de distintas masas, artistas de los medios, con vestimenta de cantante arrogante, pero a su vez simpático y deprecador (gritador) o como galán seductor o simple bonachón, sea Chapulín de los Shapis, o la "pose" del artista orgulloso y enamorado de su propia personificación como el pintor trujillano Gerardo Chávez, u otro DYU como Daniel F de Leucemia, acorado y desenfadado. Estos estereotipos pudieron haberse visto de pronto tan distanciados como cercanos: la extrema condición de desigualdad que pasaba el Perú desde mediados de siglo y visible en la precaria modernización en los años 80's precisaba generar la marca personal. Desde que la periferia rural estaba más cerca a la centralidad limeña, la interacción reabría a diario su propia herida en el ejercicio económico y social que circundaba: el síndrome del racismo y de la extrañeza hacia las nuevas masas, en conjunción con el complejo de superioridad y la aporafobia (miedo a la pobreza) hacia saltar a un artista por hastío o diferenciación hacia el éxito, la aceptación y una ligera venganza hacia los supremos victimarios limeños de los GPE mediante el emprendimiento y la gestión millonaria de conciertos. En paralelo, los jóvenes artistas del rock del Centro de Lima, Agustino, Rímac, San Borja y Miraflores

---

<sup>129</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Q2fyESLzMxM>

en respuesta trataron de no adoptar tales posiciones (aunque de hecho existieron oposiciones distintivas). Simplemente eran “subtes” sin posición aparente en camino a ser rockeros “consagrados”.

### **7.6 La naturaleza del “personaje”**

Al margen de una estética psicodélica imperante en los 70's el tipo limeño deja de usar vestimentas hippies o extravagantes para migrar a otras formales u oficinistas debido a una creciente demanda de empleados públicos por la agigantada burocratización del aparato del estado que exige a los adolescentes a trabajar y aportar, en consecuencia a adoptar nuevos códigos de vestimenta como también de encubrimientos que multiplican nuevos métodos de “arribismos”, “amiguismos”, “argollas” y “dedocracias”. Tal burocratización demandó un nuevo tipo de limeño con camisa, corbata y pantalón de drill y zapatos de cuerina china (Grompone, 1990), Este limeño de clase media necesitaba una estabilidad laboral poco probable por contratos condicionados y sueldos paupérrimos, los cuales dejaron de tener el mismo poder de compra enriqueciendo a los comerciantes emergentes de víveres y especuladores que colocaban los precios muy al margen del control que AG impuso (Arellano, 2010) tratando de meterse a palos dentro del desastroso sistema de desempleo y subempleos, para crear ricos mercados de abastecimiento. Empleado u obrero inmediatamente se adscriben a un sindicato que les garantizara la permanencia en un puesto público o privado (dirigentes que a su vez cobraban cupos) creando una útil adaptabilidad que en paralelo se pegó a él, por un infortunio necesario (ilegitimidad estructural) en una nueva criollización de su ser, amén de líderes carismáticos, aunque poco morales que iban normalizando la supervivencia a costa del semejante. Esta nueva dirigencia de izquierda sindical comenzó a lucrar con los sindicales sea el caso de Cervatel de la CPT (Compañía Peruana de Teléfonos, hoy Telefónica) quienes vieron debilitadas sus bases ideológicas con penosos enriquecimientos desde los mismos dirigentes con el traspaso de dicha empresa pública al capital español en los años noventa. Empleado, indio y obrero dentro de las izquierdas iban perdiendo espacios y elecciones, lo cual hacía peligrar la pervivencia del empleado en la esfera laboral y las posibilidades de crecer profesionalmente: los adolescentes no tenían esperanzas ni a mediano o corto plazo. Las migraciones al extranjero para este particular segmento de población de 20 a 30 años que fugaron principalmente hacia Estados Unidos, Venezuela, España y Japón, establecieron colonias receptoras en dichos países: una migración ping pong, de la sierra a la costa y de la costa a las Europas, desesperadamente por todas las vías posibles: mojados, visas falsas, *Green Cards* falsas, caducidad de permanencias y otras formas obligaron a dejar la tierra que no los reconocía, miles desertaron de las universidades más prestigiosas. Aquellos que no tuvieron los medios apostaron por esperar el

mentado cambio, la patria nueva o el regreso del Inka, es aquí donde se formula el nuevo personaje peruano no solo como un orgulloso huachafo vestido con polo bamba Op (Ocean Pacific), camisa a cuadros, jeans y zapatillas Bata: un ente demasiado preocupado por su presente. Experimentaron la vieja máxima budista “las cosas como son”. Jamás menos consciente de su existencia, miraban a través de la ventana y desde la cima de los cerros y huacas la propuesta de líderes mesiánicos que se pronunciaban, este personaje internalizaba y aprendía nuevas y diversas formas de delinquir, sobrevivir y sobresalir tal como se desarrolló en la escena subterránea. En el blog UnderPeru Rock leemos una interesante nota:

“Estos son grupos cuyos discursos independientes de conferencias a panfleto suelto pegado en cada esquina o en la plaza San Martín llamaba a una idea: ¡Despertaos! identidad, sea política, religiosa o cultural: el gobierno nos aplasta. En esta búsqueda de la identidad individual, colectiva y grupal es que surge el artista como “personaje” con un alias como sello: Vilis, F, Espátula, Matute, Mono, Chompa, Montaña, Wicho, Escoria, Bowie, Kike, Gato, etc. En el festival de arte Contacta en 1979 realizado en Barranco los artistas del grupo Huayco -que también fue un alias de los continuos huaycos que por culpa del fenómeno del niño los cerros se derretían- entre otros realizaron un conjunto de obras con gran sentido de libertad y bajos recursos: La situación política y social del Perú a fines de la década de 1970 obligaba a replantear el papel del artista plástico. El grupo Huayco hizo frente a esta tarea al asumir una forma colectiva de creación que retomara la estética popular, desde los medios de producción de la obra hasta su iconografía<sup>130</sup>.

En este sentido, la redefinición en la música acudió a una retórica que acompañaba al cantante como personaje de mayor importancia por estar encargado de explicarlo todo. Esta primera oleada da cabida a una segunda oleada de grupos subtes que comprenden 6 años posteriores 1987 – 1992. Es en este siguiente contexto en donde Sendero luminoso crea una facción para adherir nuevos jóvenes a su grupo a través del MAP, según el ya citado documental de Pérez Luna, fue el caso de un joven de la banda Seres Van, Alfredo Távara, estudiante de Sociología de la Universidad de San Marcos quien se adhiere a estas filas y es asesinado en un enfrentamiento con la policía SUAT en la Av. Industrial.<sup>131</sup> Otros integrantes eventualmente que habrían estado “relacionados con SL” (no hay pruebas claras) fueron “Kike” de la agrupación “Eutanasia”, la cantante “Maria T-ta”; la escritora Mónica Fera y el artista gráfico Alfredo Márquez, los dos últimos llegaron a cumplir ingresos penitenciarios, según este mismo archivo. Los caminos para la confrontación eran diversos, alternativos, irremediables o alternados por la enorme presión de la coyuntura que arrojaba al adolescente hacia diversas opciones de reconstrucción social.

<sup>130</sup> Enciclopedia temática de El Comercio. 2004

<sup>131</sup> Ver Documental “Por los Senderos del Rock” de Álamo Pérez Luna. 1996.

El rock subterráneo de los ochenta nos propone hacer un ensayo previo de interpretación del ser en su etapa infantil para olfatear una evolución de su condición reflexiva. Existieron ejes sociales y familiares que comenzaban a presionar al adolescente en Lima que nada lejos de ser un muchacho sensible experimenta un cansancio familiar producto de los conflictos internos por la economía al interior de sus hogares. Eventualmente se necesitaría de una estadística desde que la disfuncionalidad no aplicó a todos los artistas desde que otros analizaron la actuación parental en torno a la política con poca violencia y un poco más de ternura. La configuración de particularidades dentro de la reconstrucción de la idea de familia cambió radicalmente al lanzar a la mujer al ruedo laboral de juntas y ventas ambulantes. La familia como institución pedagógica se reconfiguró en su formación para los años ochenta con lo que con el tiempo dio paso al aumento de hogares monoparentales por descreencia en los absorbentes matrimonios. Como también es válida una mirada sociológica positiva del divorcio, que por obra de la crisis las parejas se dividían y las vías de un nuevo ser limeño individualista, por defecto encontraba su génesis. Los sociólogos constructivistas Berger y Luckman explican cómo los padres establecen sus propias normas de juego dentro de sus hogares cuando la autoestima se encuentra altamente resquebrajados por capataces villanos e incompetentes; sin influencia ni injerencia son presos de la sumisión por un sueldo de emergencia; a su vez tales jefes desplegaron altos grados de estrés contra la familia, esposas e hijos por sus gerentes apresurados por servirse del empujón excedente de su mano de obra. Este obrero subempleado desplazó toda la violencia estructural devenida desde arriba destruyendo los vínculos de paternidad al interior de sus familias, como un acto de compensación autoritaria. Un tema de The Police "Synchronicity II" (1983) retrata aquella realidad no ajena a otros países del mundo:

*The secretaries pout and preen like cheap tarts in a red light street,  
But all he ever thinks to do is watch,  
And every single meeting with his so-called superior  
Is a humiliating kick in the crotch  
Many miles away something crawls to the surface  
Of a dark Scottish loch<sup>132</sup>*

El efecto rebote de padre a hijos empleaba a los adolescentes antes de tiempo sin chance para estudiar o progresar de acuerdo al standard, -si alguna vez lo hubo-, como lo tuvieron algunos otros chicos de otros NSA que experimentaron su desazón a la inversa o migraron a las mejores capitales de Norteamérica y Europa. Por un exceso de objetos de consumo, pero una carencia de comunicación parental, en todo caso eran, pese a pertenecer a distintos NSE, severamente

---

<sup>132</sup> <https://www.songfacts.com/lyrics/the-police/synchronicity-ii>



críticos al sistema y esta sensibilidad los llevaba a replantear esta situación y conformar las primeras movilizaciones y agremiaciones sociales artísticas, académicos, gays y feministas: “a mí me dieron muchas cosas para jugar, pero no lograrán distraerme”<sup>133</sup>. Esta carencia de progreso y bienestar humano creó una alta angustia que generó o bien huida o congregación en defensa propia. Estando solo el personaje peruano, se adaptó casi perfectamente al nuevo medio social, con una cuota significativa de anomia: “no puedo más siento calor, es una sensación horrible, se apoderó de mí”. Este extracto del tema de la banda peruana Feudales, Angustia, no puede ser más explícita. En paralelo, los jóvenes entre los años 1980 y 1985 sentían el peligro de la “leva” (ingresados al cuerpo armado a la fuerza por temas de conflicto interno) sea el ejército, la marina o la FAP. El monstruo era el Ejército, nadie saldría de allí. Llevados luego de una corta y ardua preparación en el fuerte Rímac contra el ya empoderado Sendero Luminoso -que subsumía en el horror parte de sus mentes- pasaban a tener un lugar de penosa vivienda, a no ser querer ser objeto de una persecución implacable por parte de la policía en una fatal caída hacia la vaguedad económica. Fue pura coincidencia que ambas vertientes (SL y el *underground*) aparecieran al mismo tiempo, como lo manifestó Daniel F. en el reportaje de Pérez Luna. Esta situación no era paralela para todos los jóvenes, sin duda el segmento de jóvenes de 16 años que eran alistados en el ejército eran de clases medias bajas o muy bajas y a veces se enrolaban por necesidad y hambre a la inversa de quienes conseguían sus libretas militares en las otras dos fuerzas. Grandes grupos de obreros eran tan mal pagados como despedidos como población infantil y adolescente migratoria desplazada y esparcida dormía en las plazas del centro de Lima. Casi todos ellos fueron primera línea de batalla en la guerra interna y criminalización.

Figura 45

*Manifiesto de la banda Eutanasia. Una esvástica se visualiza tachada en la esquina superior derecha como símbolo de negación de la violencia fascista, aunque adyacente a su vez. Fuente: Subte Rock*



<sup>133</sup> Extracto del Tema de la agrupación GIT de Argentina.

“No al clasicismo” se lee al lado derecho de la figura 45. Un grito por la interculturalidad y una necesidad por un alto al racismo bajo el paraguas de la violencia gráfica y musical-poética se manifestaba de manera angustiada. En el primer párrafo aparece la palabra ANTITUCOS como un posible nombre para la banda, pero descartado, otro es TOQUE DE QUEDA. Y finalmente se denominaron Sociedad de Mierda. Existe además un cambio en el sustantivo que de cantante – como dicho común- pasa a “gritador”: un tipo que se hace escuchar al margen de un canon musical de entonación estandarizada; si es desentonado llega con mayor revuelo a la audiencia. La agrupación se comprende a sí misma como original con los nuevos acuñamientos. En la imagen derecha dice que su móvil fundacional son los pitucos del tercer mundo y el cinismo y la hipocresía que hay en la iglesia, a partir de una vieja noción de la psicología sobre el complejo de superioridad: Todos somos la misma mierda sobre una esvástica tachonada. Los alambres de púas de las mayúsculas de Sociedad de Mierda atemorizan la vista cuando encuentra el nombre medio oxidado, dañino y “corrosivo”, término último muy utilizado en el ambiente para connotar su esencia como sustancia que daña y oxida a un sistema que mecaniza y estandariza.

En este contexto el discurso del arte se reviste extrañamente de un tinte político de alambres y trincheras mentales desde que estas agrupaciones intentan traducir al colectivo peruano ahogado por la guerra interna, el desempleo, las muertes, el sensacionalismo, el saqueo y la acumulación de capital siendo los espacios más privados para este discurrir corrosivo, el garaje en donde se escuchará el coro de los ángeles en la providencial voz del real desaguadero del garaje. Existe así dos limeños “el ser ordinario y el ente criollo” contra “el ser corrosivo y contracultural” en una constante oposición reactiva. El ejercicio de la concientización se haría en el garaje, techo o tocada abierta a todo público, desde El Agustino hasta Villa María del Triunfo, atravesando Miraflores y Barranco no todo fue centro o barriadas empero propensas al circuito cerrado o escondido por la complejidad que presenta la arquitectura urbana: tocar y ensayar en los techos sin ser muy oídos, al modo de la despedida de Los Beatles en 1969. Sobre aquella adrenalina cruzada entre rones y pitillos para equilibrar el paisaje emocional interno mediante una relajada psicología sonora, Javier Mosquera (Oxido) nos cuenta:

“yo vivo en San Isidro, la casa es antigua es del abuelo, pero nosotros éramos de clase media, tirando para media baja, no era que tuviéramos muchos recursos, mi viejo tenía su chamba, pero el rollo era que tenía siete hermanos, y todos vivíamos en la misma casa, y el rollo de mis hermanos era una confusión total porque había todo tipo de caracteres, ósea uno de mis hermanos estaba en la marina, dos de mis hermanas estaban estudiando letras en la católica ósea que eran bastante de izquierda. Tenía dos hermanos que su nota era de súper derecha.

Producir. Y otro que era medio loco. Entonces, yo era menor, y en todo ese laberinto de bronca, uno absorbía toda esa nota; entonces ibas tu “craneando” haber tenido un contacto, aquí en el bar, ósea tener contactos vienen todas esas cosas, era una burbuja, eso era lo que podía pasar, pero (...) había un pata con quien nos juntábamos aquí en el barrio. Había una soberbia muy fuerte, uno no coincidía con la gente, con la propia familia, en ese sentido me jodía todas esas cosas sociales, las diferencias sociales. Eso me molestó, siempre me jodía; bueno, igual chibolo me jodía la actualidad, sino también los tombos, la política (...) estábamos en una reventona y la música fuerte fue toda una catarsis con todo eso. En el barrio en lugar de hacer otra cosa, ya era juntarnos, agarrar discos de los hermanos mayores poner a escuchar, a tomar un trago corto los fines de semana del colegio, y nos gustaba esa nota, la energía que había ahí, y luego nos volvimos fanáticos del rock fuerte ¿Qué era lo más fuerte que existía? Era Syntomp of the Universe de Black Sabbath, era lo más fuerte que existía en esa época, la música, decíamos, “vamos a poner esta canción” y era lo máximo, era pues bravazo, no había pues Trash Metal nada de eso (...) A todos los que nos marcó mucho en esa época fue escuchar Disco Club, entonces comenzabas a ver en video bandas como ACDC, Ted Nugent, de sus quemaduras cerebrales, y así, Alice Cooper, así comenzabas a buscar (...) no veías un Black Sabbath o un Led Zeppelin, ósea había pero no lo pasaban, y así nos íbamos curtiendo, nos volvíamos medios analíticos, nos gustaba, y era paja, discutíamos que banda era mejor que la otra, que ese guitarrista toca mejor, pero ya nos estábamos volviéndonos melómanos”<sup>134</sup>.

El primer desencuentro socio-político del artista se ubicó dentro de la institución familiar, no en vano las riñas entre hermanos pueden permanecer incluso de por vida sea por terrenos u otras diferencias económicas. En tal caso los hermanos más leales se encuentran en las calles y los accesos que permiten tal hermandad dentro de un paisaje sonoro enmascaró la disconformidad afectiva y absurda que pone a los miembros de una familia en contras ideológicas, para posteriormente institucionalizar la idea de grupo dentro de una psicología simbólica de grupo. Así, la situación del artista se ve adrede comprometida a realizar actos y performances fuera del ámbito oficial dominado por una declarada guerra desde un discurso de nuevas prácticas neoliberales, para que el discurso de “cambio” sea explícito en oídos que deban y quieran internalizar y reflexionar sobre la realidad. Es entonces que se crean las tocadas en pequeñas salas de casas, se conforman nuevos circuitos como la Carpa Teatro al lado de la iglesia Santa Rosa, el Teatro Magia, La Caverna en Jr. Moquegua, los conciertos en el parque Salazar, galerías alternativas. Garajes y terrazas, así como improvisados *gigs* en casas antiguas del centro de Lima y Barranco e incluso “tocadas” o mini conciertos en los patios de miembros o simpatizantes de las bandas se armaban cuando los padres no estaban:

---

<sup>134</sup> Entrevista con Javier Mosquera de Oxido.

El artista parte de la vida, es impulsado por uno u otro de sus aspectos, problemas y contradicciones a la creación de obras autónomas, separadas de la vida. El observador parte de las obras independientes y busca en ellas aclaración y elucidación de la vida y alivio de su sino.” (Hausser, 1977:551)

El artista sabe y presiente que la lectura de su obra es de constante alivio por una presupuesta visualización de su obra que le da las posibilidades de la retroalimentación, desde que su mensaje puede ser excusa para la acción social siempre que logre interpretar con precisión el malestar social. Dichos mensajes pueden ser de distinta naturaleza, social, estético, sexual, político o psicológico en todo caso la naturaleza de nuestro artista fue comunicar a otros su destino, angustia o experiencia estética; esta emanación física que la obra le permitió viabilizar lo contactaba parcialmente con el mundo, la otra mitad es un tema de cuerpos en contacto, pieles y roces. Otros murieron en un pozo de dólares sin sentirlo como el norteamericano Mark Rothko, quien antes de su muerte cayó en una paranoia que consistía en no saber si su obra era suficientemente buena, finalmente se ahorcó. Bajo esta impronta se comprende el discurso de los artistas de la variopinta camada subterránea: no buscaron morir, la obra debería incitar no solo la acción sino a la emancipación del patrón adocenado del trabajo forzado sobre la acumulación del capital o al retorno de los valores morales de una invisibilidad ancestral. La reproducción del arte para algunos o pocos era como el pecado de la corrupción cuando lo real fue una tentación necesaria que todos deberían compartir. La disquera era el gran seno de donde se debía absorber eterna y placenteramente la leche para la divulgación del mensaje. Era solo para uno o dos, o tal vez más.

#### Figura 46

Perfil de José Carlos Mariátegui recreado al estilo Punk, por Herbert Rodríguez. Fuente<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> <https://www.flickr.com/photos/mariategui/4645838141>



A trazo suelto, con una paleta más fría que cálida el artista Herbert Rodríguez retrata a Mariátegui con manchas warholianas percibiéndolo dentro de la década como un personaje cuya ideología pudo haberse hermanado con el discurso contracultural. Esta personificación nos acerca aún más al sentimiento del personaje subte. Mariátegui fue el primero en Latinoamérica en explicar los problemas del feudalismo congelado que se enquistaba en el problema de la tierra y la explotación insuperable del indígena. La nueva corriente artística empleó el discurso en contra esa tiranía virreinal. Un poco al modo como la agrupación española Barón Rojo entendía las composiciones de los grandes clásicos europeos: “Dicen por ahí que el gran Beethoven hoy tocaría rock”. Estas pequeñas contra historias de personajes del pasado traídos al presente como lo hicieran los NN con Mao Tse Tung contenían el propósito fundamental de que el arte le es propio a todas las personas sin excepción. El arte es una cualidad innata, la creación en todo sentido, y en esa línea el espacio geográfico es sujeto a su accionar transformativo. Las muestras escénicas que en los ochentas tuvieron lugar en universidades privadas como Ricardo Palma, el Cenrto Cultural Corihuasi o la Carpa Teatro explicaba al resto social una idea del artista de construir su propia personificación alejado de la crítica de periódico y revista, dentro de un círculo común de aceptación, reconocimiento bajo el derecho a la libertad de expresión expresados en todas las convenciones, códigos y constituciones, al menos en la constitución peruana (artículo2: derechos fundamentales de la persona). En ese tono de búsqueda de reconocimiento y oficialización se crearon productos competitivos necesarios. El jirón Chincha ubica a una cuadra de la plaza Jorge Chávez, a media cuadra de la av. Arequipa y a pocos metros de la facultad de la desaparecida facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega se realizó un mencionado Concurso de Rock no profesional: No Helden: la discoteca de los personajes por excelencia. Dicha discoteca abrió luego que se cerrará otra llamada la No Disco del mismo dueño en Miraflores (Torres Rotondo, 2012), dicho concurso tuvo

lugar en el año 1987 en el cual las bandas ya poseían un sonido bastante logrado, después de 5 años de continua práctica callejera. Luego de cinco semanas de eliminatorias entre 250 grupos quedó una interesante selección de 12 finalistas que incluyeron grupos de rock pop artesanales como Plexo (pop) y Guetto (pop). El grupo Orgus (heavy) quedó en segundo lugar, G3 (hardcore) como terceros y Vox propia (New wave) como ganador, cuya orientación dibujó un estilo impecable desde el *avant-garde* inglés. Sin embargo, para el escritor Pedro Cornejo (2022) tal concesión no fue clara desde que habría cambiado de integrantes constantemente en su participación, incluyendo dos músicos profesionales; tal vez no haya sido la única banda en emplear alguna artimaña. Sin embargo, la organización de un concurso en esa época pese a las dificultades sociales fue un reto que tuvo un meritorio resultado: resiliencia, cooperación y progreso en acción. Son valores sociales que caben ser destacados.

Este hecho, así como otros (plagios, sabotajes, etc.) en la larga lista de conflictos musicales merece investigación, sin embargo, la defensa hacia ellos también es por defecto plausible gracias al cuidadoso trabajo de ensayo. “Mientras más ensayamos y tocábamos en bares y tabernas más expertos nos convertíamos” aseguraban los famosos Beatles. Habiendo elaborado sonidos muy innovadores y limpios (poco ruido y distorsión) siguiendo al estilo de agrupaciones que fueron llegando a los tocadiscos limeños como Xymox, Cocteau Twins, New Order, Tears For Fears o Eco and the Bunnymen. En el tema de Voz Propia del álbum El Ingreso de 1986 “De la calle soy” se puede sentir una interesante prosa poética de tono rocanrolero como oda a la bohemia: “Eres calle, ah, o eres tú, el vicio, el alcohol, el amor, las fuerzas deliciosas de la calle (...) me entran en su locura, todo está servido a tus pies”<sup>136</sup>. El concurso tuvo como invitados a varias agrupaciones comerciales como Miki Gonzales -músico que venía trabajando desde 1977- trató de darle de vigor al nuevo rock hacia el cauce de un escenario nuevo e inclusivo que diera paso a la factibilidad de la creación de la industria cultural del rock nacional. Era un trabajo de presión hacia políticas públicas culturales y de educación musical donde estas no existían. En todo caso el rechazo hacia este personaje por su condición extranjera lo llevó a contratar asistentes y aceptar colaboraciones de sujetos del fenómeno que supieron canalizar sus energías comerciales. Urgía que se incluyese el ángulo crítico dentro de un circuito de composiciones originales a diferencia de aquellas recurrentes copias recreacionales de los grupos de los años 60’s. Veinte años más tarde, con nostalgia, el arte de estos años 80’s prácticamente renovada tuvo que modificar su discurso justo en el espacio tiempo en donde la masa limeña necesitaba representación, mientras miles de seguidores se agolpaban en los conciertos producto de la coyuntura tanto la complejidad hedonista y la eyaculación del semen neoliberalista rompía un

---

<sup>136</sup> Extracto de su primer álbum El ingreso. 1986.

gran proyecto nacional. Para los años 90's cuando empezó a sentirse un escenario prospectivo de confianza económica después de los fuertes costos del shock, prosiguió una activa y particular interacción económica con Estados Unidos y Europa en particular, la cuestión subterránea pierde fuerza debido en parte al excesivo acceso de las audiencias a la comercialización de las artes y al consumo, por no decir a muchos más estilos y productos culturales que ejercieron la función de efectivos distractores. El ser adolescente en lugar de ganar pertenencia empieza a verse diluído en un adormecedor discurso del cine, superhéroes y video juegos en 3D (Superman, Atari, Sega, etc.). Con la llegada del internet una década después; otros estilos originados una docena de años atrás en USA entran en escena como el antiguo Trap, el Rap y el grafiti Neoyorkino de Basquiat, Hering, Trans, Tibuk, Nozer y otros que derivaron en nuevos movimientos muralistas juveniles, algo más pacifistas y melancólicos influenciados por la clara narrativa del nuevo aparato neoliberal cultural de mediados de los noventas: no protestes, adáptate, trabaja, consume y especialízate. Los noventas en consecuencia fueron una década entintados de una ideología de estado pro juvenil que estuvo dominada por la semilla del consumismo McDonald, muy distinta, en extremo quizás a su antecesora, aunque ya anacrónica década de los años ochenta. Estas manifestaciones entre personajes buscaron el espacio para poder explicar que el arte no es solo una práctica de élite, sino que les pertenece a las masas, fuera de todo canon conservador. Un extracto del escrito La Cortina de Nopal del mexicano José Luis Cuevas a propósito del tiempo en que el muralismo mexicano era una norma casi paranoica para el artista, explica:

“No me considero renovador ni reformador en arte. He tratado de continuar dentro de una tradición en la que creo y a ella he querido incorporar un poco de aliento distinto, algo que la lleve adelante. Si en mi país no gusta lo que hago y recibo por ello improperios de orden personal — nunca una crítica seria, juiciosa— debo buscar un medio más favorable para desarrollar mi labor. Debo considerar a la cortina de nopal como un fuerte inexpugnable. Creo firmemente que no se puede progresar si no hay inconformidad, si no se hastía uno de lo hecho un día y vuelve a empezar otro camino. Creo tener una dosis indispensable de criterio para disentir de una forma de vida y de un encallecimiento de la cultura. Creo tener el derecho, como ciudadano y como artista, de oponerme a un estado mediocre y conformista de la creación intelectual. Esa es mi falta imperdonable” (1988:90)<sup>137</sup>.

Para los años 80's estos son los adolescentes supuestamente confundidos o intencionalmente mezclados con los movimientos terroristas (Movimiento de Artistas Populares) sin embargo con una brillantez y genialidad libraron estas intrusiones culturales con miras de amplificar las

---

<sup>137</sup> Obtenido de <https://icaa.mfah.org>

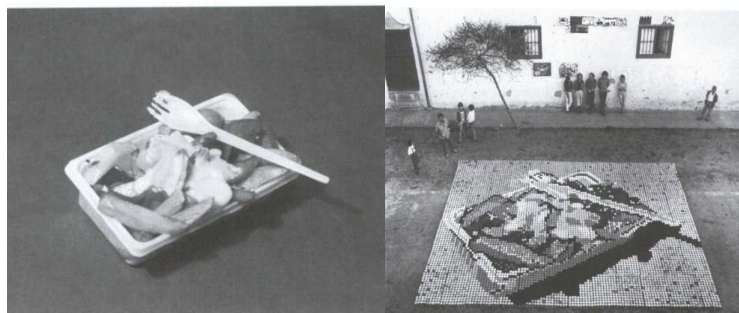
emociones de todo un público adolescente ávido de escuchar y sentirse parte de una nación con un sentido lógico de movimiento y dirección nacionalista que recobre alguna condición moral. El país nunca se movió hacia un norte común, ese norte que se refleja en el alma del joven es saqueada por la intuición adulta (adulto centrismo). La creación del personaje se fija para sí misma un norte individual que va sacándole un sentido al absurdo; ya que en el arte se tiene el ojo en la obra y su explicitud más no en el ataque a la vida humana.



## Capítulo 8: El techo: el inconsciente de Lima

Figura 47

*Imagen de una salchipapa del grupo E.P.S. Huayco (52m<sup>2</sup>). Proyecto Arte al Paso (1980-1981). Fuente: [books.openedition.org](http://books.openedition.org)*



La representación fotográfica previa del apetitoso menjunje alimenticio con el tenedor de plástico elaborada luego con miles de latas de leche, explica una moderna y barata forma de alimentarse en la época: hotdog con papa frita, mayonesa y un toque de col. El hotdog en reemplazo de la costosa carne o el cambio deliberado del uso del ganado porcino por el equino de comerciantes informales suplantaba un escaso menú por el mismo precio. Por otro lado, explica mediante la mediación académica y popular un nuevo potaje de las masas peruanas que con los años fue refinándose para convertirse en una de las expresiones gastronómicas más diversificadas y distintivas de la comunidad chicha, una “chatarra” rica y grasosa pero muy concurrida entre el público peruano de los años ochenta ante la imposibilidad de comprar carne de res. Esta obra realizada en casi 12 mil latas de leche Gloria entre otras obras como Sarita Colonia fueron entonces instalaciones de fervor, hambre, religiosidad e integración artística que convocaba una alternativa. Con los años estos actos similares se fueron reinventando y transformando para finalmente volverse en monumentos fotográficos para nuestra memoria: reliquia de la cual solo quedaría el archivo, el disco y la fotografía, aunque dio paso al corte de arte de performance más contemporáneo que se quiso alinear con el de las grandes urbes europeas: esta se perdió nuevamente en las élites con otras obras en donde las cajas de leche Gloria fueron utilizadas.

El nuevo estilo gastronómico fue comer en los techos y veredas aldañas a las casas: parrilladas, fiestas, polladas y frejoladas empezaron a tener fuerza no solo para celebrar onomásticos sino para recaudar fondos por amigos enfermos, construir paredes, para la educación, el cajón del

muerto etc. Fue una nueva modalidad de restaurante de cierta periodicidad instalada en casa, así como también lo fue para la música. En la música y en la gráfica se estableció un trasfondo subjetivo de contracultura que le daba al arte *underground* un sitio donde ensayar permanentemente. Se entrenaban en diversos estilos sin perturbar al vecino o los otros miembros de la familia (aunque en el fondo se quería hacer el aspaviento, la familia contenía el ruido) : un recinto secreto, un nuevo hogar, el techo vigilado por un “perro chusco, grosón y bellaco”<sup>138</sup> como un amoroso y fiel guardián. Estos espacios ejercieron una convivencia de actos y formas entre disertaciones adolescentes en busca de la semilla de la fusión mediante la diversión que fue dando pie a una sana tolerancia y el desvanecimiento temporal de la cuestión social, suspendida entre miembros por raigambres sociales distintas.

En palabras del músico “Kimba” durante la presentación del libro de Carlos Torres Rotondo “Se acabó el Show” en el Centro cultural España: “este tipo de arte siempre existirá, no ha muerto ni ha terminado”. Los cantantes primigenios cambiaron de agrupaciones o se volvieron solistas. Otras se mantienen bajo las mismas denominaciones sin embargo con cambios en la conformación musical. En una primera etapa la adolescencia de los artistas precede una rica infancia en influencias musicales y artísticas que resultó en una adolescencia peruana ávida por buscar contenidos, en la calle, kioskos, huariques o en los hermanos mayores y otros agentes. Los movimientos siguieron tocando posteriormente a los 80s en El Averno de Jr. Quilca (1998-2012), posteriormente en clubes como El Yakana, El Directorio, Yield Bar, entre otros (hasta el día de hoy). La remembranza también es por parte de este fenómeno muy frecuente desde algunos grupos que conforman conciertos con alineaciones originales para traer aquellos éxitos a la memoria. Ejemplos frecuentes de esta memorabilia social es la participación de los ex Narcosis, Leuzemia, Río y otros quienes han venido tocando abrazados (post pandemia) en festivales y shows masivos como “Vivo x el Rock” en la Universidad Nacional de San Marcos, con las mismas letras y melodías, cobrando interesantes sumas. A estas alturas El estado peruano comprende eventualmente que ya no son precisamente una “amenaza” sino una rica fuente de empleos e ingresos para la industria cultural musical y para el APDAYC.

### **8.1 Fluidos derivados de un activismo radical**

Atendemos a analizar la naturaleza de aquel lenguaje soez. Herbert Rodríguez artista gráfico y activista político de contracultura nos da cuenta de un lenguaje procaz y provocador que se hizo muy sólido a fines de los ochentas. Los adolescentes posteriores a la dictadura tomaron de los

---

<sup>138</sup> Adjetivos utilizados por Marco Aurelio Denegri, parafraseando al Inca Garcilaso sobre la etimología de la palabra cholo.

subterráneos un fondo gráfico en su *lettering* de Fanzines con frases en donde se enganchan con el excremento humano: “Editoriales América latina de KK”, así como temas asociados a los tiempos durante la dictadura Fujimorista y sobre auspiciadores previos a las tocadas o pequeños conciertos en los años noventa que podían autoproclamarse como: “*licorería* el gato erótico” o “miel erótica y las abejas asesinas” presentando shows como “Sé feliz por tres horas con Cesar N”. Toda esta gama de frases alusivas a la calle, a la idea de clan urbano sería vista como temas netamente adolescentes empero es indecencia legitimada, así mismo la chacota era en todo caso la expresión burlesca y divertida de la tribu, los fluidos son en buena parte aquel lenguaje subrepticio a la cuestión contracultural y a su vez filtro de ingreso de nuevos participantes.

Las fórmulas de desencanto y versatilidad de una retórica de la molestia se expresaron a través de expresiones gráficas que publicitaban productoras como “Cachete Records”, o algunos volantes que promocionan eventos: “Noche suburbial chupando cristiano”, “atención a caballeros exigentes, full discreción”. O en épocas del Averno, sitio localizado en Jr. Quilca donde confluían abiertamente todas las artes: “El averno blue transcarnaval en el infierno”. El artista Rodríguez afirma que, aunque existieron otras afirmaciones menos densas siempre se tenía como objetivo la ofensa a la autoridad moral: “Está un poco zanahoria, pero yo no lo siento así”, afirma. Ciertamente un título de un volante reza: “El arte jodido exterminará a los humanos”, donde el sentido burlesco ataca a la especie humana, cuestionable si de humanos se jactaría el ciudadano imaginado en la urbe de los ochentas y noventas. Otro Fanzine declara: “Ilusión marchita: producciones Pisco barato”, en la carátula aparece un tipo con un solo ojo, en todo caso la idea detrás es que teniendo dos, un solo ojo finalmente implica el estado de ebriedad, o en todo caso de sujetos que no son productivos si se tiene una sola mirada como tribu, clan o etnia musical. Se trata de que otros absorban la totalidad de la mofa. Eso y los nombres de los grupos, como ciertos grupos irreverentes: “Vacuna a tu hijo”, son resultado de la chacota noventera que politizaron lo que ellos no desearon en principio politizar, porque su público fue afín sin desear que la audiencia necesariamente se entregue al amasijo de la verdad percibiendo una realidad distinta (fracturada) dentro del concierto.

En todo caso lo dicho se define como la herencia que dejaron los subtes como inicio de la posterior subcultura, como puente generacional poco decente que se mantiene hasta ahora en los alrededores del damero limeño. El nombre que los grupos escogen procuran vías sonoras y visuales de alto impacto, no por azar grupos como Narcosis en Perú, y al otro lado del polo sur, Sex Pistols, es a modo de ver de Rodríguez un “fíjate en mí”. De pronto la consigna es además un “nosotros estamos aquí con un tema adverso y real no tradicional”. En esa dirección tal vez se buscó algo revulsivo o chocante como algo intencional, así estaban los Ramones y otras

agrupaciones antecesoras traducidas como Seis Pistolas (Sex Pistols) o la División del Gozo (Joy Division): fueron nombres que apuntaban hacia la visceralidad, a amargar a los formales, al padre, a la madre, el hermano, a quienes fuesen en contra de una fallida institucionalidad política empero como una manifestación cultural a su vez. Es una “estética visual *punkeke*, cuestión visceral de slogans”, afirma H. Rodríguez. Los subtes eran netamente adolescentes, ejemplos objetivados: Fanzine *Vomito*, *Sociedad de Mierda*, *Excomulgados* y *Eutanasia*, identificar la identidad subte se trató así de conseguir directamente los materiales que ellos mismos producían para hacerlos públicos en finos productos. Existía así paridad entre gráficos y músicos sin embargo hubo una permanente sospecha que existía algún par infiltrado, a lo mejor un extremista (PCP). Rodríguez no pertenecía a aquel círculo de quienes eran propiamente adolescentes: “me vacilaban, pero no sabía exactamente como pensaban con sus colleras”. En el libro de Fabiola Bazo se afirma la manera en que los jóvenes subtes lo veían, como un hippie infiltrado, porque pertenecía a un grupo que provenían de una experiencia previa en los setenta, como activistas, lo cual lo lleva a cursar impases ideológicos como fue el caso de la confrontación con Matute, y en consecuencia a desconectarse de la movida entre los años 1984 y 1987. Rodríguez nos confirma como sintió la desconfianza de los grupos musicales por su motivación e iniciativa de realizar la escenografía para el conjunto: “no estoy pagando váyanse a la mierda”. Desde que el fenómeno rápidamente se había puesto de moda, se quería hacer un negocio de este, instrumentalizar los conciertos, finalizar con las buenas intenciones, la cuestión clasista comenzó a tener presencia, “los pitucos que ya tenían recursos sobre los que estaban hasta las huevas. La cuestión se polarizó, más aún cuando el componente crítico era el componente central”, explica. Llegaron más sectores pudientes al centro de Lima como parte de la audiencia y muchos probablemente querían probar estos deliciosos y apetecibles postres con altas connotaciones sensuales. Esto no fue funcional para el proyecto, aspecto que también debilitó al interior al fenómeno.

En un fanzine artesanal cualquiera, hecho con afecto a la inteligente vulgaridad, las palabras flema, escupitajo, mocos y caca, son las palabras parecidas a los artículos de Rafo León, Caín y Abel las mismas que importaba normalizar. Los jóvenes netos de la generación de fines del año 1984 habían presenciado el desastre de la política, especialmente desde quienes quisieron hacer los esfuerzos por una nueva izquierda a fines de los 70s que se intuyó como diluida para luego aparecer caudillos que traicionaron las bases desde ya instrumentalizadas para formar parte de la política tradicional. Los fluidos aparecen también para metaforizar dicha clase de izquierda acomodaticia. En momentos en que la práctica juvenil política aún existía afectando morbosamente la visualidad crítica, había partidos políticos interesados en la cuestión

subterránea, que tiene acogida porque cuestionaba a la autoridad muy fuera de algún partidismo político. Distantes de todo proyecto político, definitivamente no había nada de intenciones políticas, afirma H. Rodríguez:

“yo puedo decir, cuando trabajaba con los bestias, (que) yo tenía un rollo político, sentido político de izquierda, sin embargo, no trataba de politizar o comprometer a los jóvenes, me hubieran visto como un marciano por algún tipo de interés. Sin embargo, en la práctica desarrollé un método de trabajo, mi propio método de hacer las cosas: situacionismo, generar situaciones que generen cosas, papelería, cosas, me meto a hacer cosas políticas, no de consigna de partidos sino antipapa, de burla”<sup>139</sup>.

En los temas de la decoración o *frontstage* necesario para el performance y el *delivery* del mensaje recuerda cuando pertenecía a Los Bestias, cuando se sentían parte de los jóvenes de clase media con recursos que les otorgaba la universidad (Ricardo Palma) para armar escenarios y encofrados en donde Rodríguez aportaba desinteresadamente con la decoración lo cual se percibió como un sentimiento de antisistema funcional que él mismo mejoró con la práctica. Al lado de esta sensación, la presencia del simbolismo a través de la esvástica fue un reflejo de la autoridad: una sed de contrapartida hardcore y punk en blanco y negro, contrastado en planos de collage con recortes de violencia y muerte: “una estética radicalmente diferente, ordenadita, composición limpia, más racional, es una distancia radical con la cultura adulta”.

Sobre el tema de las azoteas y techos de Lima nos confirma la condición de la pureza del *backstage* y el necesario relajo en el techo, como fuente creativa del movimiento subterráneo. Cuando Herbert realizó una historia de vida a un miembro del fenómeno, por coincidencia identificó a partir de fotos de concierto, que las bandas terminaban en la azotea, donde no los molestarían, y no en la sala, o en una sala de ensayo: “eran creatividad no eran idiotices sino creatividad opuesto al limeño conservador, donde la música fuera algo serio. Hubo psicólogos que explicaban que era algo muy valioso cuando los periodistas que entrevistaban se escandalizaban”. Los techos llenos de alambres, desechos plásticos y herrería oxidada de una casa no eran la esencia de las canciones de los comerciales de marcas o fondos de agrupaciones comerciales como Rio o Jas que versaban sobre el amor romántico en épocas de crisis emocional colectiva. En todo caso, dentro de aquellas ondas comerciales fue Miki Gonzales quien tuvo un momento brillante con “Dímelo” o “Vamos a Tocache” porque tocaba cuestiones sociales con mucha sutileza política y con un genio particular entre el reggae, el punk y el pop. Pasar del

---

<sup>139</sup> Entrevista a Herbert Rodríguez.

*backstage* (techo) al *frontstage* (escenario) había solo un reto de adrenalinas. Cambiar de escenario para recibir al público con la espada del saber desenvainada.

Rodríguez relata que existió un concierto donde se juntaron los subtes en el INC con Gerardo Manuel explicando la importancia y el respeto por este movimiento desde dos generaciones musicales previas. Aquellos que eran adultos en el fenómeno conceptualizaban constantemente sobre la “nueva hornada subterránea” (la validez de la nueva generación de bandas). Daniel F, Iván Zuliburre, Pedro Cornejo, a diferencia de los Excomulgados, de los SDM, profesaron mayor respeto al interior sin confrontación entre partes. Los adultos exhibían una capacidad de diálogo que era puntual; sin embargo, “la intolerancia venía acompañada”: los nuevos subtes que destacaron en una segunda etapa de la historia subterránea no necesariamente criticaron la cuestión clasista empero la ejercían fuera del escenario. Confirmando lo narrado por Montañez. A la par, según Rodríguez, a los artistas gráficos los trataron con cordialidad, la simbiosis era necesaria, aunque tal vez algunos gráficos estaban a la defensiva por tener una posición intelectual y política más clara como el taller NN que se desprendió de los Bestias para intelectualizar la coyuntura. Para otros artistas visuales los hippies gráficos fueron una suerte de oportunistas quienes en la práctica sin embargo apoyaron a ampliar la visión del auditorio desde mucho más allá del auditorio. Aquella desconfianza no se sintió a no ser con el transcurso de los años cuando se habría realizado la retrospectiva de este movimiento. Una cuestión de ego sucedió en el concierto en el Circo Dumber el 14 de septiembre de 1986 con un tinte comercial particular en donde se sintió la cautela entre generaciones. Publicado en un vespertino local del diario La República:

“Los payasos, monos y fieras del Circo Dumber en la Plaza Grau han sido arrumados por esta noche para dar paso a una fauna menos tradicional. El rock subterráneo ataca de nuevo. Se supone que “el sistema” debe temblar en sus cimientos pues esta horda de peligrosos adolescentes no cree en nada. Largos abrigos negros, elaboradas creaciones arquitectónicas en el sufrido cuero cabelludo, gritos destemplados, muñequeras, aretes, empellones, códigos secretos de reconocimiento (...) un apocalipsis que, visto de cerca, se esfuma como fuegos de artificio. No es más que un desahogo ocasional o, en el peor de los casos, un intento por exorcizar esa otra violencia, real y circundante”<sup>140</sup>.

La nota es concesiva con la nueva animalidad adolescente, ni apologética ni huraña hacia ellos, se les anuncia dentro de un circo, como el movimiento se desarrolló, entre cruces de fuerzas físicas, barandas y toldos. Sazón de espectáculo. La redacción procura ser neutra al describir la

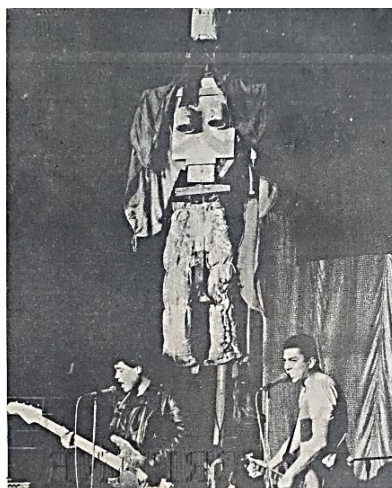
---

<sup>140</sup> Fuente: Blog, Antena Horrisona

fuerte fachada subterránea, de hecho, logra con extrañeza declarar el exotismo del escenario, así como un afán de congregarse para mitigar las violentas manifestaciones que se experimentaban en calles y las noticias que a diario llegaban ensangrentadas desde Ayacucho sobre su penoso holocausto andino.

**Figura 48**

*Monigote escultórico trabajado por Herbert Rodríguez. Latas, cartón y ropas viejas reflejan la realidad empobrecida de afuera hacia adentro durante la presentación de la banda Los Feudales.*



Una de las cuestiones que fueron estirando la cuestión subterránea tuvo que ver con una especie de desorientación en la medida que cada agrupación necesitaba abrirse espacio, de cinco bandas fundacionales aumentó el número que necesitaba de mayores manifestaciones, salidas y sitios, por lo cual hubo una especie de asfixia: “mientras joven más intolerante, más prejuicioso, donde se puede generar barreras con el otro: puedo haberlo sentido en la carpa teatro” afirma Rodríguez. La cuestión subte fue degenerando por la diversidad de la ideología de grupo y de nuevos circuitos. “Tirando el micro al suelo”, fue una manifestación recurrente en algunos actos de cantantes y gritadores, “ahí estaba María T-ta, puede ser que se contagie de este malditismo estúpido”, puntualiza Rodríguez. Aunque debemos puntualizar que tirar al micrófono al suelo o partir la guitarra en dos ya se habían observado en videos de presentaciones de artistas internacionales como producto del éxtasis escenográfico, su imitación acusa una extrapolación hacia el adolescente peruano que furiosamente encarnaba el acto en el escenario. Tal vez no sea tan distinto de aquel que tiraba los desperdicios de su comida del micro al suelo: clara muestra de un desprecio a la situación general del país sino a la madre tierra misma.

El contacto de Rodríguez con otros artistas gráficos más jóvenes se produce a través de la profesora de Historia del Arte de la Escuela Nacional de Bellas Artes y docente de la Universidad Ricardo Palma, Rosa María Burela, quien lo invita a un local donde se pintaban murales con sus alumnos. Se trataba del local Corihuasi “donde estaban los chibolos” quienes lo invitan al primer bestiario (palabra devenida de ilustraciones de animales extraños del medioevo: bestiarium) donde Rodríguez viniendo de Huayco, un movimiento artístico de Barranco, conoce a Alfredo Márquez de los Bestias quien ya había visto un collage de Rodríguez en Fórum. El contacto fue inmediato. Márquez cuenta que ambos administraban un periódico mural crítico-social en su facultad de arquitectura el cual lo encontraron quemado al día siguiente por las autoridades de la Universidad Ricardo Palma. La frustración del colectivo encendió la creatividad por el acallamiento, decididos a seguir interviniendo en las afueras con mayor fuerza. El primer bestiario fue en septiembre del 84. Allí confluyen varias actividades para la segunda mitad del 84. A partir del año 85 todo ya se habría simplificado en una sola cuestión “lo subte”. Esta etiqueta tal vez ideologizó inconscientemente las iniciativas del rock dentro de este necesario subsistema. Rodríguez colaboró y participó del trabajo colaborativo que ellos propusieron lo cual a su vez era una retroalimentación desde ambos ángulos de análisis acerca de las fallas de la política peruana. De esta forma sobre la idea de tribu, de proyecto y continuidad, afirma:

“La onda tribal que posees te jala de algún lugar: parte de la identidad de los bestias era post-hippie ahora New age. En el 79 ya estaba en la gráfica. Yo vivía por la Chira en su momento, esto era radical tropical, los pantanos múltiplo 10 veces, esto era así, la cuestión afloró con el mar a una cuadra, en la Encantada con mi familia. La cuestión negra afloró para el tratamiento gráfico. Para el 84 ya tenía mi propio diseño de máscaras y altares, me salen cada vez que hago algo. Es como lo que era el arte urbano en aquella época, no era con spray. Lo combinaba con la que la gente ponía, en el caso de los bestias fluía, con los subtes era más hardcore (...) Te hablo de una época donde el único referente era Szyszlo, la abstracción ancestralista donde destaca Szyszlo, yo no tenía otro. Si todo era arte para galería, no había ni un puto referente de contracultura, con las justas, los Huayco (...) Yo dejé de ser adolescente bien rápido, no cubre el periodo de los subtes, me juntaba con gente mayor que yo con cinco años o más que yo, con experiencia en el extranjero, más adulta, me trataba de poner al nivel, no me cabía ser muy adolescente, Pancho Bedoya, Gabriel Salazar, había una auto exigencia del compromiso político. Asumir lo que puede ser la nota subte. *Papa Noel me llega al Pincho*. Esto estuvo en el escenario de los reyes Rojos 85”<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Entrevista a Herbert Rodríguez.



Textos implícitos con insultos de razonamiento verbal justo cuando la gente se pone intensa era un gozo artístico. Ridiculizar a un posible crítico de la obra, mofa u ofensa al curioso espectador tenía un objetivo de sensibilización. Un cartel realizado por Rodríguez profesaba: “*De que te ríes hijo de Puta*”, de pronto “uno que lo veía se rio y al toque le cambio la cara”, cuenta. Esta clase de gráfica textual recomponía el ser suspendiéndote por un instante de la estupidez, en ese sentido funcionaba como activador del alter ego para que por fuerza exterior hace que te pienses a sí mismo, dentro de una escenografía social intensamente insurrecto:

“Cuando estábamos a los 25 años ya estábamos en Huayco y hacíamos expos en galería. No veo lo equivalente en las décadas posteriores que haya artistas que hayan elegido un proyecto experimental de conciencia política; que haya artistas que hayan hecho cuestiones artísticas, Jade (Rivera), y Elliot Túpac, que no es político (...) Yo soy político, se modelar lo mío en los espacios que hay, teniendo estrategias, que pudiera tener un hilo crítico. Pésimo y Entes, intervinieron la valla comercial para hacer un chispazo que no tuvo continuidad. La idea de un chispazo, aunque sean varias veces, es que tenga persistencia en el tiempo”.

La postura de Rodríguez es aquella de Kuspit sobre la naturaleza del artista suficientemente bueno. La persistencia del mensaje en el tiempo. ¿Para qué sirve si lo hará para endulzar los ojos de hombres mecanizados? La necesidad de una estrategia, una estructura y un proyecto unificado de un tinte izquierdista si se quiere nos habla de una postura artística de funcionamiento que debía atender una problemática profunda: la crisis moral. El enfoque artístico apretaba al adolescente no solo a reflexionar como adulto sino a volcar su energía y experiencia en este nuevo abordaje estético:

“Había expectativa en el arte al público, pero no un sucedáneo del arte de galería, solo una decoración. Aquí hay algo de los bestias. Un clásico encofrado, un mural pintado: la intervención es integrar todo ello para que quede como una unidad. No hay explicación para que no haya una ola. Los momentos de crisis son oportunidades, punto de quiebre, las variables que implique que no pase nada luego, que no sea de mejor calidad, es el azar del talento, no hay personajes creativos que creen una sinergia. Los bestias era una mancha, Huayco fue creatividad, todos hemos sido artistas desde siempre. ARCO fue una buena propuesta para saber una propuesta de lo que quieren los jóvenes prefabricados para ver el talento generacional. Los jóvenes son muy ingeniosos son sobresalientes, pero no tienen impacto en la sociedad, muy diestros para moverse en los requisitos del arte de ferias, pero como aporte con las culturas locales son inexistentes, tampoco lo necesitan, no sé si son felices, en todo caso son opciones”<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> Ib.

La comparación generacional es de preocupación si se entiende que la gran región de nuevos artistas entre los años 1990 – 2020 no ha reaccionado a la crisis moral subyacente, sino que se habrían dejado absorber por un proceso de asimilación compleja. Producir música y arte bien asimilados es atractivo dentro de un sistema que es bastante concesivo en sus compensaciones mediáticas y de medianas regalías. Nos preguntamos si aún se realizan temas en los techos de las casas de Lima; pese a que existan, a estas alturas se les escuchan ensayando en cuartos decorados con Tecnopor (poliestireno expandido) y absorbentes acústicos modernos, vale decir, originando piezas dentro de una industria musical volcada exclusivamente al consumo de piezas tecnológicas para implementar el sonido, así como parlantes y guitarras de alta gama que nunca existieron en los ochenta y que al momento pueden valer entre 2,000 y 4,000 dólares. Esta ventaja aparente distancia lo nuevo de lo anterior, lo sofisticado de lo artesanal, desde que el espíritu de la creatividad creó a mediano plazo, buenos constructores de instrumentos musicales, consolas y parlantes. Hoy los instrumentos importados de China o Indonesia con la etiqueta “obsolescencia programada” es una costosa norma del *fast fashion*. No es este un necesario indicador de creatividad o de conciencia de clase desde la precarización, sin embargo, un indicador para observar todo aquello que se anhelaba pero que al no existir se inventaba. Había hasta guitarras efectuadas en madera de barcos abandonados en playas, nos relata un integrante de una agrupación de *covers* de salsa y cumbias de San Martín de Porres de los años setenta llamada Los Satanes. Eventualmente aquella creatividad de los años 80 se hacía en los techos, la de hoy se hace muy fina, arte gráfico con computadoras Mac, diseños en cartulinas de alta gama con temperas Talens y músicas con instrumentos marca Charvel o Ibanez, parlantes Vox o Marshall, esta última de 2,500 soles por mencionar la “más barata” y aceptable para una grabación o un concierto de lo contrario se corre el peligro de “sonar mal” (frase que califica al músico de deficiente dentro del circuito de contrataciones, bolos y chivos).

Se discute mediante el acceso al instrumento de marca de modo implícito la categoría de Puro e Impuro (Nugent, 1990) como categoría segregacionista entre cholos y blancos. Aun no había “cholos con plata”, por defecto los otros lo tenían, rápidamente empiezan las imitaciones y los emporios del instrumento aumentan con notables deficiencias para adaptarse a la ley del blanco en Lima, empero fue el inicio de un gran salto tecnológico para las mayorías chichas y de cumbia andina. Greene critica el ridículo mandato de la pituquería y Bazo recompone el ser femenino dentro del fenómeno a la vez que ambos coinciden en la audacia del DYU dentro de este contexto. Empero el pituco es una construcción abstracta y esnobista asumida por cualquier sujeto peruano de baja autoestima. Cantaba Gardel en su Pituca (1930):

*Así, de gusto en gusto, llena de plata*

*Vos encontrás la vida color salmón*  
*Pero yo, que soy pobre como una rata*  
*Che, pituca, ¿quién tuviera la alegría*  
*de tener una alcancía como la de tu papá?*  
*Y un anillo con la piedra incandescente*  
*De esos que usa, indiferente, pa' entrecasa tu mamá*  
*Che, pituca, no derroches los canarios*  
*Que, a tu viejo, el millonario, lo voy a ver al final*  
*Con la bandera a media asta*  
*Cuidando coches a hasta en alguna diagonal*  
*La campaneo sin grupo color carbón<sup>143</sup>*

A todos los postulantes a pitucos un amplio sector plebeyo desea mirarlos por debajo. Al interior de un fenómeno subterráneo lo único que trajo fue sabotaje y destrucción, no realizó ningún cambio significativo para una sociología de las audiencias. En esta línea de techos puros, sin desechos, y techos impuros llenos de desechos y basura, el fallecido Marco Aurelio Denegri le comenta a Nugent que según un arquitecto llamado Héctor Velarde Bergman:

“las azoteas de Lima eran el inconsciente de la sociedad (...) y dice usted que la marginación más resaltante de la sociedad fue la suciedad (...) hay una corriente permanente por la suciedad (...) hay una permanente vocación por la suciedad pero repito hay también un elemento adictivo”<sup>144</sup>

Los techos de Lima son como el subconsciente de Lima, la creación empezó en el centro de dicha suciedad, a buena honra, como se construyó las ciudades en la costa. Se encuentran todos los elementos inservibles de casa si se observan los techos desde el elevado trayecto del tren eléctrico: mesas apolilladas, sillas partidas, muebles desgarrados, ladrillos y fierros retorcidos, juguetes en desuso, gimnasios oxidados y empolvados, botellas y vidrios como todo tipo de objetos de desecho los que por sentido común serían desechados o donados; sin embargo, persisten ahí por una suerte de memoria y difícil apego. El ser peruano es definitivamente un ser acumulador y nostálgico, “todo tiempo pasado es mejor”; es decir mantenemos un aura memorística sobre el objeto en cuanto a un posible uso, aunque el objeto años en los techos, habrá siempre la esperanza de ser usado. A la par crea acumulación, en contraste con sociedades de la desaparición de desechos como USA. La cantidad de artículos en desuso que contienen las casas recorren casi todos los distritos. Exceptuar otros distritos como San Borja y Surco no habla por un macro sistema limeño porque hasta las máquinas para hacer ejercicios están

<sup>143</sup> Fuente Musicmatch

<sup>144</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fOtXkOi-XjQ&list=TLPQMDYwNDIwMjJgmcB4zFL2yA&index=1>

empolvadas debajo de las camas, saturando nuestra vista y el espacio de un barroquismo ufano “que llena vacíos” internos innecesarios. Más apretados e inseguros donde más hacinados nos encontremos. En el punto de quiebre entre Surco y San Juan de Miraflores desde la línea 1 llegamos a ver entre otras maravillas de la naturaleza limeña las ropas colgadas en techos y filos de ventanas secándose a la intemperie, al finalizar el semejante paseo hasta Villa El Salvador uno desciende del tren con la impresión de haber recorrido todo Lima con los últimos vestigios de años de acumulación y años de tugurización e invasión al margen de la cuestión estética de condominios posmodernos televisados.

Sin embargo, es en estos techos donde discurren la mayor parte de la escena contracultural, artística y musical, Herbert Rodríguez nos explica que los adolescentes eran los más creativos para no fastidiar los oídos del padre censor por semejantes desafueros de violencia musical, los mantenían a raya de los lugares propios a un primer piso que no estorbara la paz de la sala o de los aposentos. Las improvisaciones eran la cuestión a despertar recurriendo a recursos para preparar una especie de sala de ensayo: mesas viejas, tablas, un guitarra de palo, soportes de madera para los instrumentos, caseteras y minicomponentes con entradas para micrófonos, baldes de lavar e incluso tarolas robadas de las bandas del colegio con las que se improvisaron imaginadas baterías, a riesgo de la severa reprimenda. Un entrevistado nos hace alusión de un balde roto en pleno ensayo mientras imitaban un tema de una agrupación argentina de rock llamada Panzer, naturalmente no le hizo gracia a su señora madre y el proyecto de aquel grupo en nacimiento tuvo que hacer “chancha” (colecta) para pegarlo con terokal. No fue en el techo, fue en el jardín y el acceso a la bulla duraba solo 30 minutos. Luego se buscaban las esquinas de los techos alejados del centro que colindaban con los cuartos. Sin embargo, tener incluso la casa era bastante, tener una casa con techo era algo y allí se improvisaba. Para otros grupos esa fase fue más pacífica en consulta y permisos de padres más concesivos que lo tomaban como un hobby pasajero que con suerte de esperanza divina iría desapareciendo. Nos comenta Javier Mosquera y Raúl Montaña, que sus padres eran permisivos y eventualmente se sentían tranquilos viéndolos ensayar dentro de casa mejor que cualquier sitio afuera, donde el medio ambiente era por defecto peligroso, no de pistolas modernas sino de asaltos de cuchillos de cocina, latas y vidrios rotos, montados en bicicleta o corriendo con ergonómicas zapatillas Bata de fulbito. En fin, las guitarras de palo fueron micradas (output) hacia una radio grabadora y el cantante tenía que romper su garganta. Eran certeros signos de un deseo adolescente original de base autodidacta en tecnología de sonido: el nacimiento de su propio estudio de ensayo y grabación, expresión del DYU y la conjunción de ideas hacia una construcción de una zona de la contracultura, sin saberlo, pero si sabiendo desear ingresar a la sabrosa industria cultural de la

música que se veía por televisión: “hubo veces que soñamos con palacios de verano, todo parecía envuelto en tecnicolor, y por las princesas rusas provocando con sus luces, todo era posible envuelto en una canción”; contaba el tema de Flash Strato en los charts peruanos (1983).

Cabe mencionar que estas configuraciones mentales adolescentes responden a una economía geográfica que se endurecía, es decir, congregando alrededor de más jóvenes migrantes y jóvenes que se iban desprendiendo sus identidades parentales en consonancia a otras urbanas citadinas que se enroscadas en torno al rock. Desde tales aspiraciones que son parte del proceso de aculturación, el antropólogo Rodrigo Montoya en una entrevista en el programa Presencia Cultural(2010)<sup>145</sup>, narró que él al llegar a Lima de Puquio, Puno, atravesó un proceso de superación del dolor por el desarraigo. Este móvil de salida desde las provincias por un porvenir diferente donde “no se debe ni se puede mirar atrás” pasaban facturan cuando el limeño percibía el “mote” (dicción con sonido a quechua) para afilar las estrategias de discriminación, en la otrora aristocrática UNMSM de los 60s. La excepción estaba en la búsqueda y encuentro de aquellos necesarios pares preexistentes en la ciudad para acelerar la aculturación, (así como la radio para aprender el quechua) aunque como afirma Montoya con sus tacaños ambiciosos que se separan donde el principio había muestras de cariño, intercambio y ofrenda. En Lima se rediseñan de forma muy agresiva, pero no siempre resquebrajados desde su raíz. Sin embargo, adaptados a una nueva norma limeña, “todo para mi familia, nada para los demás”, cada migrante buscó en Lima ocultar su procedencia. Era un mundo raro. Así se explica el hecho de cómo los hijos debían de ingresar a un circuito de presión que renegaría de las profesiones en esos entonces productivamente inútiles para la formación de nuevas redes de acceso, es decir, reunirse con pares menores en pequeñas esquinas era más productivo que estudiar, porque podían disertar cuestiones políticas y culturales. Esto tenía su arraigo a un factor clave de la contracultura propia a un lado urbano: la transculturación dentro de la dura barrera impuesta por un pensamiento castizo sobre el tratamiento de la crisis.

La fuerza de la creatividad del adolescente en la década de los ochentas tuvo en consecuencia aristas muy importantes a considerar: 1. La arquitectura como cuna de tribus, 2. batidas militares y represión policial, 3. Espacios hacinados, 4. Escasez de liquidez y productos básicos, 5. Referentes mediáticos sobre el ser individual, 5. Hartazgo forastero y cambio de paradigma cultural, 6. Sistemas precarios de comunicaciones, 7. Desencuentro generacional.

---

<sup>145</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pQO9UXB2ows>

## 8.2 La arquitectura emocional de Lima: manadas y violencia

Lima era la ciudad gringa, el *forasterismo* era una categoría no solo descremada sino de susto advenimiento. Una serie de circunstancias colocaban al adolescente limeño en diversas situaciones de alerta: las levas continuas de la policía y del ejército en parques y esquinas donde la mayoría de adolescentes coreaban a sus ídolos bebiendo un vino o un aguardiente barato, otros tal vez más caros: Mosquete, Cien Fuegos, Cartavio, Pobleto y otras sustancias de muy cómodo precio sin embargo tóxicas por las cantidades de alcohol industrial llegaban a producir serios daños al estómago a la piel. No obstante, eran resistidas por el cuerpo juvenil como las batidas mismas. Naturalmente el propósito de la batida estaba condicionado por el descuido estatal de controlar los espacios públicos que eran frecuentados como espacio de esparcimiento y sobretodo de efervescente crítica social seguidos en el peor de los casos a adhesiones hacia movimientos de lucha y reafirmación social, y en el mejor, al activismo social o artístico sin bandera ideológica en pro de un arte por la unificación. A principios de los años ochenta vale destacar que los encuentros entre adolescentes no eran redes de acceso exclusivos a una condición etaria restringida, estos podían alternar con gente mayor por una o dos generaciones quienes deseaban otorgar mejores explicaciones acerca de la coyuntura y de lo “que se debía de hacer”, algo de todo aquello se aprendía en salas, parques, techos y garajes.

Las mesas académicas no solo pasaban por una universidad sino también por la universidad de la calle, del parque, del espacio público: del barrio, la esquina, de un cruce de calles, cantinas, veredas de tierra y callejones como también la sala de una casa, todo espacio era bueno para iniciar un performance, un conflicto o un debate. Un proceso de constante ejercicio del encuentro: los distritos que más se plegaron con estas manifestaciones eran de clase media y clase media baja quienes sufrían por entonces las carencias de la economía para fines de entretenimiento: las bancas del centro de Lima, la UV#3, Mirones, Barrios Altos, Parque Sazzone, Bar la Arequipeña en Jirón Ancash, El estadio de La Universidad de San Marcos, El Roldán en Palomino, El bar Queirolo, Plaza Francia etc., se encontraban sentidas de “ideas”. Cada esquina era así un puente de desafío por desagravios y broncas como también un *locus* para construir maniqués políticos imaginarios en escarnio e intelectualización sobre las nuevas mañas que elaborarían dichos personajes en las esferas del poder. Correrse de la “leva” o el “rochabus” policial por entonces llegaba a ser un deleite de adrenalinas. Se jugaba al ladrón con los policías, quienes se internaban como pasajeros en los buses para cuidar las calles de agresivos carnavales que se jugaban a *matachola* y *globazo* directo a agredir los cuerpos y la estima. No había perdón, eran las épocas de la agresión redirigida que movía a la masa hacia una especie de desfogue

social: un enorme *pogo* que resultaba en considerables accidentes por delincuencia, carnavales o ideologías contra mujeres, niños e incluso personas de la tercera edad.

En tanto el ingreso a fuerza a las carceletas de la comisaria fue cuestión de violenta e injusta humillación para aquellos adolescentes y jóvenes entre 15 a 30 años que atentaban por indecencia contra el orden público; interrogados y maltratados se les obligaba a realizar eternos ejercicios como planchas, abdominales, ranas, así como proferirles insultos que presuponían arrebatarse al adolescente “rebelde” alguna verdad o inventárselas para justificar castigos ejemplares. Tocar y cantar músicas de trova con tragos en un parque cualquiera de madrugada era un derecho a la libertad de expresión y del arte en sitios donde no había cómo; empero era contraproducente y penado por la ley natural del policía de turno. Se les retenía de dos o cuatro días entre olores de orines, algo de excremento, panes secos, y esperadas meriendas traídas por la familia al ritmo del continuo interrogativo policial. Algunos otros sufrieron las levas del ejército, lo cual fue muy distinto a lo que se cuenta en *La Ciudad y Los Perros* (1962), y lo que se omite en *Memorias de un Soldado Desconocido* (2012). La pedagogía real fue que se utilizaba en el servicio militar obligatorio un método de supervivencia condicionado por la agresión física inusitada que se traducía en golpes y maltratos morales y nutricionales que a la larga deberías replicar en los cadetes que te colocaban posteriormente a tu cargo, si es que llegabas a “cabo”. De la anécdota recogida, en principio, los adolescentes que tenían alguna influencia o “vara” llegaron a evadir a la Marina y a la FAP. Los dos primeros meses del año se debía presentar la libreta militar empero aquellos morosos debían conseguir su libreta en las oficinas del ejército en donde perdían toda posibilidad de retorno. Entraban al aposento de una institución peruana organizada para develar la zona más agresiva del ser peruano a costa de los olvidados (sin “vara”). Hambriento de carne ingenua, limeños sin influencia política y cientos de adolescentes migrantes sirvieron forzosamente o de manera voluntaria como carne provinciana para combatir contra el terrorismo: “perros” de infantería o de la policía militar que evitaban caer en el hambre o en las filas de fábricas donde el suelo era así mismo seco, humeante de calor y sin vegetación. Cientos desertaron antes de ser enviados. Aunque no fue fácil.

#### Figura 49

*Fotografía de audaces pobladores salpicando agua a un microbús. Tiempo de carnavales en los años ochenta.*

*Fuente: Diario El Comercio, 1984*



### 8.3 Batidas militares y castración adolescente

Un entrevistado nos relata un breve y a la vez eterno paso en el ejército Fuerte Hoyos Rubio:

“El ejército era cosa seria así nomás no tenías que caer ahí, todos los chicos de 16 años sabíamos que nadie podría caer ahí, era el peor espacio al que todos temíamos, entonces el consejo inmediato de los padres era sacar la vieja libreta militar en la marina o en la FAP lugares en los cuales era menos probable enrolarte ya que si servían tenías que hacerlo por sorteo”<sup>146</sup>.

Cursando el primer ciclo en la universidad el entrevistado se encontraba obligado a obtener la libreta del ejército vencido el plazo en las otras instancias militares. Errático al presentarse para el trámite; no imaginó que enrolarse dentro de un cuerpo militar como el ejército fuese un acontecimiento que debía de relatarse. Asumiendo que no lo cazarían por el imaginario popular de entonces que rezaba: “si llevas constancia de estar en la universidad no te pueden meter”, terminó dentro de la milicia siendo desnudado, examinado, saqueado y encerrado en un bus en dirección hacia el fuerte Hoyos Rubio en el Rímac. Luego de una serie de exámenes previamente le dijeron, así como a una cincuentena más, que no saldrían más de ese lugar. Intercambió sus angustias con perros incluso discapacitados, recuerda a uno con un problema de torcedura genética en el brazo izquierdo y otro que tenía los testículos inflamados y hasta menores de edad dentro de un vituperoso trato hacia su ser infantil. Dichos exámenes médicos fueron puro trámite: sanos y enfermos pasaron a filas. El comandante de aquella sección de la policía militar no hizo caso a la constancia de ingreso a la universidad que el entrevistado le presentó rompiendo filas desesperadamente; el comandante se lo guardó en el bolsillo con un gesto de escarnio reintegrándolo a las mismas: “¿estás en la universidad?, muy bien, después veo ese asunto anda pa’ tu fila nomás”.

La obsesión del comandante, un moreno alto de gran bigote de sonrisa cachosa, lastimera y desagradable, con semblante lisonjero y ponzoñoso era recordarles a todos que nunca nadie

<sup>146</sup> Entrevista a un sujeto del fenómeno que decidió mantenerse anónimo para este trabajo.



saldría de ahí, aunque les “pusieran a sus hermanas vírgenes”. Solo algunos de los forzosamente principiantes a perros fueron solicitados de regreso a sus casas porque tenían la suerte de tener “vara” (influencia) saliendo aun vestidos de civil frente a la vista profundamente triste de cientos de indigentes migrantes, pordioseros, negros, voluntarios por necesidad y confundidos que no habían experimentado nada de que era el esfuerzo físico al extremo. Estos no correrían la misma suerte que el limeño envarado. Tales “varas” podían saltarse el peso de la ley del ejército u otros fallos legales como certificados médicos falsos y suculentas coimas a generales, de otro modo nadie hubiera podido salir a no ser para servir de carne de cañón para los conflictos que desde Ayacucho se estaban anclando ya en Lima entre los años 1987 y 1988.

A sus 16 años, nuestro entrevistado afirma que el primer día en el fuerte de la policía militar fue obligado a comer un tipo de guisado de carne porosa, pestilente, no menos podrida, si lo arrojaba se lo tenía que volver a comer bajo pena de un varazo en cualquier parte del cuerpo. Ese fue el bautizo. Otros internos y un cuñado ex militar le confirmaron que aquella carne eran trozos putrefactos de ballenas varadas que las cocinaban en los cuarteles. Las comidas que se servían en gamellas personales (taper de fierro con clip) no diferían de ese sabor rancio y pasado a la par de todas las pezuñas ácidas que se posaban sobre el tufo de la cuadra donde de dos a tres futuros soldados compartían una misma cama. La misión de los cabos y otros miembros reenganchados del ejército era para el cadete que si no tragaba o vomitaba los bocados ofrecidos tendrías que comértelo a la par de tu propio vómito, algunos tuvieron que aprender a resistir mentalmente el asco de otro modo los golpeaban de un solo puñete en el rostro. Al flamante “perro” se le asignó una cuadra, una cama para tres, un “rancho” (desayuno) consistente en un pan vacío en forma de rombo alargado con avena combinada con cocoa. Los almuerzos eran menestras, arroz y sopa combinados dentro de una sola “gamella” (plato de metal con un clip largo parecido a una lonchera pequeña) que cada uno colgaba en el cinturón y que no podía perder de lo contrario te quedabas sin comer. El entrevistado afirmó haber perdido demasiado peso por exceso de esfuerzo y depresión súbita. Los ejercicios de las mañanas consistían en limpiar los extensos pisos de la cuadra echándose cualquiera de ellos sobre una frazada, arrastrados por otros perros para lustrar el piso pavimentado de ocre hasta que se les fueran las fuerzas, y a la inversa, el cabo a cargo supervisaba con una vara que el piso quede pulcro y brillante, solo ahí descansaban un par de minutos. Por las tardes se les entrenaba en memorizar cánticos y marchas militares. Hasta hora rezumba el himno de la policía militar en sus oídos: “policía militar hidalga de la juventud, decididos combatientes, inmutables de la juventud, obediencia ejemplar, cumplidores de la ley muy fiel, abnegado y respetuoso, noble, honrado y leal” recordando cada escena vivida, el cántico llenaba de un falso honor (dolor real)

al adolescente. Los provincianos recién arribados a Lima eran los más afectados por estas prácticas, muchos de ellos eran quechua hablantes y no entendían el español por lo que realizaban las instrucciones intuitivamente o como se lo imaginasen por temor al castigo. Marchaban hacia la izquierda cuando se les decía derecha no entendían la frase “paso redoblado”, entonces el malgeniado, aburrido y abusivo instructor lo llevaba a un lado para llenarles la boca con tierra, pegarles en la cabeza por ser “torpes y burros, serranos brutos, cholos idiotas” como frecuentemente los cabos y sargentos los llamaban siendo estos mismos de la misma etnia. Era un círculo de vituperios que iba desde la cabeza del cuartel hacia sus subordinados que recaía en maltrato físico en el último de la pirámide: el perro.

Existía una modalidad de instrucción violenta de sumisión denominada “globo”. Esta consistía en inflar uno de los mofletes y recibir un puñete directo por parte del cabo para desinflarlo, eran puñetes inolvidables porque el resentimiento por la impotencia de no poder contestar relamía diarias fantasías de venganza. El entrevistado nos relata que una vez, un cabo corpulento de un metro noventa de alto aproximadamente ingresó bastante ebrio a media madrugada y despertó a los aproximadamente 90 cadetes que dormían en su cuadra; ordenó que se enfilaran en dos columnas y golpeó uno por uno con la modalidad globo: “globo carajo” gritaba, y metía el puñete tomando un largo impulso con el brazo izquierdo y en forma diagonal, desde arriba, con fuerza descomunal, varios se desmayaron. El entrevistado sintió una luz y se desvaneció por un segundo y se sobrepuso, otros se orinaban en la cola para después del violento impacto caerse desmayados varios minutos. A uno de los que estaba en el primer cuarto de la fila de la columna izquierda (se encontraban formados en dos columnas pegadas a los bordes de las camas) le sucedió algo muy singular. De tez morena, de temperamento tranquilo, avisado y acriollado con pelo aún largo (no llegaba el día del rapado), le propinaron un globo -sonaba al reventar- que le rasgó la membrana interior de la boca hinchándosele medio rostro más. Muy adolorido y sangrante trató de conciliar el sueño, al día siguiente el sargento a cargo de la cuadra -que había estado de franco- increpó a todos contar quién fue el que perpetró el delictivo acto a sus cadetes y a ese perro desfigurado en particular. Semejante daño se visualizaba como una flor abierta de color rojo dentro de la apertura bucal. Nadie habló por temor: “¿Quién entró y les sacó la mierda cuando yo no estuve aquí carajo?!” , gritó. Nuevamente nadie contestó por temor a la venganza de parte del cabo victimario. El sargento se lo llevó al “zambito” herido a que declarara ante la autoridad del cuartel. No dijo absolutamente nada. El cabo manganzón al día siguiente, en medio sano juicio, buscó a escondidas al moreno, lo abrazó del cuello y se lo llevó para agradecerle su gesto de lealtad. Por no “echarlo” (delatarlo) frente a sus mayores. Este acto de violencia era parte de otros métodos disciplinarios dentro del campo del entrenamiento del

ejército. Era la ilegalidad del golpe, de la masacre al adolescente, la manera de cambiarle el viraje de la sensibilidad secreta a otra abierta de cruda realidad, resentimiento y posterior venganza a través de un arte de inocularles odio, deslealtad, traición y la consecución del acto agresor en pares subordinados o a posibles enemigos en combate. Valores bastante alejados del leal mensaje del himno. Un gran porcentaje de cabos, sargentos y sargentos reenganchados proseguían creando distintas prácticas violentas, simplemente les fascinaba.

**Figura 50**

*Intervención de la policía militar en la Universidad Nacional de San Marcos. 1987. Fuente<sup>147</sup>*



En otra oportunidad tuvieron que bañarse cerca de un cuarto de billar. La ducha era chorros de agua recogida con el casco que cada quien vertía en su cuerpo con ropa, en un área abierta y muy seca debido al excesivo calor del verano de 1988. Nuestro entrevistado rememora que después de aquella ducha, cuando se sentó con un grupo de pares junto a este billar, cómo uno de los cabos que jugaban el ingenio le pregunta a éste su apellido, al decírsele el cabo le responde que su apellido le recordaba a un oficial que lo maltrató mal siendo perro, en venganza lo golpeó repetidas veces en la cabeza con la vara del billar, tal vez una docena. El cabo no dejaba de presionarlo a que dijera que diga si le dolía o no. Daba igual que respondiese a la pregunta. Más lo golpeaba y se ensañaba mientras los antiguos que estaban con él se divertían “a mandíbula batiente” observando la agresión a un perro sin posibilidad de contra-atacar. Este cadete o “perro” no pudo dormir las noches siguientes por las inflamaciones en la cabeza. De pronto, llegó un cadete poco después, alto, blanco y de ojos azules, este nuevo personaje decidía donde dormir y qué comer, extrañamente entraba con libertad en la madrugada a la cocina del cuartel, invitando a alguno con miedo las milanesas allí preparadas. Finalmente le confesó que

<sup>147</sup> <https://sanmarcos1980s.wordpress.com/2009/09/24/el-legado-de-la-cvr/>

estaba allí para “probar la vida de perro” antes que de la de cadete para oficial en la escuela del ejército (era hijo de un oficial). Duró apenas tres días.

Antes del evento anterior existió otro cuando iban a raparle el cabello. Toda la promoción de cadetes formó cola para pasar por el barbero oficial quien manejaba la máquina de afeitar con una veloz destreza, dejaba huecos, pero la estética no importaba. El entrevistado recuerda que un cabo que deambulaba por la barbería le ordena por antojo que le diera una cachetada a un perro afro con quien conversaba amistosamente en la cola. El cadete confundido le pide razones sin embargo el cabo le dice “tírasela o te la meto yo”. Le aplica la cachetada al moreno, el cabo se echa a reír y le dice al afro ahora tu a él, ¡pero más fuerte! De ida y vuelta las cachetadas fueron dejando a ambos con las caras inflamadas a la mirada de todos los cadetes confundidos mientras el cabo se reía voz en cuello: se creaba así un ambiente de conflicto inducido en el intercambio más violento de cachetadas; el cabo se burlaba más al tiempo de las perrunas caras enrojecidas. Enseguida pasaron a cortarse el cabello. Ambos auto agraviados se disculparon como si nada hubiera pasado; era la manera de insensibilizar el alma adolescente, pero no todos enardecían estúpidamente. Fue de parte de los cadetes de asociarse también conversando solo una cuestión: cómo fugar de ese pequeño infierno.

La operación del ejército por entonces era cortarle al recluta todo lazo de confianza o de amistad psicológica con el exterior e incluso interferir con las visitas familiares dominicales. Insensibilizar al sensible a la vez que se le impregnaba de violencia, reprimir sus energías de un imposible retorno pulsional y reactivo a la autoridad. El adolescente que no sabía con exactitud cómo rebelarse frente a las autoridades en semejante circunstancia con el tiempo volcarían esa energía contra otros cadetes nuevos, terroristas o ecuatorianos en batalla. Los que estaban dentro de las filas vías a Ayacucho solo podían pedir un mínimo de buen trato antes de despedirse, sin embargo, aquello era imposible: cabos y sargentos oficiales mellaban la autoestima, golpeaban, sargentos reenganchados o suboficiales les pegaban en las piernas con fierros y alambres de púas o en la espalda con la varilla de cuero y arena continuamente insultando o mentando la madre: “si no cumplen me cacho a sus hermanas carajo”. Acumular violencia y agresividad estructuralmente en la mente del adolescente era la estrategia. Despertar la pasión invertida por el insulto y la trasgresión a la imagen femenina del cadete / a la hermana o la madre) exacerbaba el ansia de la venganza herida en el ego de Edipo. Eran estrategias de desenvolvimiento de la violencia. Los resultados no podían ser menores, era un trato transgeneracional y en posta de maltratos de unos contra otros para generar un resentimiento oculto que en el contacto con el enemigo erupcione como un volcán en batalla.

Nos cuenta el entrevistado sobre otro cabo. Después de haber transportado cúmulos de piedras a un camión, de regreso al cuartel le ordena: “suba al camión”, cuando este pisa el escalón trasero el cabo le mete la mano en medio de la raya del culo, indignado volteó y lo miró al cabo fijamente, este le dijo “¿qué?, tú no me vas a mirar así, ¡globo!”. Le hizo su globo y lo desinfló de un solo puñete. En todo caso a algunos cabos le interesaban tocar otros hombres. Sin embargo, el otro lado de la moneda sucedió en un comedor, un soldado pequeño de marcados rasgos patizambos le pregunta porque él estaba en el ejército. Mientras que la mayoría eran producto de la leva, este le cuenta el descuido que causó su ingreso. Le plantea la pregunta “¿Por qué entraste acá?”, este responde lloroso: “entré como voluntario porque no tenía qué comer, pero no quiero estar acá, no sé cómo irme, ahora me arrepiento” quejándose entre lágrimas al tiempo que se llevaba un trozo de comida a la boca, el entrevistado le ofrecía palabras de ánimo. La otra modalidad del migrante que ya no tenía como sobrevivir en la ciudad era enrolarse acudiendo a una amarga realidad en lugar de ingresar forzosamente a la delincuencia. Empezaron a escasear los trabajos en las fábricas.

Algún perro salía cada día del cuartel, los llamaban por sus apellidos para decirles que la vara de algún general por fin los alejaba del tormento. El entrevistado encontró su salida en el día quince, ni siquiera un comandante de apellido Belleza, amigo de su hermana y promoción del comandante del cuartel pudo hacer algo por él; así que la única forma fue trucar los papeles por interno (por lo bajo) en el hospital militar, un examen de salud manejado por un cuñado quien fuese sargento del ejército una década atrás, hizo el truce. El certificado decía: “opacidad pulmonar”. Además de la influencia y presión de un general de tres estrellas en retiro amigo del compadre del padre quien con dicho documento de salud en mano lo retiró del azaroso cuartel con la excusa de la supuesta enfermedad. En momentos que el cadete lavaba sábanas contando infatigablemente hasta el día 90 que por disposición te daban de franco (un día libre) -para no regresar más a ese cuartel, si antes no viajabas a Huanta-, un famoso teniente exento de ascenso, blanco alto y con cara de caballo fustigado de nombre y apellidos Telmo Hurtado Hurtado<sup>148</sup> lo llamó por su nombre completo, lo alejó de la lavandería de techo abierto con el examen médico entregado por el general: “ven por acá, no sé cómo has hecho para que te saquen de aquí, yo te veo *parao*, anda agarra de ese cuarto tu ropa (cualquier otra porque se la robaban) y deja el quepí, el traje y las botas y vete”. Lo último que recuerda el entrevistado

---

<sup>148</sup> Hoy el subteniente Hurtado Hurtado, conocido como “El carnicero de los Andes” cumple sentencia por delitos contra la vida. Autoproclamado gestor de la matanza de Accomarca en Ayacucho en el año 1985, posteriormente huyó a Miami siendo extraditado a Lima en el 2011, desde ya cumpliendo prisión y habiendo sido condenado a 23 años de cárcel. Estaría libre en el año 2026 por descuento de carcelería. Véase los detalles de su sentencia en el siguiente informe: <http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/122/pag19.htm>

mientras se alejaba del cuartel en el auto de su padre, con el rostro hacia atrás mirando a sus compañeros sembrando en el jardín fue la triste mirada de quienes se iban despidiendo de él entre los cuales el voluntario que le habló del hambre soltaba una lágrima y una cariñosa mano en alto despidiéndose. Mientras nuestro entrevistado salía en luto del auto negro de su padre con el general adentro, los otros se quedaron meses o el año entero en servicio para con la patria, Alan García o la vida, no se sabía para que bando peleabas. No era nuestra guerra, era la guerra de los defectos de una política en el poder cuyos desaciertos económicos desde 1821 cobraron miles de vidas adolescentes y cobraron millones de soles solo para sus propios bolsillos. Esa es la naturaleza de la guerra y la política. Ahí terminó el día quince. La vara hizo su trabajo con algunos empero todo lo demás era una institucionalización de la violencia bastante bien dirigida a desensibilizar al adolescente quien hasta ahora no olvida pero que recuerda una tribu violentada que experimentó como suya al son de un tema en inglés que todos esos días martilló su cabeza (de un álbum “The Warning” que compró en Colmena):

*Most of this is memory now*

*I've gone too far to turn back now*

*I'm not quite what I thought I was but*

*Then again I'm maybe more*

*The blood-words promised, I've spoken*

*Releasing the names from the circle*

*Maybe I can leave here now and, o*

*Transcend the boundaries*<sup>149</sup>

En esta línea de hostilidad justificada se escucharon las voces de desagravio en el escenario de las bandas de rock de adolescentes. En medio del barullo de la audiencia y del fastidio del “gritador” se puede percibir la inestabilidad del ambiente social y emocional que traduce la crisis de valores en la sociedad peruana de la época que el sujeto joven desorientando encontró una salida realizando una reflexión abierta en los escenarios. En el trabajo audiovisual denominado La Historia del rock subterráneo 1985-1992<sup>150</sup> se escucha:

“Viva Eutanasia carajo!, ¿quién quisiera hablar algo?, el quisiera hablar algo puede subir, ¿quién quiere hablar algo? (...) oe, que la gente se deje de huevadas pe, que se dejen de maletéo y cojudeces. Si chupan, aprendan a controlarse (...) besitos para mi papá. Besitos para mi papá (...) porque nos vamos a broncear entre nosotros mismos si nosotros somos iguales, entre nosotros mismos no nos

<sup>149</sup> Road to madness. Tema de la agrupación americana Queensrÿche. (1984).

<sup>150</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SGHfhFJX3RE&list=WL&index=7&t=1063s>

vamos a cagar pe cojudos (...) ¿dónde está la libertad si no hay más derecho que elegir?, ¿para que el servicio militar?, ¿para qué?, ¡anarquía carajo!, sé tú mismo (...) un bajo, un bajo, un bajo, ¿quién tiene un bajo?, la indiferencia de la gente de lo que está pasando en nuestro país, se ve un montón de estupidez e inmadurez, no es solamente la rebeldía, es cierto que es positiva una rebeldía contra este sistema y ese gobierno de mierda, pero si todo se queda ahí entonces ¿de qué sirve?, no pasa de una pataleta que cualquier huevón puede hacer, debe de hacerse una clara autocrítica entre los grupos y el público, queda con ustedes mismos, para el genocida de Alan García: ¡Fuera Alan, fuera, fuera mierda!”

#### 8.4 Hacinados espacios mentales

La arquitectura de Lima del centro se superpobló, así, los grandes desiertos de arena fueron construyéndose mediante la autogestión. Amén de levas por hacinamiento adolescente, los espacios antiguos de Lima de nuevos dueños otorgaron una configuración distinta a la Lima de los ochentas, pero a su vez generó una batalla por los espacios simbólicos fuertemente contenida por militares. La idea del *Dandee* del antiguo régimen imperial colonial afrancesado de capa y gorra pasaba al yupi inglés europeo o norteamericano orgullosamente peruanizado: nuevos yupis y ladies poblaban Lima con peinados en hombres *mullet* (cabello corto en la frente y sienes, largo en la nuca) y el cabello frisado (muy ondulado y esponjoso) en mujeres. Esta individualización los movilizó sobre relaciones interpersonales de conocedores y de una arquitectura mental de moda que se imponían en los comerciales, cines y series de televisión. El *logo* de la creciente cultura americana se reconfiguró de sobre manera frente a la idea de la tecnología de diseño simbólico industrial: del yate, del club y las discotecas que proveía a la subjetividad adolescente un renacer cultural mucho más bohemio y muscular de una entonces actualidad de físico culturistas. El acorralamiento de los adolescentes de la vieja alcurnia del Callao afincada en una especie de Miami chico de La Punta, tipo Key West en Florida, es hoy una isla de habitantes adultos y de edad avanzada. Los jóvenes paulatinamente fueron dejando ese pequeño archipiélago por distritos centrales o ciudades en el extranjero. La guerra por los espacios y “el derecho de admisión” se olían a partir de una crítica que deseaba descubrir mediante el lenguaje de las “chapas” lo que algunos investigadores denominan racismo a la inversa: pituquito, gringito, creído, blanquito, cabrito, rosquete, hijito de mamá, cagoncito, etc. Sin embargo, el racismo a la inversa no lo es tal por dos razones. El racismo es un rechazo unívoco a la otra etnia y el segundo que la condición de “inversa” recoloca a una de las dos partes como víctima. El racismo es uno solo. El cantar en el lenguaje “pituco” fue la norma en el lenguaje perlocucionario inconsciente que le daba a cualquier clase en general un excedente social subjetivo: la exclusividad del limeño reciclado fue inmediatamente copiado

agresivamente por los demás niveles socioeconómicos en particular de los más próximos en el escalafón socioeconómico a como dé lugar, adoptando términos como “gentita”, “manyas”, “o sea”, “que bestia”, “puta ‘eón” entre otras expresiones que se impusieron como necesarias al ser social adolescente desde los colegios, cuestión de estatus y falsa alcurnia, además del ejercicio de esa violencia verbal sistémica obligatoria del ejército y de la disciplina que le era propio a nuestra sociedad. ¿Qué pasó entonces con lo que estos otros niveles migrantes sintieron y resintieron?: o somos iguales a ellos o no somos nada, cerrar la puerta del dormitorio a la abuela indígena era más práctico, nos cuenta un miembro de una de las bandas subterráneas acerca de su baterista quien se casó con una hermosa mujer nórdica para borrar aquellas huellas del pasado. Este había desvinculado la pesadilla peruana de ser descendiente de una abuela ayacuchana quien en casa se vestía con blusa y pollera siendo adrede ocultada de la vista del visitante. Cerrar definitivamente la puerta de la memoria al pasado indígena en el hogar significó cerrarse en la idea de que Lima es el Perú y que Lima en provincia es lo que para los limeños París o Miami es sinónimo de descholificación y posmodernidad.

Se debe tomar en cuenta que los espacios geográficos en los 80s eran amplios terrenos comparados a la Lima de hoy. La constitución del amplio espacio físico en oposición a los barrios de la Lima tradicional era un perfecto punto de encuentro por tres razones: no había celulares ni alto tráfico ambulatorio, en todo caso la informalidad tomaba cuerpo; la necesidad de converger en espacios elegidos para dilucidar sobre el pasado doméstico sobre la base de la observación del medio ambiente social, y la lejanía, que protegía a una red de toda persecución como pequeña ideología de resistencia cultural. En este amplio albergue de la nueva Lima, se desarrolló una segunda etapa de la cultura de la anticultura como diseño de un nuevo espacio de redes humanas en donde todos ellas se encontraron a su vez excluidas para encontrar conexión por proximidad mientras nuevos seres se iban formando. La choledad se enterneció empero con poca resistencia al patrón de belleza de la mujer blanca (que se lució en el rostro de las vírgenes católicas) que uno puede leer en el siguiente extracto de un cuento de Arguedas:

“El joven volvió a la tarea. Desde el instante en que llegó a la orilla del sembrado estuvo mirando el campo, inmóvil y atento. Esa noche la luna era brillante. Hasta la alborada estuvo contemplando los contornos del papal; así, mientras veía, le temblaron los ojos, y se adormiló unos instantes. En esa ráfaga de sueño que tuvo, mientras pestañeaba el mozo, una multitud de hermosísimas jóvenes, princesas y niñas blancas, poblaron el sembrado. Sus rostros eran como flores, sus cabellos brillaban como el oro; eran mujeres vestidas de plata. Todas juntas, muy de prisa, se



dedicaron a escarbar las papas. Tomando la apariencia de princesas, eran las estrellas que bajaron del altísimo cielo”<sup>151</sup>

Arguedas desveló un subconsciente anclado en estas nuevas diferenciaciones que tenían viejas raíces coloniales, el símil exagerado de la mujer campesina encuentra en el enmascarado corazón masculino las nuevas estrellas como metáforas hiperbólicas de un presente posible: amar a la mujer blanca o que ésta te ame. La interacción a un primer nivel contracultural de Lima apuntaba a ingresar en el circuito en base a un principio arguediano de “todas las sangres”. Cuando pensaron haber interpretado la temática punk o heavy desde la arquitectura de la ideología de la combi entremezclado con el grafiti de metro del *underground* inglés se apropiarían del discurso con la frescura de los ideales de los marxistas de la época sin saberlo. Esto corrompió la vista desde afuera de los prolíficos enunciados líricos con percepciones despectivas de acuerdo con la discriminación social no sin poco desdén desde la decencia limeña. Un extracto del tema *Época Futura* de la banda *Delirios Kronikos* replica esta oscura sensación:

*Ciudad oscura, perdida, surcando el laberinto*

*Calles diminutas, ciudad del futuro*

*Recuerdos limitados, sentimientos fracasados.*

*Épocas futuras son las de ahora, ingenios.*

*Vivir es inmediato y el amor una apuesta en el rincón.*

*¿Dónde, refugiarse después ?*<sup>152</sup>

El estilo de vida sin embargo no fue definitorio para las redes de acceso, lo definitivo era el condicionamiento ideológico en que se convirtió la escenografía que resquebrajó el fenómeno no profesional desde la intención de un grupo de individuos que influía a un grupo de músicos a ser más proactivos e incluso influyentes a otros que cubrieron un discurso reactivo desde las masas. En este caso las audiencias minoritarias que no representaban a una mayoría por los nuevos géneros de música que venían concretando. Nadie podría intervenir en la cultura de los saberes, en la cultura del espacio, ni la cultura de las mediaciones -desde lo que los medios te dicen que hagas- y que los primeros subtes no querían que hagas; en ese curso, nos cuenta Herbert Rodríguez, la forma en que observaban al tipo mayor (19 a 21 años), politizado, con ideas distintas; para Velaochaga estos -los mayores- eran los hippies; la cuestión generacional

<sup>151</sup> En Cuento Popular Andino de Mario Razetto (1983). Recuperado de <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/47874.pdf>

<sup>152</sup> Fuente: canal de Youtube de Miguel Oegut: <https://www.youtube.com/watch?v=j5bwYOwtfUQ>

también contaba, unos coincidían sobre ideas de izquierda, otros solo querían producir. Este sistema contradictorio a nuestro saber es la pulpa de la contracultura dentro de un marco más individualista que colectivo (Barbero, 1985). Los limeños de entonces necesitaban buscar referentes que los identificaran. El referente de un Kike de Eutanasia no era el mismo que del cantante Miguel Ángel de Voz Propia, sin embargo, compartían los mismos escenarios, la misma ciudad, sus pobreza y sus broncas. Carlos Magan admitía en un documental que, aunque fuera de clase media mantenía su mirada empática hacia la clase baja. Toda pelea por las ideas tuvo denominaciones, apodos, fricciones y caos. En palabras del personaje adolescente Leo Escoria en un conocido documental: “son pura pose”. Demasiadas posturas hacían un nuevo proyecto para penetrar la industria cultural.

### 8.5 Agujeros negros en la canasta

Mientras los empleados públicos y privados iban perdiendo sus trabajos o viendo disminuidos sus ingresos debido al disminuido mercado interno, la alta deuda externa y los puentes de la corrupción, los grupos artísticos adolescentes y juveniles comenzaban a cobrar mucho más poder asociativo. Las poblaciones remanentes en sus improductivas hectáreas tuvieron que aprender lo que sus hacendados hacían: negocios sobre la base ancestral del intercambio. A partir de ello los negocios informales iban acumulando monedas desde inteligentes estrategias escasamente prejuiciosas que vieron en un limeño poco emprendedor la manera de abastecerlo. Desde sus chacras trajeron los alimentos básicos, especularon y se aburguesaron, otros solo se quedaron como trabajadores; en este contexto sitios y barriadas veían nacer nuevos burgueses y nuevos pobres en la urbe. Un grueso de estos jóvenes estaba presente en los conciertos de rock, otros en la cumbia y otros tejiendo los hilos de la chicha. Otros pobres, sin embargo, se acumularon en la puna con injustos repartos por la reforma Agraria, apuntando al campesinado limpio, o por angustia, al contrabando y el abigeísmo. Así se iba cumpliendo lo que en Cuba Pablo Milanés le cantó a su pueblo antes de Fidel:

*retornarán los libros, las canciones*

*que quemaron las manos asesinas*

*renacerá mi pueblo de su ruina*

*y pagarán su culpa los traidores.*

*Un niño jugará en una alameda*

*y cantará con sus amigos nuevos*

*y ese canto será el canto del suelo*

*a una vida segada en La Moneda*

Canciones de trova, rock en inglés y español, rock argentino, como relatábamos, se cantaban en las escuelas de arte, en tertulias de parques y esquinas con un cañazo, una guitarra de palo, un “cachito” de marihuana o un vino barato para aliviar la tensión sobre la cuestión concreta: la inexistente abundancia de la moneda, empero había quienes la ceguera los desgarraba aún más de hambre y furia en algún desestructurado asentamiento humano. Las complicaciones en las especulaciones hacían que los adolescentes crearán otras vías de acceso para poder contar con liquidez adentrándose en la labor de ventas por comisiones bajas de manera masiva, así como un giro hacia la emigración por una suerte de comercialización del nuevo ser, al reconocimiento y al lejano dinero circulante en el exterior que se escuchaba entonces en las radios y televisores: grupos americanos e ingleses con grandes públicos, hermosas *groupies* y escenarios de ciencia ficción. Recuerda Velaochaga, Miguel Ángel de Vox Propia y Tavo Castillo de Frágil que algunas estaciones ponían buena música de afuera y se les escuchaban porque la gente los traía para otros oídos que sin haberlos escuchado -estos circuitos les abrieron puertas- abrió el campo para analizarlas al detalle: tertulias con jazz, blues y otros ritmos extranjeros.

Sobre la cuestión moral y amoral, años antes la película “Cuentos Inmorales” (1978) ensayó un buen retrato de esta sociedad peruana de trabajo de ventas bastante mentirosa y endulzante. En uno de sus cuentos, Mercadotecnia, a través de una incipiente y barata lección de ventas callejeras les hacían cantar una canción de coaching mercantil: “se levanta la niña a las cuatro, cuando llega la madrugada” para finalmente reditar bajas comisiones a cambio de largas horas de trabajo, como también se cuenta en la película *Asumare 1* (2013). Los barrios entonces tejían variadas estrategias en torno a toda aquella cosmovisión entregada diariamente a través de PANTEL y otros canales, no era mentira había que mentir utilizando tales mentiras, y te pagaban las comisiones con mentiras también. Los artistas que amplificaban y recepcionaban los mensajes distinguían la clase de programas desde distintas músicas y *soundtracks* que los medios de comunicación transmitían, usurpándolas o recreándolas porque ellos eran las víctimas de tales mentiras y hubiese sido mentirse a sí mismo tragarse el cuento y no colocarlos sobre el juicio de desmentirlo desde las tablas. Eran actores, críticos y audiencias al mismo tiempo. En televisión los iconos de las series y telenovelas peruanas de entonces como Johanna San Miguel, Roxana Valdivieso, Lourdes Berninzon, Tanya Helfgott, Patricia Pereyra, José Luis Bustamante, Orlando Sacha, Diego Bertie, otros, fueron perfiles que encajaban con personajes populares que le daban cuerpo e imagen a este gran paisaje audiovisual. Amados desde un ideal de ser adolescente aspiracional en los años ochenta se traducían en introyecciones psicológicas que agrupaban grandes sectores de adolescentes en un solo dispositivo observando novelas

como Carmín (Patricia Pereyra) o series policiales como Gamboa (Eduardo Cesti) o Barragán (Walter Zambrano), que abundaban en envidiables apellidos italianos como la de la estudiante de Menchelli. Difícilmente el imaginario limeño se pondría los zapatos en un personaje como la del cholo Vilca (Pablo Tezén) del film Muerte de un Magnate (1981) o de Gregorio (Marino León de La Torre) en 1984. Estos muñecos mediáticos estructurados para que el público se sienta identificado y reflexione sobre sí mediante apuntaba a una escenificación apaciguadora de las nuevas masas en las calles y desmontes de clases bajas, policías y sicarios creados por guionistas quienes eran naciendo novelistas y directores como Tamayo, Lombardi y Espinoza. Unos creaban melodías y músicas contrastando la realidad a la par que otros fortalecían viejas usanzas culturales de balones como los campeonatos relámpagos para paliar todo ese peso occidental de moda. Se inventaban nuevas jugadas de fulbito en los barrios y en las pistas con piedras como arco, pequeños gentíos se congregaban y se diferenciaban alrededor de una expresión de la cultura en donde se fortalecieron los barrios a través de campeonatos de vóley y fulbito como el famoso certamen del Porvenir (1950) o un concierto de rock subterráneo u otro de chicha con sus *pogos*, pleitos, lacrimógenas, lamentos y cuchillazos. Tales arquetipos compensatorios, alucinados e inalcanzables creaban las redes de Hannerz hacia el tejido de los miembros para la pervivencia y posterior actuación en un medio socializador. O te adormecías con la aspiración italiana o te contraponías con la cuestión gregoriana (Gregorio, le niño). La adolescencia se encontraba agotada de los populismos de alcaldes y candidatos que incurrían en una cortina discursiva para hacer creer que existía una economía creciente que achicaba a su vez a los padres llevándolos a experimentar altos grados de frustración por la imposibilidad de direccionar la acción económica propositiva limeña. La insufrible geografía y el transporte era la mayor contradicción del enunciado entre los medios y la realidad. Fue casi imposible salir de la zona de confort del vecindario sin al menos un altercado, los padres aprendieron que la cuestión aspiracional no sería hacia las clases altas en concreto, el padre de clase media se desmoronaba de a pocos decidiendo estratégicamente mudarse de un alquiler en Jesús María a un distrito como Comas en donde se podía comprar un terreno o bien invadirlos (Pimentel, 1988). Retrata un extracto de un tema de Killowatt y sus cuchillos:

*Ratas desoladas q no habitan en un mundo de idiotas*

*y grandes fantasías*

*Antes que se arman sin pinturas en la cara y en vuelos*

*y cadenas a los pies*

*Antes de pensar en suburbios*

*y cloacas, perversiones, intenciones*

*y miseria sufrida*

*Todo lo de la agonía solo vi llegar anarquía en un punto que vomita*<sup>153</sup>

El tema explica cómo el individuo ingresa a las redes de acceso por la desorientación geográfica que además cuestionaba una vieja estética de artista que se colocaba como falsa: ¿dónde están las flores pintadas en el cuadro de la sala y las pomposas galerías?: “nace un rebaño de sistema que el mundo de animales y cojudos en cadena, no viven pensando en las flores y colores encontrados”<sup>154</sup> Nos cuenta Velaochaga (tecladista de Voz Propia) cómo se maravilla con un cuadro de La Tour argumentando que, así como se crea una melodía en el teclado se pueden crear bellos temas como un cuadro en que el artista con una simpleza muy sencilla abre su interior al recrear un cuadro de rosas de manera análoga. El alma del ser de contracultura está repleta de una sensibilidad singular y creativa que al parecer no se complica con complejidades devenidas del mercado, en todo caso pretende expresar su arte y redireccionar la mentalidad de las masas para revelar su propósito: la belleza es secundaria, el proceso creativo es el fundamento. Esta era la aspiración última de los rockeros de contracultura donde varios estilos confluían para influenciar o mejor dicho sintonizar en el pensamiento de otros más jóvenes para subsistir con sus propias creaciones. No se hacía política, pero se hacía una anti política de lo político desde la base de la interpelación bajo el parámetro de la estética, la naturaleza, el color, los héroes míticos, los héroes caídos mediante el flujo instantáneo de las emociones.

Los bodegones de flores, el Niño que llora de Amadio, la Última cena de Da Vinci y otros cuadros como clásica referencia en la pared de las casas tradicionales además de ordenar la estética del interior sin un diseñador, fueron una herencia del renacimiento temprano, donde la mano del artista para un realismo lírico se ha mantenido como la norma canónicamente engorrosa del academicismo bellasartino, la pena y el sentido de ternura familiar, en suma, de muerte. Ambas fueron pintadas en clave de escenarios fatales. Sin embargo, se perfiló una perfección de las formas como retrato fiel del color y de las siluetas, de los empastes y el volumen de las mismas en una paleta cálida de fondos tierras o subordinados fríos cuya zona aurea se rodeaba de cuatro elementos naturales y particulares, siempre blancas, rojas o amarillas apuntando a vencer al mismo La Tour en la pared de Velaochaga, simple e inspirador. En otra línea del tema de Leuzemia se dice: “nace un rebaño de sistema que el mundo de animales y cojudos encadena”. Entendiéndose como la serialización del pensamiento o una estandarización del sentido común

<sup>153</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PUuy75WMDKI>

<sup>154</sup> Extracto del tema Rata Sucia de Leuzemia.

que no le es propio a las gentes que aspiraban al buen vivir. Fue de alta preocupación para el joven adolescente adaptarse a la regla del trabajo organizado en la década. Ese molde no era ni de sabios ni de oficio natural, el oficio del arte creativo puro se construye en una casi total oposición a esta mecanicidad, empero por supervivencia la entrega del excedente artesanal a mezquinos dueños y capataces avivaban la resistencia hacia la producción fabril y “papeluchera”. Benjamín, Adorno y Horkheimer entendieron esto como la industria cultural: aquella que pervierte el valor de culto de la pieza de arte y de su proceso. Por un lado, Adorno y Horkheimer lo decían desde la obra de arte como valor cultural dentro de un espacio histórico que le pertenecía únicamente al artista mientras que Benjamín veía con tristeza cómo se multiplicaba con la técnica de la reproducción para el beneficio económico de aquellos medios de producción que la distribuían. El arte dejó de ser un tema de culto, tenía que divertir, a veces hasta el hartazgo. Benjamín fue más allá, el arte no solo es un producto sujeto a modificaciones mercantiles en una época de reproductibilidad técnica sino también de una historia de los cambios de las recepciones en la desencarnada cuestión de homogeneizar las audiencias. El arte popular no tendría mucha injerencia; sin embargo, en el Perú la reproducción de la misma generó un subsector de esta industria: todos podían consumir el arte popular en pequeñas réplicas como una Monalisa en una fotografía de sala. Los críticos de Frankfurt criticaron los ideales de la ilustración como aquel engaño de las clases burguesas que se emparentaron con el campesinado firmaban un pacto con el tercer estado durante la revolución francesa pero que a principios del siglo XX a esta misma la recolocaron en el mismo peldaño estamental de la otrora monarquía, no era el aristócrata el tirano sino el mismo burgués que se sirvió de él para saltarse los impuestos, democratizar la república y volver a mecanizarlo dentro de un sistema de “vive, trabaja y fallece”<sup>155</sup>. En esa misma lógica amarañada de violencia laboral de subempleo y vituperios de capataces, el obrero desgastaba sus mejores años de vida. La manera en que Leuzemia retrata esta circunstancia con el sema, Anarquía, consistía en enfrentar el fetiche del intercambio: la moneda era como agujero negro en la canasta familiar: no hay flores para admirar, a no ser tierra, hambre y pobreza. La naturaleza no funciona en la ciudad como el paliativo necesario para disertar sobre una transformación visual y aromática, jardines y parques eran pampas o muladares. Se estaba asistiendo a un desmembramiento de la ciudad: demoler, destruir, anarquía y todos los lemas eran categorías probables para transformar o perturbar la idea de ciudad que se basaba en la reproducción del *chic* de la cultura europea sobre una falsa infraestructura que era por entonces a su vez, de falsa identificación, porque era exclusiva mientras tanto a tres distritos.

---

<sup>155</sup> Dialéctica de la Ilustración. Escrita en el año 1944.

## 8.6 El peruano individualista

*Difamación* se tituló la carta de presentación de la agrupación Arena Hash en el año 1985 con la voz y guitarra de Pedro Suárez-Vértiz y Alex Kornhuber, una clara declaración sobre la desaprobación hacia la idea de la contradicción por la red de mentiras que se operaba en todas las áreas de una experiencia social castradora absorbida por el joven peruano. Aunque Arena Hash no compusiera más algo similar, el tema tuvo un sentido estrictamente punk pop cuya marcada distorsión (sonido del efecto Big Muff que utilizara Jimmy Hendrix) acompañó la lírica sobre una doble interpretación: la crítica hacia los medios de comunicación y el desamparo socio ambiental. *Difamación* quería decir calumnia pública, ataque a la validez social del ser. Esta canción sonó repetidamente en radio doble 99 y era frecuentemente emulado por cientos de nuevos fanáticos en esta línea de protesta. Un fallecido personaje de nombre Wlodzimierz Zielinsky “Blollo” durante los ensayos de la banda Delirium Tremenz la entonaba para afinar su aguardentosa voz:

*No quiero ser presa de la difamación*

*Yo no he hecho nada*

*Dicen que fui parte de la conspiración*

*Todo es mentira*

*Me quedé en mi casa la pasé viendo televisión*

*Otra vez fui víctima de la confusión*

*Que mala suerte*

*Estoy por los suelos, no encuentro solución*

Nieto del conocido escultor German Suarez Vértiz quien fuera dos veces director de la Escuela de Bellas Artes, compuso el tema que le abrió las puertas de la música cuando recién tenía 16 años. Rápidamente de la contracultura de garaje pasaron a la comercialización como ejemplo claro de la cooptación (asimilación) o de la ingeniosa suerte de cambiar el discurso hacia ritmos contagiosos de aceptación masiva y mercantil. Dicha ingeniera social de la asimilación precisaba inmediatamente migrar a un estilo más comercial, en este caso, al pop, adjudicándose rápidamente un público cautivo importante. Sanguinetti (ex Traffic Sound) recomendó los arreglos a quince de los temas de maqueta que le mostraron en su casa de San Isidro. Cuenta el artista:

“Su pequeña radio, con un minoritario número de oyentes, llegó a tener la tarifa publicitaria más alta del mercado. Era alucinante. Si querías llegar con productos caros a un público que los

consumiera, tenías que anunciar en Doble Nueve. Eso fue exactamente lo que pensamos con mi cuarteto Arena Hash, un subgrupo de la banda Paranoia, cuando decidimos qué puerta tocar para difundir nuestra primera canción, Difamación. Queríamos sonar en las playas del sur, en las tiendas Ayllu, donde todos nuestros amigos compraban su ropa; que nos anuncie ‘El Chapu’, legendario DJ de Doble Nueve, o simplemente romper esa brecha que existía entre los rockeros famosos de la época y una banda sub 16 como la nuestra. Para eso teníamos que sonar no en la radio más masiva, sino en la más influyente, y esa era Doble Nueve”<sup>156</sup>.

Lo dicho más arriba indica claramente la opción de un grupo adolescente que supo, junto a un astuto manager, lo que la audiencia quería: juerga y diversión con muy poca dosis de reflexión. Aquello era un salto desde la subterrneidad (aunque no la integraron) o bien una aspiración desde las Europas; por lo tanto, discurrir por el circuito comercial sobre la insignia del amor se entendió como un lema subconsciente, emocional y afectivo que la naciente mercadotecnia aprovechó para segmentar la nueva cultura limeña que se devenía en nuevos placeres cinematográficos. Se necesitaban ciertas palabras rimbombantes como “difamación” o “consignas generales”. Por ambos lados se expresaba el fastidio; empero no se movían hacia la misma dirección declaratoria contra el sistema. Sugerimos que las palabras exigían reconocimiento colectivo urgente, análogo a la usanza peruana dialógica de políticos al utilizar extravagantes adjetivos, Difamación, acaso aquí no pecó de lo mismo.

Suarez Vértiz estudió en el colegio Santa María al igual que Sanguinetti. El punk estaba de moda, era nuevo, se confundía con la esfera del hard rock, y su experimento con un tinte pop y surf que en su momento había apagado la llama de la efervescencia metalera de principios de los años setenta en el Perú recicló estilos para el comienzo de un rock que tradujo un ideal de *beach boy* peruano de playas. La cultura de la playa, la cerveza y la modelo se cernían sobre la subjetividad limeña: El Silencio y luego Asia. Este género sin ingresar a la subterrneidad empezó a pegar en la juventud limeña en el año 1985. Afirma Suarez Vértiz que cuando el dueño de la estación Doble Nueve llamó a preguntar quiénes trabajaron la música, el DJ Pepe “fumarola” Coronado, escuchó la maqueta de casete de cromo Maxell y de allí el contacto. Es destacable la creatividad de los integrantes adolescentes de la banda que de alguna manera olfatearon desde otra esquina el mismo síntoma social que los subtes; promediaban los quince años, de allí viraron a un estilo comercial y pegajoso grabando en estudios RAV y CBS un primer álbum en el año 1988 donde también destaca un tema denominado Kangrejo, no tan alejado de los significantes de Difamación, hablaría de broncas, amor, muerte y convictos. Después ya no fue la opción.

---

<sup>156</sup> <https://elcomercio.pe/somos/suerte-toca-puerta-pedro-suarez-vertiz-noticia-510888-noticia/?ref=ecr>





El ser superhéroe en tiempos de desesperanza era una suspensión paliativa crítica conformó una zona mental del ser nuevo héroe en las calles y actuarlo. El cine de televisión o de salas en esta época jugó un papel preponderante en la masa adolescente al adentrarse en la psicología para disminuir la tensión social; es fácil ver el aumento de películas de guerra de la época y de héroes y heroínas épicos y tecnológicos. Algunos menos favorecidos o con mayor conciencia de clase (Marx) con un uso profundo uso de la razón crítica (Kant) exploraron la banalidad de este ideario de bellezas y villanos que como adolescentes detestaron en relación a dos categorías: un sistema mediático dominado por la práctica teórica de la clase dominante de los medios y otra que filtraba mensajes en torno a la “familia ideal” a través de programas de televisión norteamericanos con corte evangelista y de alto sentido religioso. La familia Ingalls fue un excelente ejemplo, dominado por un excesivo fervor familiar de culto al padre.

La sensibilidad adosada al dictamen de este discurso de la media impulsaba al adolescente aspirar a una posición dentro de una jerarquía estatutaria de la industria cultural. Arturo del Pomar, baterista de Arena Hash en un diario local<sup>157</sup> responde a una pregunta: ¿A qué público se dirigen? Esta contesta: “Nos dirigimos a todos en general, sin distinción de raza o nivel social, nos consideramos un grupo para todos, tenemos esperanza en todos por igual.” El sensible enunciado explica cómo el NSE en principio no interesaba, lo que importaba era expresar, grabar, reconocer y deleitar. Los grupos que aspiraron al *mainstream* y consiguientes cuestiones favorables para sí mismos entraron en él apuntando a grabar discos y realizar conciertos: en concreto lo detestablemente difícil, que Daniel F o Pelo Madueño si superaron frente al sistema fue ser parte de él sin dejar de perder su esencia, y aunque es una paradoja espiritual, la asimilación hacia este no era impedimento sino el impulso de ese ser adolescente. El problema era como te comportabas dentro de él, como manejabas el éxito individual y allí muchos pecaron de ambiciosos. Atacar el Campo de Marte, la Feria del hogar, el INC y otros modernos lugares, amén de pájaros muertos, banderas exprimidas por coléricos pies (Miguel Ángel de Voz Propia), o papas quemadas en la Ricardo Palma (Wicho García de Narcosis) nos otorga una mirada más afinada de cuál era el fin y la finalidad en el otro extremo de aquella sensibilidad: no al “imperialismo yanqui” desde una dialéctica de la subversión de la norma concretizada en el performance. A no ser por ciertas cuestiones inherentes a la agresividad que se expresa durante la adolescencia, (Bazo, 2017) las bandas que censuraron parte de estos ideales se acomodaron y actuaron con un rediseñado respeto a la autoridad -otrora criticada- para ingresar al circuito del *mainstream*. Pero para ellos había que cambiar de nombre, desde Narcosis a Mar

---

<sup>157</sup> Fuente: Canal Youtube de Diego Gayoso.

de Copas, y de allí el ejemplo fue seguido por ZEN, Amén, Libido y muchas otras que no tocaban explícitamente al sistema salvo pocas excelentes agrupaciones de hard rock como Cuchillazo e Inyectores para el nuevo milenio y que se han mantenido en aquella extraña frontera de lo comercial y lo contestatario.

De vuelta al tema Difamación, sobre un tema de interpretación, se le puede apear una paranoia colectiva como un espectro clave de la adolescencia perseguida por entes de otros trópicos. Se le está acusando de alguna razón culposa a sus espaldas; el síntoma posterior a una somatización se encuentra en la frase: *“se me doblan las rodillas”*. La inmovilidad de la parálisis es parte de este estado de latencia, cercano al significante de un tema de Pink Floyd -banda altamente influyente en los adolescentes-, Comfortably Numb, donde hallamos un verso: *“mis manos se sienten como dos globos, ahora las siento nuevamente, no lo puedo explicar, no lo vas a entender es la manera en que yo soy”*. Este desorden psicológico de las sensaciones (somatización) llevaba a la arremetida del adolescente en el ejercicio constante por reconectarse con la realidad, entonces débese buscar la justicia, el amor y la interpretación urgente de una propia autopercepción y una *“sensoriedad”* urgentes. En Difamación, aunque exista alguna distancia técnica y musical por una tradición inglesa del rock, alguien se va a arrepentir, en el caso de Pink Floyd, alguien pide ayuda, y un psicoanalista le habla al oído. Nos preguntamos cómo hubiese sido la contra historia si Arena Hash nunca hubiese grabado; tal vez hubiese terminado su actuación sociológica en el algún pub del centro de Lima o Miraflores; sin embargo grabó con los mejores sellos, se separaron, y hoy Pedro Suarez Vértiz ya no puede cantar más, en su lugar tuvo una declaración difamatoria en oposición a su primer sencillo: *“Dentren a sus casas, tal vez así entiendan”*<sup>158</sup>.

La presencia del televisor a blanco y negro con tres canales de contenido en nuestro país distaba considerablemente en influencia visual de los europeos de 13 canales en un país como Inglaterra. Al ciudadano le otorgaba variados poderes de observación. De ver no solo más allá de las percepciones físicas del cuerpo y del músculo ocular del cual es su extensión, sino que por el contrario en nuestro país el abandono discursivo de los dueños de los medios BBC, CNN era inevitable. En el Perú las familias Delgado Parker y Miro Quesada, eran aquellos zares de tales ideales hegemónicos que tenían el propósito de mantener desinformado al ciudadano de realidades internacionales cuando el cable no podía ingresar aún según se cuenta por la cuestión

---

<sup>158</sup> Declaración racista hecha por el cantante a propósito de la desobediencia de la paralización social por covid 19 refiriéndose a la forma de hablar de algunos peruanos: <https://peru21.pe/peru/coronavirus-ministerio-de-cultura-se-pronuncia-ante-polemica-publicacion-de-pedro-suarez-vertiz-covid-19-emergencia-sanitaria-estado-de-emergencia-nacional-noticia/>

terrorista. El anunciado cable no ingresaría al aire hasta 15 años más tarde. La siguiente lírica explica la agotadora y monótona superficialidad en los contenidos de las comunicaciones occidentales, que, en mixtura con la frialdad del teléfono y otros elementos de comunicación interactiva ausente, engrosaba la soledad del sujeto social. Un tema de la agrupación Pink Floyd, *Nobody Home* del año 1980, lo traduce:

*I got elastic bands keepin' my shoes on*  
*Got those swollen hand blues*  
*I got thirteen channels of shit on the TV to choose from*  
*I've got electric light*  
*And I've got second sight*  
*I got amazing powers of observation*  
*And that is how I know, when I try to get through*  
*On the telephone to you, there'll be nobody home*<sup>159</sup>

Las voces de los dibujos animados en el tema suenan como fondo televisivo en paradójico escarnio por aquel doble abandono que experimenta el sujeto y el paternal que experimentarán sus hijos. El contraste se visualiza cuando el autor lamenta la pérdida del sentido de la percepción, el poder de observar las imágenes no imaginadas por él en la televisión no estaría eventualmente reduciendo la angustia cuando el marketing de las imágenes lo invitan a pensar que es poseedor momentáneo de todo. La figura afectiva femenina que reclama, su esposa, puede ser análoga al abandono materno-infantil, en consecuencia, en medio de la calamidad vocífera: “¡bring the boys back home!” (trae a mis hijos de regreso a casa). Tema compuesto por el ahora además activista político Roger Waters en 1980. En otro tema de este mismo álbum, *Mother*, interroga a la matriz; “¿crees que lanzaran la bomba, crees que ella es suficientemente buena para mí?”. La madre es una figura clave en la práctica pedagógica familiar en el desarrollo del sostén emocional del adolescente que se sostiene en el afecto. Algunas de las confesiones transcritas en nuestro anexo más adelante nos dan luces descriptivas de este hecho. Este álbum tuvo una notable influencia en los oídos adolescentes y cines de Lima en los primeros años de los años ochenta que empalmó con la producción de la película dirigida por Alan Parker en el año 1982. El modelo individual del ser frente a la nueva era de la mecanización del sujeto y la reformulación de la posmodernidad se contrastan en este film a través de un recurso cinematográfico denominado “efecto Kuleshov” así como con el lenguaje de la animación. Este

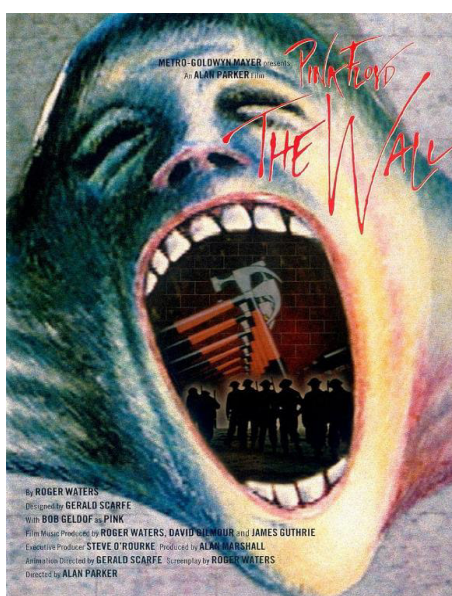
---

<sup>159</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gNMGrkCNLVk>

añejo recurso de concepción rusa permite asociar símbolos e imágenes con rostros y posturas estáticas para crear sustantivos visuales: martillos, botas, focos y exprimidores de carne son frecuentes para explicar la pedagogía del NOM alternando con el rostro inanimado del sujeto principal, que cada ítem en asociación lo impregna de distintos mensajes. El afiche, portada del álbum a su vez compuesta por un gran rostro que traga que a su vez muele la carne de docenas de hombres va acompañada de una marcha de martillos militares en rojos y negros, como remembranza del nazismo y el fascismo, que explica una inquietud adolescente significativa en cuanto a la carga emocional que es depositada sobre este desde las mediaciones sociales.

**Figura 52**

*Afiche de la película The Wall dirigida por Alan Parker en 1980. Fuente: Filmaffinity*



Bastante cercana a la reproducida obra “El Grito” del expresionista noruego E. Munch: el rojo, el sepia y el negro son los colores más confluyentes del anarquismo gráfico: sangre, pasión y negación se mantienen presentes durante toda la película, en reclamo a la estandarización y la homogeneización del ser humano<sup>160</sup>. El actor del video se encuentra absorto por la televisión al mismo tiempo que observa paranoicamente la luz de emisión de un solo foco de cuarto. Esta fotografía traduce el adocenamiento desde un predeterminado patrón político y educativo en el cual no se encuentra la sustancia del nuevo sujeto desde una institución social como es la escuela y mucho menos la familia. El eje anti nazista es parte de este conglomerado mental que modela parte de la cuestión contracultural peruana, propio a la simbología producida por un aislamiento consiente que salvaguarda su ser frente al alto grado de individualismo occidental

<sup>160</sup> Papel interpretado por Bob Geldof de la agrupación Boomtown Rats. Escúchese su tema rico en contenido, I don't like Mondays, del año 1979, a propósito de un tiroteo en un colegio en California.

en ingreso a una precaria posmodernidad en el país. El uso continuo de esvásticas tachonadas<sup>161</sup> la A de Anarquía, la hoz y el martillo, las cruces, Sarita Colonia, flechas, demonios y cuchillos relativizan un encarnizado temor por la actividad bélica real, revestida de una lucha directa y de huida ex ante al posible trauma. El escenario se arma en función de resistir y reconfigurar los tiempos de alta individualidad peruana, protegiendo el templo interior del hombre, difamando el usufructo de su fuerza física y psicológica, así como también el ingreso de la amoralidad al interior de las instituciones sociales. Tal es la naturaleza del individualismo peruano que solo resistió hasta fines de los años ochenta. Entre el deseo de la fama, la disertación existencial y la añoranza de la mujer perfecta: la obra y el artista adolescente se debatía en el ser de entrada a la posmodernidad a punto y apenas para convertirse en exitoso e individualista, la industria cultural del NOM entendió mejor este discurso acomodando la tecnología de la media. PSV logró el objetivo, otros también le siguieron.

### 8.7 De lo anglosajón al *religare* indígena

*Así Pacharaquito!!*

*No llores mucho cholita*

*porque hoy te dejo*

*el recuerdo*

*un pacharaquito calato*

*de nuestro amor verdadero*<sup>162</sup>

La música en inglés y los huaynos de puna, por el contrario, daban cuenta de un individualismo colectivo, sus melodías pululaban cuantiosamente por las radios AM y las fiestas onomásticas rememorando las ricas raíces y la belleza de la progenie. Sin embargo ¿cómo empezar un nuevo género musical sin retornar al rock? Los Pacharacos lograron esta pieza desde la sierra central retratando la sensibilidad de convivencia sobre la base de un neonato. Esta agrupación lideró entre otras agrupaciones como Los Demonios del Mantaro, los años de la cumbia andina que recicló la colombiana (década del 50) que a la postre iría modelando la chicha. Las entradas para crear música representativa de las masas emplearon diversas estrategias desde el empleo de discursos prácticos de una racionalidad económica de la vida cotidiana en su expresión espontánea, empero dentro de un propósito de acomodo y reacomodo progresivo dentro del orden económico en la capital. Las lecturas de estos temas traducen una etnografía que está

<sup>161</sup> Véase el reportaje en YouTube: Reportaje de Reporte Semanal, Jirón Quilca 2004 completo. Minuto 5:57.

<sup>162</sup> Letra de la canción, Los Pacharacos, de la agrupación Río Mantaro.

impresa en una melodía que nos permite reproducir paisajes con contenido de amor romántico en las laderas de los cerros de la Sierra y de Lima: “un pacharaquito calato”, es la reproducción del nuevo ser y su buen provenir.

En los oídos románticos peruanos sonaron grupos nuevos bien estructurados. La agrupación chimbotana Los Pakines propusieron finas baladas sobre la soledad y la añoranza; “Hipocresía” y “Recuerdos de una noche” crearon un medio ambiente peruano radial y a su vez doméstico importante porque empezó a competir mediante una especie de bolero con vibraciones achichadas con otras de la Nueva Ola latinoamericana. Acudiendo a la incorporación cultural de las melodías de culto californianas como el tema “A donde irás”, Los Pakines sonaron como obras de chichas de corte soft rock que fueron rotundos éxitos a nivel local. Habiendo sido grabados por INFOPESA e IEMPSA, el músico nacional cobraba un estilo, un modo de desenvolverse en este nuevo espacio de cholificación rockera. Por ello demostramos que la música hecha en el Perú tiene, a buen recaudo, una singularidad social de génesis serrana con un fuerte matiz occidental y otro tropical de aromas selváticos. Las estrategias al día de hoy, a diferencia, son algo difusas al tratar de reciclar de la mejor manera posible entramados melódicos de manera pendular, entre lo occidental y lo andino, caso Uschpa o Olaya Sound System cuyas audiencias son menores en comparación con las agrupaciones arriba mencionadas sin desmerecer sus sofisticadas técnicas. Rock peruano y rock hecho en el Perú se expresa en la habilidad para amalgamar compositivamente la choledad con el rock. En esa dirección ciertos grupos de contracultura hace cuatro décadas ensayaron esta técnica de tomar el rock inglés por los sonidos de las guitarras y los teclados, sin necesidad de sumarle el riff del heavy (frase de guitarra), el Groove del blues (ritmo) sino el toque del surf rock americano, para sumarlo a letras sangrientas, amorosas, dolorosas o de hastío a fines de dirigir un mensaje utilitario a una vasta subjetividad económica que iba tomando cuerpo en los distritos populares, centro de Lima y en ciertos personajes de distritos residenciales. El rock fue el gran instructor de arte occidental y capitalino para estas masas que construyó diversos contenidos andinos que sufrían las dificultades de construir “preferencias adaptativas” (no ser consiente del dolor) para sí mismos. El préstamo del rock sería ejecutado con una técnica andina sencilla que dejaría su rastro en la chicha, género que dio un brinco significativo a las numerosas propuestas que viajaron a acompañar a los peruanos residentes en el extranjero, todos compartieron escenarios<sup>163</sup> en un mismo periodo de tiempo.

---

<sup>163</sup> Entrevista al ex baterista de Pax Miguel López E.

Citando un ejemplo, a principios de los años setenta la agrupación Pax sería uno de estos instructores. Un concierto en la explanada de la bolichera (hoy Mall del Sur) agruparía a miles de migrantes y limeños que distinguiendo clases no les importaba codearse en la pampa musical, la finalidad es ser observar un show de música en vivo, de moderna tecnología, por vez primera abierto a un público mixto. La clase magistral de esta agrupación habría venido acompañada de interesantes diseños de tapa de álbum realizados por su ex baterista Miguel López E. Según declara aquel diseño y música del primer álbum grabado por Sono Radio debería haber tenido un trabajo final que un diseñador profesional hubo de finalizar, no obstante, por razones nunca aclaradas pese a los reclamos del grupo por el diseño final, por hacerse por un experto y que fue estipulado por la disquera, se impuso el silencio de la productora. Pax vendía y mientras más rápido mejor. Es la naturaleza del discurso del arte dentro del marco práctico del utilitarismo que ha adoptado la industria musical en el Perú. “No importa qué tipo de música toques, si vendes, yo te grabo”. Esta ha sido la máxima. En esa línea no ha existido precisamente una estrategia de explotar habilidades para construir capacidades, agencias y funcionalidades artísticas nacionales desde los fuertes capitales de la media peruana. Se graba solo lo que el público demanda. Todas las demás iniciativas pasan por sellos independientes hasta el día de hoy.

Desprendiendo del análisis la cuestión de las etnias y las mixturas culturales que se observaban unas a otras. Recordamos en paralelo discursivo en un tiempo histórico distinto lo que hace tres siglos Alexis De Tocqueville observó y describió sobre la naciente tiranía de “La democracia en América”, en su paso por la Norteamérica de mediados del siglo XIX. Sobre las bellas artes realizó el siguiente hallazgo:

“Todo esto me conduce a tratar de las artes llamadas por excelencia bellas. No creo que el efecto necesario del estado social y de las instituciones democráticas sea disminuir el número de los hombres que cultivan las bellas artes; pero éstas influyen poderosamente en el modo como se cultivan. La mayor parte de los que habían contraído el gusto de las bellas artes se empobrecen; por otro lado, muchos de los que no son todavía ricos empiezan a aficionarse a ellas por imitación. De aquí resulta que el número de los consumidores aumenta en general y entre éstos son raros los muy ricos y de gusto delicado. Entonces, las bellas artes tienen algo análogo a lo que hice ver, hablando de las artes útiles: multiplican sus obras y disminuyen el mérito de cada una de ellas, y no pudiendo atender a lo elevado se busca lo elegante y bonito, fijándose menos en la realidad que en la apariencia. En los países aristocráticos se hacen algunos grandes cuadros, y en los democráticos muchas pinturas de escaso mérito. En los primeros se elevan estatuas de bronce y en los segundos, de yeso” (Tocqueville, 1835:511).



El apropiacionismo<sup>164</sup> como acción utilitaria funcionó pero hacia un valor de uso primario de la obra de arte que impedía un desarrollo estético cuidadoso y creativo; como para las productoras peruanas solo habrían valorado este pragmatismo utilitario excluyendo las reglas mínimas del buen gusto. El buen gusto merece un lugar pese a haber sido excusa de una distinción. El propósito reconstituyó los poderes del supuesto vulgo, empero más autóctono y comercializable en Lima que en sus tierras maternas. El huayno de la sierra y la Pandilla de la selva se constituyeron como compuestos orquestados de transparencias humanas sin las presiones del mercado. Los grupos chicha tuvieron en consecuencia para el populacho informal de contracultura la posta de recrear ritmos gringos en sus coreografías teñidos de un sentir serrano, para ser validados, vistos, reconocidos y ser justamente redistribuidos económicamente. Empero sus letras eran dedicadas a la gente que en Lima se había destrozado por sobrevivir a la xenofobia y al vituperio, este género encontró asidero en artistas inteligentes como la figura de Enrique Delgado y Fernando Quiroz con su “Onsta la yerbita”. Aquí estuvo la base. Significó un agente socializador de contracultura si entendemos que el público no era rockero sin embargo la sentía y resentía; la lírica y la música era asimilada de manera audaz entre el lamento y el pliego de reclamos. La referencia al “horneo” (ambiente infestado del humo de la marihuana) y la dificultad de ser un nuevo limeño en la época se apoderó del corazón de cholos y pitucos de Lima. Arturo Santiago, locutor de radio Inca claramente manifiesta que para no tener que interpretar el huayno en Lima por vergüenza, los grupos chicha, fusionaron el rock, la salsa y otros elementos ya existentes en Lima: era necesaria la creación de una nueva sensación de pertenencia en la Lima de los ochentas<sup>165</sup>. El ser social de los miembros de los grupos de aquella época sentían una compartida vergüenza decir de qué parte del Perú eran (excepto de Lima); el creativo músico de chicha Julio Simeón Salguerán “Chapulín” manifiesta que en la época existía demasiado racismo de quienes tenían dinero hacia quienes no lo tenían por ello componían y gestionaban hacia su propia categoría social:

“En la música chicha se ve de todo, Francia, París, ciudad cosmopolita, ciudad cosmopolita en la música chicha es casi similar, porque ves ambulantes, estudiantes (...) médicos, choferes entonces hay público de diferente estrato social pero en más masa hay un público popular, ósea, es público nuestro, lo que nosotros vivimos, el ambiente en que vivimos”<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> Modalidad artística a través del cual una obra de arte está referida bajo la premisa de otras anteriores, esta idea de apropiación eventualmente es típica en la mayoría, por no decir, todas las obras de arte, ya que las creaciones están reconstruidas a partir de otras más antiguas.

<sup>165</sup> Véase en Youtube el documental elaborado por la escuela de etnomusicología de la PUCP “Ciudad Chicha”

<sup>166</sup> Extracto del mismo documental.

Los músicos chichas eran recios trabajadores: vendedores de carne, cargadores, obreros, estibadores, pescadores, etc., quienes acompañaban de regreso a sus padres y abuelos a reconfigurar las fiestas patronales de sus pueblos nativos en Lima, sea La Cruz de Chalpón, concursos de marinera y tondero, réplicas de la feria de las Alasitas de Puno y derivados en la capital. Este acervo cultural los colocaba debajo de la pirámide cultural simbólica. Espacio donde se replicaba la lógica del comercio del trueque entre artículos de fantasía y objetos mobiliarios andinos. Los nuevos hombres y mujeres en Lima identificados con este nuevo quehacer desde sus ejes de origen ejercían los móviles para que los compositores de estos grupos al margen de únicamente acumular incubaran el afán de ser músico y representante de una creciente mayoría, eventualmente esto llamaría la atención del científico de las ciencias sociales, de la audiencia danzarina y del periodismo. Los Shapis en este proceso paulatino de posicionamiento social llegaron a un festival mundial de juventudes en 1986 en Francia, en donde según Antonio Santiago: “tenían muchas cosas que decir sobre los aspectos políticos del Perú”. Carlos Iván Degregori en un video sobre este fenómeno sociológico, analiza:

“veo que va con esta imagen de los andinos y de los informales exitosos -la chicha- la visión optimista del mundo popular migrante andino informal, la visión de Hernando de Soto, de Matos Mar, de Jurgen Golte, y ellos le ponen el fondo musical a esos trabajos (...) más áridos de ciencias sociales”<sup>167</sup>.

Cuenta en el video de otros grupos anteriores como los demonios del Mantaro, Grupo Naranja, Los Ribereños, Grupo Manzanita, Los Destellos (Enrique Delgado Montes), Pintura Roja, Los Ecos, y músicos argentinos pioneros como Freddy Roland y Enrique Lynch habían arribado mucho antes casi cuando el cubano Dámaso Pérez “Car’e foca” Prado llegó al Perú en 1951 para mostrar la expresión del mambo en toda su dimensión, pocos años antes que Fidel Castro girara Cuba hacia el comunismo. Años después en las radios se escuchaba Corazón de Melón de las cinco hermanas cubanas Beatriz, Bea, Petry, Carmen y Juanita Benitez 1958-1959. El escenario musical y visual peruano se encontraba “tropicalizado”, la era de las vedettes del mambo y luego la salsa alegraban fiestas y certámenes. Al cual se adicionaban los ricos y alegres sonidos de las cumbias tropicales de la selva de perfectos arreglos y magistrales toque de guitarra limpia (sin muchos efectos) que sirvieron de base a varias agrupaciones entre la chicha peruana y la nueva cumbia (Aniceto y Sus Fabulosos, Juaneco y Su Combo, Los Mirlos, Eusebio y Su Banjo, entre otros. Figura 53) Dicho estilo tropical peruano en los años 60’s mantenía un público capitalino formal en tanto que otro sector, más bohemio y callejístico como lo muestra el escritor Oswaldo

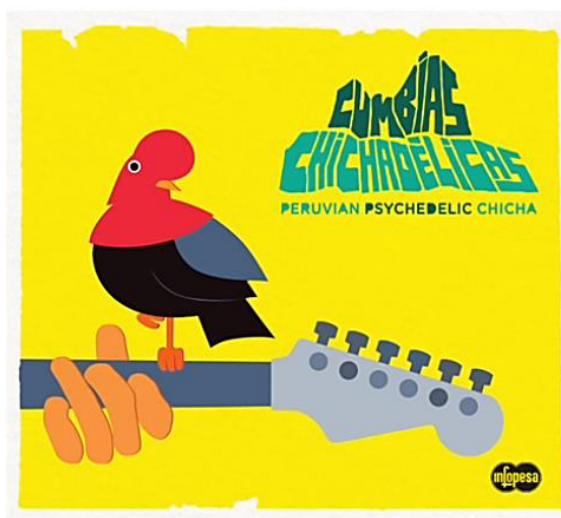
---

<sup>167</sup> Ib.

Reynoso en su obra *Los Inocentes*, de la mano del rock y los entreveros sexuales entre alianzas juveniles furtivas. Pax y los efectos de la tecnología del sonido influyen decisivamente en agrupaciones posteriores como Los Shapis y los primeros subterráneos que según nuestras entrevistas estaban entre los que atendían a ver la musicalidad de Pax y otros contemporáneos para posteriormente modelar este nuevo escenario contestatario desde la música tropical y la cumbia andina devenida del serranío. Algunos subtes admitieron no haber conocido muy poco de este otro musical escenario anterior debido a la escasa difusión radial y la tecnología de la reproducción.

**Figura 53**

*Portada del Lp compilatorio de Infopesa: Cumbias Chichadélicas. Elaborado con una fina triada primaria y grises pop art de gráfica minimalista y un gallito de las rocas típico de selva baja (2011)<sup>168</sup>*



Un tema llamado “La chichera” de Los Demonios de Corocochay -la palabra chicha (otra versión) nacería de una inspiración del músico Carlos Baquerizo Castro- según cuenta por la imagen de una hermosa vendedora de chicha en el mercado central de Huancayo. Esta música de saxo con una neta construcción del huayno y puntos de jazz según cuenta él mismo Baquerizo con cambios adaptados al son tropical le dieron el toque necesario a una nueva cumbia de fuerte dación del latín jazz (ritmo cubano nacido en Nueva York) de mediados de los años sesenta. Estos antecedentes se cruzan con otros de más de raigambre andina como Los Pacharacos de los años cincuenta, con su tema Río Mantaro. En resumen, la contracultura se desplazaba desde y hacia varios sectores que pugnaban en la praxis social económica el reclamo el reconocimiento legítimo por un puesto digno de trabajo, el cumplimiento de sus derechos y un puesto en las

<sup>168</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IhgnxSSc8gQ>

industrias artísticas, reconocimiento de cara a la aguda y severa crítica hacia el limeño blanco y tradicional como personificación moderna del antiguo fantasma del Misti o del español en los genes memorísticos del migrante. El término “pacharaco” llegó a ser también una moda dentro del lenguaje peyorativo entre los representantes de una Lima culta.

**Figura 54**

*Pedro Tolomeo Rojas “Monky”. Artista pionero del cartel chicha en los años ochenta. Le seguiría Elliot Túpac en una etapa muy posterior dentro de un circuito más formal y comercial. Fuente, Diario El Comercio.*



### 8.8 Los sistemas de comunicación callejística

Lo que fomentó la unión barrial fueron las redes físicas en las calles, quintas y jirones a diferencia de la virtualidad que utiliza un indefinido número de máscaras. En definitiva, las distracciones tenían que ser físicas y el encuentro personal era el eje motor de la creación de estas redes de acceso, lo que inició como distracción del toque y el experimento con la materia que propició el encuentro de nuevos seres genéricos que la daban sostenibilidad a la ideología cualquiera que esta fuera porque la actuación era performativa o concreta, en dirección activa hacia el otro como ente significativo, agresor, afectuoso o pasivo. Mediante la identificación de tal o cual fachada, así como la movilidad y el gesto corporal, facilitaba el contacto para la formación del grupo. En esta línea la conceptualización neutral de la construcción de pandilla según Hannerz citando a Thrasher afirma:

“el territorio de la pandilla era una frontera moral y cultural, donde la naturaleza humana podía expresarse crudamente, y el pandillero era un hombre de frontera. Las pandillas representan el esfuerzo espontáneo de los muchachos por crear una sociedad para sí mismos allí donde no existe ninguna adecuada a sus necesidades [...] Las costumbres e instituciones encargadas normalmente de dirigir y controlar no han logrado funcionar eficazmente en la experiencia del muchacho; lo cual está indicado por la desintegración de la vida familiar, la ineficacia de las

escuelas, el formalismo y exterioridad de la religión, la corrupción e indiferencia de la política local, los bajos salarios y la monotonía de las ocupaciones, el desempleo y la falta de oportunidades para una recreación satisfactoria. Todos estos factores entran en la imagen de la frontera moral y económica y, unidos al deterioro de la vivienda, la salubridad y otras condiciones de vida en los barrios bajos, dan la impresión de desorganización y decadencia generales. La pandilla funciona respecto de estas condiciones de dos maneras: ofrece un sustituto de lo que la sociedad no es capaz de dar y proporciona alivio a la supresión y al comportamiento desagradable [Ib. p. 32-33]<sup>169</sup>

La historia de los espacios para las expresiones del rock habría de extenderse del observatorio de los techos hacia los caminos de la ciudad, adentrando el ser en la esquina o el “antro” del centro de Lima. El Tommy’s o la Taberna fueron destinos para los grupos de *covers* que dieron soporte después de una década a las nuevas semillas del rock. Del *cover* a la creación; mirando hacia atrás había que castellanizar la cuestión y enseñar a apreciarnos como cultura pensante, tal vez la segunda tarea haya sido desde entonces la más ardua por la multiplicidad de intereses; el proceso de creación conjunta, no de un grupo, sino de varios a la vez de forma sostenible, pero más allá de esa palabrería “sostenible”, debía encontrar la forma que logre un impacto. Los sellos limitados a ciertos géneros del rock, la cumbia y el huayno, así como las salas de espectáculos teatrales, de danza, peñas y cafeteatros, estadios u otros prestados, como tenían nichos específicos y audiencias tales, se tenía que armar otros espacios alternativos que apuntasen a ser masivos. Surge así la idea de una autogestión importante: la idea de la carpa, del gran campamento de supervivientes. Ambos conceptos para el rock y la chicha como la carpa Teatro y la carpa Grau, ambas, albergaron una serie de propuestas, el primero como producto discursivo de denuncia desde las clases medias tradicionales y el segundo desde las capas campesinas de migrantes rurales que reclamaban su espacio social en la ciudad limeña:

“si bien es cierto este recinto fue acaso el principal bastión de la música tropical andina (también conocida como chicha, término que algunos de sus exponentes reivindicaron, mientras que otros rechazan) en Lima, alguna vez nuestros grupos pop y rock pisaron dicho escenario entre 1980 y 1990. Basta recordar aquella vez en la que Miki González, cuando ya tenía un disco de 45rpm en las tiendas y se aprestaba a lanzar su primera producción de larga duración titulada Puede Ser Tú, compartió escenario con Los Shapis, una de las agrupaciones más populares de la citada corriente desde mediados de los ochenta, en un recordado mano a mano. Aquel día de 1986 (posiblemente a finales de año, ¿a ver quién confirma la fecha exacta?) Miki se presentó por primera vez con una banda completa que incluía, además de los músicos que lo acompañaban desde inicios de la década como el bajista Eduardo Freire y el percusionista Filomeno Ballumbrosio (a.k.a. Meno), al tecladista

---

<sup>169</sup> Citado en Hannerz (1986)

Wicho García (quien paralelamente era el ingeniero de sonido de su estudio que montó en su casa de Miraflores) y al baterista Jorge Madueño (a.k.a. Pelo Parao o simplemente Pelo). Ambos músicos fueron jalados por Miki para su banda después que este escuchara la maqueta Primera Dosis de Narcosis, la banda punk que Wicho y Pelo integraban junto a Fernando Vial (a.k.a. Cachorro en la guitarra) y quedara impresionado por el trabajo de producción, pese a haberse grabado y mezclado caseramente”<sup>170</sup>.

De paso se puede observar la separación consecuente de aquellos músicos que quisieron explorar sonidos nuevos, armonías y acordes, es decir aprender de otros que tenían más técnica y experiencia. Se cuenta que a Miki Gonzales no lo trataron tan bien dentro del fenómeno subterráneo porque venía del elaborado *mainstream*. Dolorosamente esa actitud *anti multi culti* desde la masa obstruyó los vasos comunicacionales entre clases o sectores que poseen entes sensibles que pueden conectarse a través del ejercicio de la música y la regeneración de la cultura como apuntó en principio el proyecto de Gonzales. La culpa no la tiene el pituco de Greene ni la impulsividad anti femenina de Bazo; es cuestión de un objetivo sentido común sociológico que implica al adolescente reconocerse desde lo imaginario a lo real, hombre o mujer, como ciudadano cooperativo. En su lugar el sabotaje y “el serrucho” de pronto se convirtió en norma tomando distintas formas.

Figura 55

Vista aérea de La Carpa Grau. Análogo a la Carpa Teatro se diferenció al albergar a los grupos de chicha nacientes.



Aprovechando el vacío dejado por circos temporales el empresario dueño del terreno de la esquina de Grau con Vía Expresa lo alquiló a masivos conciertos de género chicha, folklóricos y de cumba andina que fueron con el tiempo honrando nuevos concertistas, pero dejando saldos

<sup>170</sup> <https://www.facebook.com/groups/poprockperuano80lahistoria/permalink/10158972757172815/>

de heridos y muertos como resultado de una concurrencia muy diversa y de miembros de clases emergentes que desaforaban toda la ira producto del desarraigo gatillado por el *Drugs, Sex and Chicha&roll*. De este conglomerado masivo migrante una figura huancaína paralela, Tongo (José Abelardo Gutiérrez Alanya) impulsa la chicha a un nivel comercial de *mainstream* con “La Pituca” (1983) y la mofa sublime (Le Tongué) de grandes grupos ingleses como Queen o System of a Down, 25 años después. Cerrado el lugar en el año 2009, pasó a ser propiedad del emporio comercial Polvos Azules que estaba situado antes en la ahora Alameda Chabuca Granda. La Carpa teatro, por el contrario, albergó grupos menores intelectuales y subterráneos, igual de burlones que Tongo y Oscar Malca (cuenta Daniel F del último), quienes en paralelo ofrecieron muestras pictóricas y teatrales a fines de mostrar contenidos de poética callejera entre conciertos subtes y teatro infantil. Fueron sociológicamente expresiones masivas con un alto radio de contenido útil de reflexión y socialización como paliativo social y cultural al divertirse con sus propios dolores, fantasías, nostalgias y sufrimientos sublimadas por la risa y la burla. Retornando a la chicha, un extracto del tema de los Destellos, En el Mundo Estás, detalla:

*En el mundo estas a donde te vas a ir (bis)*  
*por donde quieras que vayas mía tendrás que ser (bis)*  
*mía tendrás que ser*  
*Este corazón ya no es corazón*  
*Este corazón ya no es corazón*  
*con tanto sufrimiento quiere huasca no más*  
*con tanto sufrimiento quiere trago no más*  
*quiere tranca no más*  
*Lirio lirio lirio tú eres mi martirio (bis)*  
*sin agua sin riego floreces como yo (bis)*<sup>171</sup>

Ambas carpas poseían su aura agrupadora reconfigurando la esencia del ser provinciano en Lima, elaborando culturalmente un nuevo espacio simbólico para perennizar la continuidad de la expresividad del ser, restaurar la cultura de la crítica en la ciudad, explicar la voz marginal como oficial, hacer de aquellos olvidados que describe Julio Ramón Ribeyro y Enrique Congrains una voz, un solo cuerpo, una esencia. Aunque en Lima circulaba de todo, locos, migrantes, subtes, gitanos, turistas, terroristas, transexuales, prostitutas, petisos, soldados, policías y ladrones, existía una protección subyacente entres estos pese a toda la vagabunda historia de sus roces. Las ricas sobras de las mentes reflexivas y prácticas sobreviviendo entre los espacios,

---

<sup>171</sup> Fuente: <https://www.albumcancionyletra.com/>

y vituperios, levas y rochabuses; los amores en hoteles con olor a formol y las líricas baratas y profundas acompañaban estas hermandades y cofradías.

La Carpa Teatro fue así creada para darle a todas estas gentes que se entregaban al placer a la vez que “pateaban lata”, sin distinción alguna, un espacio más para olfatear y disentir algo de su propia cultura, elementos posibles que la identificaran, la diversión, una de las características más juguetonas de la cultura. La galería Brasil tendría a su vez el mismo tufillo abrazador que justificaba la ley de los renegados del apocalipsis limeño. Aquel emporio metalero buscaba aliados en la revolución dentro de un festín de discos con sonido atronador que relajaban el oído adolescente. Así, el teatro Magia aledaño a galerías Brasil y en particular la carpa teatro fue una iniciativa desde un director de cultura folclore y espectáculos, Luis Garrido Lecca, funcionario y servidor de Juan de Dios Zevallos quien trabajaba para una asociación parroquial denominada Cristo rey, habitado anteriormente por agotados alcohólicos otrora perteneciente a la orden de los Dominicos, posteriormente invadida y luego base de bomberos, sin embargo, cedida por iniciativa del director Garrido Lecca para crear un espacio de creación, trasladando una zona de las ideas de los techos que completaron el subconsciente en estas carpas, bares y calles. En un interesante artículo escrito por Silverio Mejía, desde los archivos de la municipalidad de Lima, se puede leer lo siguiente:

“Movimiento de Teatro Independiente: El II Festival de Teatro Abierto con que inaugura la Carpa, presenta de partida a un importante movimiento teatral alternativo que buscaba espacios para sus puestas. Quienes participan de este festival son también los fundadores de la Carpa puesto que trabajaron hombro a hombro con Juan de Dios y la municipalidad para llevar esta iniciativa adelante. Son en total 14 los grupos fundadores: Maguey, Chasqui, Cuatro Tablas, Bambalinas, Magia, Telba, Yuyachkani, La Tarumba, Waytay, Grupo Setiembre, Arenas y Esteras de Villa El Salvador, Brequeros, Los Tuquitos y Raíces. Todos, o al menos casi todos, formaban parte del Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN). Sobre el Movimiento Contracultural se ha escrito en repetidas ocasiones, sin embargo, con muchas imprecisiones. Su tratamiento merece un capítulo aparte. Sin embargo, vale mencionar que la Carpa acogió propuestas contraculturales diversas. En pintura encontramos a Herbert Rodríguez, en arquitectura a Los Bestias, en música a los denominados subterráneos y en la poesía al grupo Kloaka y otros exponentes. No obstante, estas expresiones, sobre todo la música, tuvieron otros espacios de difusión. Contra lo que se ha pensado la presencia del movimiento contracultural no solo no agotó la actividad de la Carpa sino además tuvo una presencia bastante limitada (Mejía 2015:9).

A pesar de que aquí el autor manifiesta que la acogida de movimientos contraculturales fue limitada para todos los artistas mencionados en este documento, se autofinanciaron, y como ha sido norma para la mayoría de los gobiernos de que la cultura urbana de grupo juveniles jamás

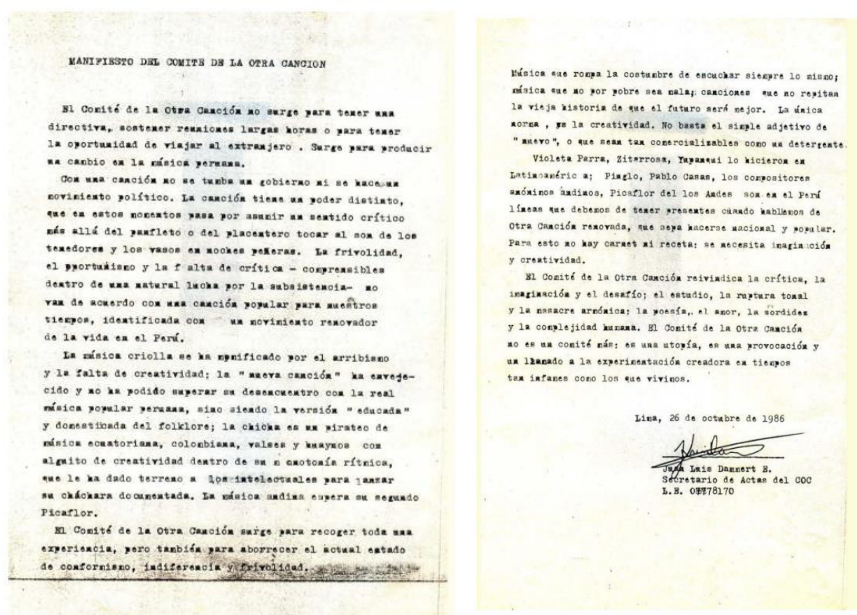


cumplió función rentable, postulamos que todo movimiento juvenil se asomó por la ventana de la desavenencia económica en contra de las políticas culturales dirigidas al turismo únicamente y al arte decoroso. Todos los movimientos que estuvieron fuera de esta orden oficialista y, por otro lado, aquellos otros que estuvieron dentro del discurso oficial que desde lo alto lo analizaban subliminalmente, por su novedosa naturaleza discursiva, lo constituyó como un movimiento con enunciados contraculturales de poca importancia en principio, luego de mediana intensidad y en la cumbre de su creación, de alta peligrosidad. No se hacía cultura para la imaginación exacerbada o para el morbo, eran performativas como el teatro y la danza, arte desde la mimesis del campo con la ciudad, arte huachafo, arte popular, arte del arenal, arte del desmonte. El advenimiento del gobierno aprista y probablemente su característica ideológica allende de la elite belaudista -contraria al fomento de la cultura popular- cerraría el sitio con Jorge del Castillo como alcalde a fines de la década de los ochentas, posteriormente lo reactivó con supervisión policial y una azuzada gestión de observación de contenidos:

“Sin embargo, todos eran conscientes de que el ingreso del APRA al municipio, significaba el final de la Carpa. Entonces, se formó el Comité Autogestionario del Colectivo Artístico (C.A.C.A) para defender la Carpa de los virajes políticos. El plan era simple, pero a la vez bastante idealista. A través de una solicitud firmada por el Motín se le pedía a la municipalidad que se le ceda este espacio a la comunidad de artistas pertenecientes a la Carpa. C.A.C.A no solo estaba formado por el Motín, otros artistas independientes y colectivos participaron de las mesas de trabajo. La solicitud se termina de redactar en los últimos días de diciembre. Una delegación especial lleva el documento a la mesa de partes de la municipalidad, pero no tienen ninguna respuesta. (ib. p. 14)”

**Figura 56**

*Manifiesto del grupo C.A.C.A. Firmado por su secretario Juan Luis Dammert Ego Aguirre.*



En este documento se mencionan algunos referentes de la música popular como El Picaflor de los Andes, Alfredo Zitarrosa, Violeta Parra, Pablo Casas, como muestra de que en este lugar se hablaba de realidades latinoamericanas y nacionales concretas:

“Miren como sonríen los presidentes, cuando le hacen promesa al inocente (...) miren cómo redoblan los juramentos, pero después del voto viene el tormento”<sup>172</sup>.

Del extracto se infiere que la reiterada ciencia de los populismos como agente de engaños publicitarios. En la supuesta reposición del sujeto encuentra una enorme masa (limeños en estado paupérrimo y migrantes en posición de ataque económico) que buscaban al líder carismático o salvador que después se tradujo eternamente en el “mal menor en la política” como una democracia de partidos políticos “ausentes” creándose identidades negativas, de falsos profetas (Melendez, 2019). En el ex ante la norma cooperativa enfatizada se enarbolaba como un estandarte de lucha, en el ex post la norma pactada se diluye instaurándose apresuradamente la muerte social del pueblo para anularlo de su accionar participativo. A cambio y en contra, se ejerció una persecución del burócrata con chapas y burlas quien, siendo elegido por la masa, empieza a desaparecer a la misma vez, mediante una estrategia de extinción maniqueísta de partidismo social sobre la fe política y ciudadana al habitante más insignificante, extinguiéndolo en la muerte física real o en su fuga hacia el extranjero. La cuestión

<sup>172</sup> Extracto del tema “Miren como sonríen” de la compositora, artista plástica y cantante chilena Violeta Parra quien compuso Gracias a la Vida. Desde 1950 su música tuvo un claro corte de protesta hasta el día de su suicidio con una pistola en el año 1967 paradójicamente al título de su hermoso canto decenas de veces interpretado por artistas de distintas nacionalidades.

militar, la represión y la masa legítimamente se colocó como una demoleadora fuerza contra grupos hacinados y vulnerables, pero decididos a enfrentar una coyuntura muy desfavorable para sus subjetividades y su sensibilidad humana para evitar precisamente aquella opción de las dos muertes, o física o social. Con la versión naciente de países del norte en derechos humanos (no se juzga, ni se mata por dichas muertes, los pactos internacionales me protegen). Las huelgas de hambre de sindicatos fabriles fueron cada vez más continuas, la autoestima de la persona peruana se ve cada vez más derruida al no poseer ningún rastro de ciudadanía integral a no ser nulamente asistida, invertida y de muy baja intensidad. Esto creó emblemas, carpas, trapos, monigotes, resentimientos e historias que al hilarlas se puede avizorar como los restos de una Lima rústica, de tablas y de frágil estabilidad. Un país que necesitaba liderazgo, unión de izquierdas o políticos imparciales, íntegros y virtuosos que no llegaron nunca, a no ser para saquear.

### **Capítulo 9: La decencia criolla: la máscara escenográfica de la crítica pública**

Analizar la decencia criolla es cuestionar la estructura social como un conjunto de actos dirigidos a hacer usufructo de la pureza del espíritu sacro y los buenos modales seculares para disciplinar al cuerpo al oficio y el comercio desde los infantes y los “nuevos pero viejos infantes” en Lima. La pedagogía socio-histórica enseñó al sujeto a ocultar actos de una procedencia poco civilizada pero natural, inconscientemente rica y compleja en provecho para una fracción de clase mientras se encontraban ambas en el campo antes del golpe. Esta decencia criolla es la publicidad presente visualizada en los modos y las vestimentas de distinción que en Lima apremiaba como una etnometodología no solo de los grupos de la clase ociosa como lo llamaba Veblen -sobre la base de la libertad del bienestar- sino también desde círculos de aprendizajes institucionales a partir de una psicología de la expresión lingüística en contexto y de una psicología de los objetos cotidianos.

De los objetos domésticos nos acercamos a los instrumentos musicales y los soportes de la obra pictórica. Las formas utilizadas para la ejecución del rock como las cuerdas, las marcas y el tabladillo de ensayos, tablas y cartones explicaron la dificultad de ensayar un proyecto ambicioso para encumbrar el rock y las artes a la altura de los complejos ideales occidentales. Los artistas y los sacerdotes han sido parte de este rito señorial perfecto, propio, a nuestro modo de ver, a todas las arquitecturas del poder habiendo heredado de ello una occidentalización replicada, con un valor de transformación aun así valiosa que tiene su episteme en un territorio

arenoso y montañoso acompañado de finas estampas y cuadros en grandes catedrales e iglesias en el centro de Lima, una suerte inacabable de finos cristos crucificados te preparaban a dicha crucifixión. La holganza en las comodidades, pudiese haber distraídos buenos rockeros hacia aquella postura anglosajona directamente como fue el caso de PSV o TF, en una medida exacta que no desequilibrasen el cuerpo ni la mente humana, sin embargo, si desequilibraban la idea de proyecto nacional en *glocal* (Gootenberg, 2016). A través de un fenómeno explicamos el cosmos completo, visto aquí a través del préstamo solidario, en retrospectiva, al no prestar un instrumento o disociando al gráfico del ambiente contracultural, la gran analogía es que si no se le estaba prestando apoyo al semejante era mejor y más gratificante socavarle la escalada.

La conducta social humana que en cortes y claustros eclesiásticos corrompieron el alma más pura, al modo que uno de los lacayos del PRI en la película *la Ley de Herodes*<sup>173</sup> se convierte lenta o rápidamente en lo que nuestra jerga ha denominado como “chupe” (obediente) o “franelero” (conveniente) con arreglo a fines personales de ascenso. El espíritu humano, así, es propenso a la decadencia por no obedecer a las leyes culturales de la norma natural o escrita, ancestral o resiliente cuando actúa de manera conjunta. En su lugar los vínculos se diluyen hacia una nueva ley que se basa en el “engreimiento al cuerpo” como los placeres de Roma fueron el afán de Calígula y Caracalla: el llamado *Vomitorium* o sitio para arrojar la comida para ingerir otra nueva solo habría cambiado en las formas. La traducción es el exceso análogo a prácticas faraónicas donde el “Neru Puyt” se encargaba de sacarle el intestino al faraón mediante una cánula cuando había comido abundante comida. Los representantes del poder empezaron a gozar mejor de los clubes y casas masónicas, ahí congregarían sus afanes más exóticos.

La lógica de la propagación de la orgía ha provocado en el observador, siervo o esclavo, oficial o empleado el ardiente deseo por desprenderse de los principios filosóficos de la religión cristiana a la cual juraron y por ende de su frugal práctica ascética, para en celosa envidia apoderarse mediante cualquier estrategia de semejantes lujos que se han propalado desde la existencia de las primeras gacetas publicitarias. Luego con las pinturas y finalmente con la *media*. Estos excesos se han visualizado en casi en todas las fases de la construcción de la nación peruana, como una práctica complicada que ha venido generando inequidades a un alto nivel por el deseo de acceso al poder y el consumo inagotable. En el país esta práctica política y social se tradujo en una composición de Julio Fernando Pérez Luyo, de la agrupación La Sarita, un excelente tema de la década de los noventa:

---

<sup>173</sup> Película mexicana dirigida por Luis Estrada en el año 1999.

*En los estudios siempre el primero*  
*Todos morían por mis cuadernos*  
*Yo los prestaba a quien elegía*  
*Ese debía darme pleitesía*  
*Grande era mi contento*  
*Al ver sus lenguas lamiéndome el trasero*  
*Enorme era mi alegría*  
*Eso me daba mucho placer*  
*Y aluciné, aluciné<sup>174</sup>*

Las condiciones necesarias para que exista una clase ociosa sólida para la vieja casta política supone sustraer hábitos depredadores a partir de dicho engreimiento corporal en proceso de incoación de comportamientos dispuestos a infligir daños previamente diseñados. Por otro lado, debe procurarse la tenencia de medios de producción mastodónticas para ajustar a la población al subempleo bajo el disfraz de un “vivir bien” haciendo una carrera mediante la práctica de la obediencia y la conveniencia. El migrante adaptado pudo llegar a decir “vivir aquí también es bonito” (las faldas del cerro) pese a solo dedicarse al trabajo por horas o “cachuelos”<sup>175</sup>. Así la anatomía de la clase ociosa es otorgar una variedad de pesados trabajos como pacto social en el cual la mayoría de ellas en concreto son indignas sin embargo “decentes” (Veblen, 2000).

Una reciente historia de este populismo visual tuvo lugar el 25 de diciembre de 2017, cuando el ex presidente Pedro Pablo Kuczynski proclamó el indulto al ex mandatario Fujimori; el hecho en circunstancia mediática acomodó la imagen del presidente en un sillón barroco, en primer plano, rodeado de elementos religiosos. El mandatario se encuentra sin corbata acompañado de la Virgen María como fondo mientras dos ángeles pequeños al costado izquierdo y derecho relajaron el discurso en el mediodía del 24 de diciembre de 2016. Con un marketing político de aplacar el grito de la multitud desde la sacralidad de la fiesta navideña por la salida de prisión de Alberto Fujimori. Nadie se atrevió a infringir la fiesta del señor Jesús. Los electores hubiesen protestado masivamente sin embargo la regla interna del conservadurismo religioso en el corazón de esta, lo postergó. Esta ha sido la estrategia de gobierno para disfrazar su naturaleza fraudulenta. Estas maneras comunicacionales apelan a la decencia abrigada bajo el manto de las imágenes de la iglesia católica en la misma manera en que la mayoría de las instituciones han pronunciado discursos que proclaman respeto a la autoridad y la amenaza de castigo físico y

---

<sup>174</sup> Fuente: musixmatch

<sup>175</sup> Véase el testimonio de una persona Austera o Resignada, clasificada por Arellano (2010)

moral como la clásica arenga “A la policía se la respeta” cuando en el fondo se le detesta. Las arengas pueden tener muy poco fundamento, empero este elemento de la astucia por la hazaña ha sido duramente criticado por los grupos de rock subterráneos. En los primeros segundos del tema *Sucio Policía Verde*, Narcosis incluyó una parte grabada artesanalmente (*sample*) de un discurso de un oficial de policía arengando: “La policía es cristiana, es decir, la policía siempre se ha distinguido por su piedad (...) si ha habido malos policías, por favor, la policía ha sido una institución eminentemente patriota y cristiana”

Figura 57

Imagen del comic *El grito Subterráneo* por Guillermo Figueroa. Fuente: *SubteRock.com*



Imagen del comic "El Grito Subterráneo" de Guillermo Figueroa

Una balacera de fondo y una sirena de autos policiales acompañan la mandatoria declaración. Nos animamos a destacar los adverbios que las fuerzas policiales y militares lucen y estilan. Como se visualiza en la figura 57 se observa el gráfico la respuesta chacotera y de subestimación hacia “los tombos”, a través de la interacción negativa producto de la contradicción social maximizada, cuando se dispara al aire mientras los pies aceleran la huida que sin embargo les genera una agradable adrenalina. La contraparte cultural experimenta en compensación la sensación aceptada de la burla: los adverbios que generalmente terminan en el sufijo “mente”, como “eminentemente” describen el accionar policial, puliendo el lenguaje, “toda vez”, o “temerariamente”, producto de un letargo por la capacitación o educación del Estado para esta institución o por que los asume en una ventaja verbal al discurrir entre lenguajes anómicos para asociarse a otros entornillados a la “aceitada” (soborno).

Las hazañas criollas en el gobierno de Belaunde-García fueron por esa vía, en lo que a su aparato represivo correspondía, lograr la admiración de la población, hacer sentir su fuerza demoledora y constitutiva como defensora de la institucionalidad ciudadana no dio el resultado esperado, sino que perjudicó el ánimo general de la población, envileciéndola. En ese sentido las matanzas

más penosas en el ande y en la costa fueron adjudicadas a actos terroristas, lo cual eximió a la policía y las fuerzas militares en los medios. Sin embargo, existían periodistas, informantes y soplones, gente que de boca en boca recorría la información oculta. Algunos cadetes dados de baja o retirados militares contaban tales hazañas o bien como una reafirmación personal de emulación o en penoso tono post-traumático acerca de lo que hacían con indios, campesinos o terroristas: dinamitas introducidas en el ano, acuchillamientos a sospechosos en comunidades campesinas o ritos de iniciación con perros salvajes para jóvenes comandos (Los Sinchis) entre otras atrocidades. Mientras que en el circuito *underground* peruano en paralelo se contaba las esporádicas pero guerreadas batallas contra el aparato policial, cuestión nada ajena al campo universitario San Marquino e instituciones similares.

La congruencia pueblo y fuerza policial para la época era nula: nadie quería pelear una guerra injusta en todo caso una guerra que no era de los adolescentes resultado de la eclosión de una singularidad de una nueva clase ociosa acriollada que empezaba a reclutar jóvenes para aplacar al terrorismo como efecto colateral. La mayoría de los entrevistados constantemente explican que las “levas” eran absurdas, no había en ellas trazos de hazañas o defensa del terruño, como ha sido la historia para un indígena cañarís ecuatoriano o chanca del centro andino defenderse del inca y luego del español. En este caso la amenaza era contra la clase ociosa, entonces la gran pregunta que subyace hasta el día de hoy desde tiempos subterráneos es: ¿Por qué vamos a defender los intereses de la clase ociosa?, al contrario, hay que pelearnos entre nosotros para pertenecer a ella. No fue el discurso de la primera camada subterránea: había que desvelarla. El rock y las artes peruanas estaban elaborando una propia racionalidad contracultural, implícitamente política en la medida que se buscaba el reconocimiento y pequeños pagos por sus productos, así como la reconstrucción de la solidaridad. En esta parte exponemos un hallazgo a partir de otro aparato escudriñador, la prensa escrita. En la sinopsis del libro “La gente decente de lima” del investigador chileno Pablo Whipple, leemos:

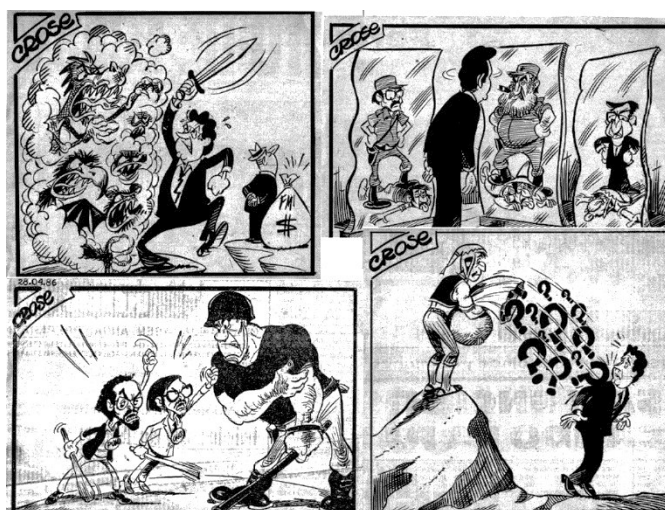
“el ideal de decencia defendido por la elite limeña para mantener privilegios sociales que desde la independencia ya no sería sancionados por la ley. Ese ideal de decencia se haría evidente en el rechazo de la élite a los reglamentos de policía cuando estos obviaban las diferencias sociales, alegando poseer una superioridad moral que les otorgaba inmunidad ante la aplicación de la ley. Esta resistencia se hará visible también de manera cotidiana en los tribunales de justicia y uno de sus vehículos privilegiados de expresión sería la prensa, donde periódicos como El Comercio se transformaron en escenarios de arduas disputas judiciales. Todas estas parecen ser manifestaciones de una cultura pleitista promovida por la elite que se sustentaba en la

diferenciación social y que tuvo profundas consecuencias sobre el desarrollo de instituciones claves en el proceso de formación del estado nacional peruano” (Whipple, 2016).

Diversos suplementos y revistas aparecieron contrarios a las lecturas acomodaticias de la derecha: Monos y monadas de Nicolás Yerovi, Sofocleto y Los Cojudos de Luis Felipe Angell, Caín y Abel de Rafo León, Sí y No de Cesar Hildebrandt. Fueron críticos suplementos del diario La República, entre otras que contenían noticias y gráficas de jóvenes y políticos puestos en ridículo, con expertos de la caricatura como Juan Acevedo, Carlín, Heduardicios, Crose entre otros estudiados en capítulos anteriores. Cabe destacar la figura del personaje Cayorate de Crose como el típico zambo peruano perdido en la marejada de los 80s. Crose creó más de una veintena de personaje (Don Vinagrio, la Vedetteta, el gato Chaveta, Pachochin, Jarano, etc) creía en el humor de retrato y crónica del personaje más que en la política misma, pero era su fuente para ganarse la vida. Esta manera gráfica contracultural del estilógrafo era la confronta no solo contra el discurso empresarial binario de la derecha (en colusión con los GPE internacionales) en los diarios oficiales, sino también contra del discurso descriptivo y controlado de los medios. En todo caso existió para la época un arte de la caricatura exquisito en un afán de hiperbolización gráfica de la pragmática del sujeto no grato.

Figura 58

*La fina pluma de Carlos Roose Silva “Crose” traduciendo las pláticas de los “héroes” de los 80s. El recurso acromático del espejo, la confronta y la hipérbole gráfica enriquecía su mensaje político. Fuente<sup>176</sup>*



### 9.1 Insumos y transferencias gráficas

<sup>176</sup> <http://mundocomics2011.blogspot.com/2011/08/crose-leyenda-viva-del-dibujo.html>



En una gráfica de un fanzine llamado Últimos Recursos reproducidos en el libro de Fabiola Bazo, Desborde Subterráneo (2016), aparecen tres escenas que explican la llamada actitud avispada ochentera que ha perdurado en el tiempo para la redirección comunicativa ilocucionaria del artística como agente socializante. En la figura 57 se comprende este ángulo ontológico causal, nadie escoge la cuna donde nace; sin embargo, es clave entender la capacidad reflexiva de este adolescente, que en la fricción de los actores fue necesaria en un ambiente que comenzó a crecer en posibilidades de éxitos colectivos pero que contuvo aspectos fenomenológicos insertos en la experiencia del adolescente al margen de la condición social destacando su inventiva. La creada rivalidad se despertaba paulatinamente y de forma violenta al modo de tener que pulirse entre estos al punto de mejorar sus técnicas de sabotaje contra el sabotaje de pares. Al margen de que en un momento en que la revolución musical contracultural se fracturase, los inicios de dos adjetivos como Pankeke y Antituko, que se observaron al extremo son análogos a lo que se experimentaba en el país como el sentido de ser opulento y del ser miserable, lo cual se vocalizaba continuamente agigantando la brecha de la desigualdad. No había ni ODM ni ODS, el Estado no atendía cuestiones internacionales, por lo tanto, el caballo desbocado de la gente galopaba por encima de los jinetes. Este insumo devenido de otros distritos inmiscuidos era rico dentro de un marco de recursos geográficos, etnológicos y emocionales, que a larga crearon una cultura de los hábitos. Ambos sectores de músicos en contraste se desenvolvían en un auto gestionado ambiente en hibridación entre la rapidez chusca y rica y otro europeizado inglés que otorgaba el mapa a la construcción. Este caldero eventualmente podía dislocar al sujeto pensando en estar en la asignatura cultural industrial correcta al saberse portador de una verdadera peruanidad para el rock nacional que estaba aún en proceso. En Inglaterra la clase obrera había sido en principio aquella que creó la música punk y proto punk, cuyas líricas entre los sesenta y setenta crearon el emblema. Un clásico ejemplo “I don’t wanna be your dog” (no deseo ser tu perro) de Iggy Pop contenía la idea subyacente: increpaban directamente los ajustes de la clase ociosa donde pertenecía la reina y el gobierno, “Now we are gonna be face to face” (ahora estaremos cara a cara). En consonancia un extracto de la canción del grupo inglés proto punk Crass, declara:

*My prisons and my mental homes have ever open doors  
For those amongst my subjects who dare to ask for more  
Unruliness and disrespect are things I can't allow  
So I'll see the peasants grovel if they refuse to bow<sup>177</sup>*

---

<sup>177</sup> <https://mojim.com/usy149064x4x7.htm>

En español: “Mis prisiones y mis hogares mentales siempre han abierto puertas, por aquellos entre mis sujetos que se atreven a pedir más, la desidia y la falta de respeto son cosas que no puedo permitir, así que veré a los campesinos arrastrarse si niegan inclinarse”. Esta lírica devela el semema interior de un sentimiento popular de arenga a la fábrica, tugurio o del campo contrapuesto a otro de casas de ladrillo con chimeneas, mascotas, servicios completos y holgado despilfarro. Estos insumos desde escenarios políticos, familiares y sociales fueron los recursos que modelaban la argucia del artista dentro de un eje comunicacional que aperturaba la significación a los colectivos actanciales. La simbolización del malestar cultural se encontraba en la misma plataforma económica que contenía la economía de las incompatibilidades para el Perú, al margen de la disconformidad con la norma americana o anglosajona, aquella plataforma no coincidía, pero se subvertía dialécticamente. Eventualmente el rock como sonoridad foránea de un arte dadaísta se constituyen como objeto de insumo técnico dentro del tiempo del deseo del sujeto para entregar una obra resultante de su historia personal y su interpretación de lo político como su opuesto condicionante. De otro modo sería casi imposible encontrar al sujeto inserto dentro de su propio producto cultural como un agente binario dentro de un componente figurativo, su estrato narrativo (lírica) y su estrato figurativo (roles) como funcionamientos que facilitaron el ejercicio de su nuevo sentido del ser: sexual y abominable, libre e independiente, por la voluntad de su esencia (Greimas, 1980; Dalhaus, 2003).

Figura 59

Recorte del Storyboard del fanzine *Últimos Recursos* #7. Elaborado por Guillermo Figueroa.

Fuente: “Desborde subterráneo” de Fabiola Bazo.



La interacción entre los personajes dentro el contexto del alias (chaplín) utilizan a los “otros” para camuflar la fractura. Las vestimentas bastante bien sintetizadas explican a un punk de disfraz que construye su fachada de personaje, exclusivo, con dinero y buen look en contraste de la sencilla otredad del plebeyo con jeans y polo; asumidos en la gráfica como resentidos,

resignados y estigmatizados dentro de una necesaria contratransferencia comportamental limeña cuando se colocan dentro del aura del gran escenario de la capital (Bruce, 2013). La gráfica sirve para explicar no solo un aspecto descriptivo de la personalidad adolescente como otro insumo en la interacción simbólica de la población peruana que va perfeccionándose para ser típicas de la cultura: la hipocresía, la inferioridad y la cuestión criolla. No parece ser una práctica explicativa peruana necesariamente, el grupo chileno Los Prisioneros denunciaban desde ya la acomodaticia posición del sujeto por no actuar por miedo a perder la idealizada condición económica: no es un Sein (ser) congruente. Explica su melodía “nunca quedas mal con nadie”:

*En el escenario folclorizas tu voz*

*"Muera la ciudad y su contaminación"*

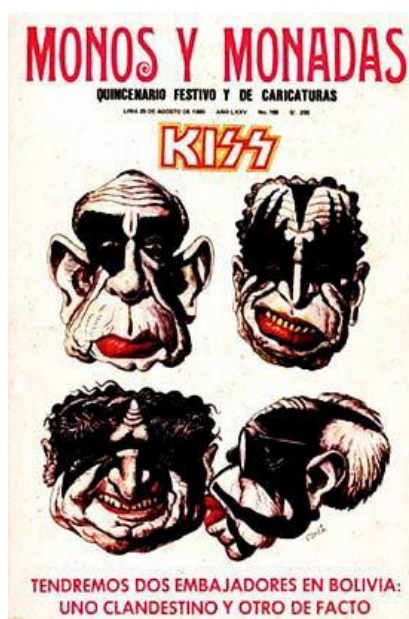
*Con tus lindas melodías y romántica simpatía*

*Nunca quedas mal con nadie*

Se desarrolla una estrategia de adaptación: una estrategia de pervivencia que ha permitido a muchos jóvenes a escalar, mantenerse en circuitos y subir en la escalera de la industria cultural y social al margen de su nivel socioeconómico, y al margen de otros que fueron posteriormente utilizados para acompañar conciertos como suvenires, viviendo del ayer. Desafortunadamente, para Los Prisioneros su cantante, Jorge Gonzales, cayó dentro del sujeto que criticó dentro su propia protesta.

Figura 60

*Cuatro políticos enmascarados con los rostros de Kiss. Gráfica adjudicada a Carlos Tovar.*



Pero la aristocracia es tan atractiva que el político de los cañaverales se la reservó para cuando fuera candidato o congresista. La psicodelia y el sensacionalismo fue un recurso de orden psicológico sobre la base de la hiperrealidad escenográfica de alto impacto que cantaba esta verdad. La agrupación norteamericana Kiss fue un grito de moda por el año 1977 en radio y las televisoras peruanas debido a la parafernalia de simbiosis zoomórfica de vestuario y máscaras (técnica denominada *corpsepaint*, pintura sobre el cadáver) con un toque erótico que el bajista Gene Simmons instauró como signo de irreverencia al remover la enorme lengua del mentón desnudando una fantasía vampira de la audiencia. Los actos se desarrollaban sobre un *stage* pirotécnico más brillante que su estilo musical rockero invariable en relación a su narrativa romántica. En esta portada de la gráfica 58 explica como el APRA, sin Haya de la Torre, fallecido en 1979, se devanea en nuevos hermanamientos. El húmedo beso a Villanueva, implícitamente contiene el tratamiento del beso de judas que profesa lealtad, traición, placeres y conveniencia económica “uno es ninguno”<sup>178</sup>. En un amorío de viejos romances entre cañaverales trujillanos las alianzas internas del APRA y sus coaliciones variaron antes y después de la derrota electoral en julio de 1980. Andrés Townsend y Ramiro Prialé, se comprenden entre la oposición y la ayudantía del eje comunicacional debajo de la cual subyace el eje del poder. El partido se fraccionó en otra rama liderada por Townsend como Partido Aprista Peruano PAP, que con el tiempo se alineó con Pérez de Cuellar en Unión por el Perú, UPP; y posteriormente con Fujimori a través de su hija Anel fruto de un matrimonio con la línea familiar Diez Canseco. La habilidad de Carlín (Carlos Tovar) para simplificar gestos, virtudes e implícitos menesteres del ansiado transfuguismo político es de clara connotación sociológica. El político nunca abandona su podio, solo se reacomoda con quienes licitó: puerta giratoria.

Era tal la parafernalia creada hacia la categoría juvenil por el aparato marketing de espectáculo tecnológico del grupo KISS que la mayoría de los grupos peruanos estaban agotando los *covers* de los temas en inglés para empezar el tránsito. La agrupación Up Lapsus los imitaban con el merecido acierto de reconfiguración de traspasar el uso acostumbrado del inglés con el tema El Astronauta Loco sobre la base del tema Shoot to Thrill (1980) con el discurso metafísico de la diosa y el absurdo, pero en español. Kiss solía sacar sus Lps y afiches publicitarios en esa disposición de composición simétrica, equilibrada y secuenciada de dos elementos duplicados. La mayor parte de su imperio económico fue el *trading* y el *merchandizing*. Lo zoomorfo mantiene una denominación mamífera como remembranza del sacerdocio tribal: de izquierda

---

<sup>178</sup> Tema rockabilly de Eructo Maldonado.

a derecha y de arriba abajo: el mapache, el vampiro, el zorro y el gato. Carlín utilizó el mismo diseño de tapa para mofarse no sólo de las relaciones oportunas y serviles de ciertos políticos, sino también para enfatizar la paulatina desconfianza popular sobre los partidos políticos donde aún no había el “mal menor” (que se inseminaba) sino el “bien peor”: se resquebrajaba el mito de los líderes carismáticos de los autodenominados “partidos de centro”.

Finalmente cabe destacar que las últimas dos SS de KISS, símbolos hitlerianos de la Gestapo, no recuerda ningún manifiesto contrario al ser judío pero que le dio al logo del grupo el valor agregado de ser agresivo, sin que sus enunciados realmente lo significaran. Este fenómeno ha sido una de las corporaciones marketeras más efectivas del mundo del rock sin que sus temas hayan incorporado conjuntos de sintagmas sociales de apertura social como lo fue –una década atrás- la obra de Creedence Clearwater Revival, *Fortunate Son* (1969). En contraposición, la mayoría de los trabajos del grupo Kiss versaban sobre el amor y eternas juergas nocturnas, *Shandy*, *Beth*, *Lick it up*, *Sure you know something* (un clásico en *Disco Club*) o el tema *Rock and Roll all night*, fue el más comercial de todos sus temas. Adrede tal vez, fueron las esvásticas para poner de nervios a la audiencia por la prohibición de estos símbolos en la aún entrampada (no solo psiquis colectiva peruana por el holocausto<sup>179</sup>) Alemania federal, amenazada por la otra democrática cuyos adolescentes esperaban asistir por fin a un concierto de rock a no ser por la gracia de la caída del muro en 1989 con el concierto *The Wall - Live in Berlín* en 1990. El Perú caía rendido al espectáculo, los medios iban comprendiendo la fuerza de ese rock pop en las desorientadas infancias.

Aunque desde los años setenta dentro de algunos recintos religiosos donde aún no había permiso para la Stasi (policía alemana) para ingresar a las todavía sacras misas católicas, algunos sacerdotes hicieron ingresar jóvenes rebeldes, hartos de las pocas cuotas de rock permitidas en radios y fiestas de la Alemania oriental para colocar sus pocas y moderadas guitarras en torno a una agrupación musical de corte punk. *Die Toten Hosen* (Hier Komme Alex sea talvez su mejor tema) tocaban en estos espacios para no ser censurados, la sombre católica curiosamente hacía una sombrilla en una epistemología como teología de la liberación. Algunos ancianos, sin embargo, huían de la iglesia tapándose los oídos según se lee en la página de la BBC<sup>180</sup>. En tono con la Perestroika de Gorbachov, un año antes en Rusia se realizó el *Moscow Music Peace Festival* en agosto (1989) que contó con una docena de bandas de hard rock y Heavy Metaleras desde las más comerciales como *Bon Jovi* hasta otras de orden mítico como *Ozzy Ozbourne* o

---

<sup>179</sup> Recordemos el gran éxito en la televisión peruana de la miniserie *Holocausto* protagonizado por James Wood y Meryl Streep (1978)

<sup>180</sup> <https://www.bbc.com/mundo/noticias-40471481>

Cinderella. El estadio olímpico Luzhnuiki colapsó con miles de jóvenes que replicaron comportamientos y letras inglesas cuyas lenguas y paladares obviamente poco podían gesticular sin embargo liberar por un desfogue interconectado generacional de casi tres décadas bajo un comunismo opresivo. Este fenómeno sociológico de occidentalización en Rusia respondió a una libertad del uso independiente del cuerpo, de vuelta a Woodstock 30 años después. Este fenómeno nos permite observar cómo las capacidades de la juventud de finales de los ochentas calaron en nuevas agencias, funcionamientos y construcciones psico-sociales que tuvieron su centro en nuevo liberalismo centralizado en la “libertad de selección” (Nussbaum, 2012).

La destrucción del muro de Berlín se realizó por medio de masas de familias e individuos que empuñaron martillos, hachas y fierros buscando a seres amados para no ver a otros armados bajo una era de la vigilancia antigua; algunos no llegaron nunca a ver a quienes ya se encontraban “al otro lado del silencio”<sup>181</sup>. Este fenómeno como hecho social supuso a su vez una forma definitiva de alineación (y alienación) de varios países europeos, euroasiáticos y latinoamericanos con el bloque aliado, para tener que tranzar y adaptarse a nuevos entendimientos con el mercado, presiones políticas y posibles sanciones dentro del marco NOM. Sin embargo, aquella lógica de los muros y las rejas que empezara en los años ochenta productos del terrorismo urbano, senderista y militar, comenzó a separarnos más, entre fronteras, villas, distritos, barrios que relegó al ciudadano acaso bajo la legítima excusa de la seguridad.

## 9.2 La suspensión de la ética artística

Para entender este constructo, la suspensión, nos dirigimos a los años 80s cuando existía una persecución veladamente referenciada de los grupos subterráneos contraria al encanto de los grupos de rock consagrados por la media y la publicidad: develaba un diálogo de ética responsable y exquisita con el espectador. Sin embargo, el quiebre de este enorme muro moralizador encontró en las artes contraculturales un enemigo abstracto que contrapesó aquellas otras líricas carentes de cualquier crítica social por ser de tendencia: Jas, Trama, Frágil, Autocontrol, Nave Azul, Arena Hash, Miki Gonzales, TV Color y otras agrupaciones cuyo éxito sonaban en las radios oficiales en frecuencia modulada tuvieron un espacio en las emociones juveniles de juega de “viernes sangriento” donde el arte se movía en contra de las masas. Estas contagiosas bandas contaban con excelentes músicos además de cierto apoyo financiero. Varios de sus músicos pertenecientes a cunas de clase media y otras altas con mayor acceso al instrumento de calidad y a los contactos con los medios y radios, veloces diseminadoras de la

---

<sup>181</sup> Título de un tema de la agrupación española de heavy metal Ángeles del Infierno.

noticia de costa a sierra y de sierra a selva, las giras comenzaron a correr con más fuerza por este nunca novedoso aparatito a transistores. La estación 11.60 y Miraflores organizaban igualmente eventos musicales invitando al *mainstream* y proporcionándoles escenarios apropiado que aglutinaba masas: la Feria del Hogar, el Campo de Marte, el Coliseo Amauta, las playas de costa verde y el sur de Lima, como El Silencio; amén de la llegada de grupos de pop español: Los Hombres G llegan a Lima en octubre de 1987, promocionados por la estación de radio 11.60 (Al Rojo Vivo).

Sus líricas no atacaban al gobierno, valga decir, no “fastidiaban”, dicha ventaja les otorgaba la viabilidad de viajar, divertirse, ser gestionados, grabar y llegar a contratar buenos músicos nacionales y extranjeros como lo hizo Pax, años antes, con Slick Aguilar de Jefferson Starship (Lopez y Risica, 2018). Este detalle puede leerse en los créditos de su primer álbum titulado, *May god and your will land you and your soul miles away from evil* (1972). O un Fahed Mitre al contratar a Jeff Porcaro (baterista de Toto) para su Lp *Toda la Verdad* (1989) donde también tuviera actuación el extraordinario guitarrista de jazz peruano Ramón Stagnaro fallecido en 2022. En ese sentido, acreditados por la opinión pública, cuantiosas sumas desde los recursos familiares y apostando inteligentemente, -porque el público lo pedía- por letras demasiado cursis, estaban en la mira aterrada de todas las demás bandas subterráneas y populares. Se tenía que competir. Como se mencionó, cuando Daniel F se niega a grabar por segunda vez el éxito del primer álbum de Leuzemia con el Virrey (al igual que Narcosis, y por lo cual se desmiembra), la entrada para muchos otros grupos del circuito a aquella otra escena comercial nacional se confunde. En lo social el circuito del *mainstream* no aportaba demasiado a no ser buena diversión de nivel prosódico a la situación general de la época. Lima necesitaba a los subterráneos en las radios y en los estadios, en las provincias y en los televisores. Finalmente, las disputas internas obstaculizaron la viabilidad del proyecto por ende existió una pérdida considerable de audiencia quienes iban prefiriendo otros géneros dentro de la creciente e inflada banalidad por una absurda y mezquina concepción de apoderamiento de la ideología del proyecto contracultural del rock.

Era lo que en realidad toda banda esperaba. Los integrantes de diversas bandas entrevistadas en esta investigación coinciden en que ese era el objetivo: ingresar al *mainstream*, donde todos y todas estaban en sintonía a través de los medios de comunicación, los rankings de audición y así, al menos, pudiesen orientar su proceso de producción en lo que en realidad ellos tenían como esencia al desear despertar conciencias sin perder su esencia. Cuestión compleja cuando todos los entrevistados concuerdan en una máxima: Los productores peruanos nunca supieron

ni quisieron trabajar con el músico de rock peruano debido al urgente estado de producir hacia públicos más masivos; el veto del estado influía, así como la presión desde las disqueras internacionales cuyo dictamen hegemónico interrumpieron este proceso coludiéndose con los medios, muy similar a lo que sucede con la industria cinematográfica y los cines actualmente. Sin embargo, pasado el tiempo, las bandas de rock subterráneo fueron fortaleciendo sus circuitos con el pase o la etiqueta de ser diferentes: distintas, anárquicas, pendejas, irreverentes, soeces, corrosivas, rebeldes, anti sistémicas, perspicaces, desestructuradas, eficientes de lo ineficiente respondiendo a una racionalidad del DYU perpetrando un ataque de penetración indecorosa. Esta caracterización propia confluyó con una mejor elaboración de composiciones y armonías cadentes hacia una ligera mejora en la instrumentalización y el aumento de las audiencias por una moda inglesa *made in peru*. La atención de los medios de comunicación por la interacción que progresaba y se cristalizaba en una imagen de anarquía tenía que ser censurada por razones antes expuestas. A fines de los 80s la campaña anti-subterránea (y anti-chicha) de reportajes y documentales se pone en marcha.

Eventualmente, siendo entrevistados en reportajes de televisión por su novedosa extrañeza, rareza y extravagancia, se los empezaba a colocar en la categoría de impuros y sucios. Un conocido caso fue una entrevista realizada en canal 9 al psiquiatra Baltazar Caravedo y la difunta psicóloga Telma Rossi quienes tratan de interpretar las acciones del gran performance juvenil, en resumen, el psiquiatra diserta que el fenómeno es una expresión fruto de la carencia de amor, gracias a que en un corte de la entrevista la psicóloga persuade en *off* al psiquiatra sobre la verdadera esencia de este colectivo<sup>182</sup>. Testimonia Leopoldo La Rosa a partir de ese contexto en la que dijera que él era “un cero a la izquierda”:

“Mi participación fue solo en lo personal. Para comenzar, nunca ha habido un buen entendimiento con el resto de la gente y, por ende, no considero que haya habido un fin ni político ni colectivo de mi parte, ni ahora ni en ese entonces. Más bien, fueron otros individuos -ya colectivizados- los que interfirieron de un momento a otro y que se adjuntaron a este movimiento de rock para darle un supuesto “sentido” y tal vez hasta homologarlo, cosa que yo nunca acepté ni toleré mientras estuve metido en esa movida con mis actividades artísticas. Estuvieron de por medio los rojos comunistas que quisieron jalarnos hacia sus filas, comenzando a difundir ideología de izquierda entre los músicos y entre el público que iba a los conciertos. No podía tolerar el hecho de salir de una iglesia para entrar a otra, nunca en la vida, mi idea de libertad no era de ninguna manera tener que amarrarme a un colectivo con fines políticos y caer en la misma trampa de la cual estaba saliendo. La política no es como se la describe en su

---

<sup>182</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=SYWMtmp\\_Otg](https://www.youtube.com/watch?v=SYWMtmp_Otg)



definición original, o sea, para el pueblo, o como uno se la imagina en sus inicios cuando se ponía en práctica en la antigua Grecia. Ahora es toda una cuestión de intereses personales o de grupo, con fines de lucro, y con de por medio el chantaje y la corrupción, que son justo las actitudes humanas que yo contestaba y que protestaba desde el escenario. Mis ilustraciones, en esa época, nacían de mi mente y de mis distintas inspiraciones, como ya dije, y venían aplicadas oportunamente en los afiches para los conciertos. Luego, muchas de éstas fueron manipuladas por extremistas de izquierda que comenzaron a usarlas en sus afiches, libros y panfletos. Pero, para ese entonces, yo ya tenía planeado largarme del país y dejar todo de lado, así que no le di más importancia al asunto y me pasé a otras realidades”<sup>183</sup>.

El cero a la izquierda constituye un simbolismo binario ausente muy significativo que tradujo perfectamente la localización del cuerpo adolescente en el país: sin valor alguno. Pese a que una camada primera poseía sólidos conocimientos filosóficos, culturales y literarios, y tal vez la segunda. El Perú, así, fuese lo peor. El desprestigio mediático también ataba dicha ilustración. ¿vulgares pero intelectuales? No son buen caldos para nuestros niños. Los brackets (la suspensión) de la observación de Leo fue deplorar hipocresías devenidas del ser de la gente misma que desintegraba el proyecto implícito de transformación, así como aquella desvalorización del gobierno. Aparentemente el sueño contracultural era ambicioso, pero no utópico. Por otro lado, observó una ilegal apropiación de su obra de parte de colectivos subversivos que no emplearon medios más persuasivos y estimulantes por el contrario violentamente esquizofrénicos. Su viraje hacia otras realidades responde a la necesidad de hallar almas más transparentes con quienes formar nuevas redes de cambio frustrándose así una apuesta por la nación contrariada por impostores que aprisionaron su arte por un proselitismo inútil.

Esta suspensión de la ética correspondía a la misma interrogante sobre la absurda responsabilidad social y de la existencia de otras éticas que no tenían cabida en el corazón subterráneo. En el otro polo de esta ética binaria donde los sujetos enviaban distintos objetos como mensajes, un reportaje hecho por Delia Ackerman en el año 1984 para el programa Primer Plano de canal 4, a Pico Ego Aguirre, ex guitarrista de PAX, anota:

“El rock aquí en Lima está recién renaciendo, está viendo otra vez la luz, hay grupos que están haciendo rock con sentido, como se le quiere identificar, creativo, componiendo su propio material, como hay grupos de música que todavía están trayendo los éxitos de moda y los están interpretando ellos, copiándolos nada más, entonces el nacimiento del rock en los ochentas aquí

---

<sup>183</sup> Extracto de nuestra entrevista con el artista.

en Lima, es algo que todavía está en eso, en etapa de crecimiento, no podemos decir que es una cosa definida aún, no sabemos qué pasará”.<sup>184</sup>

En este mismo reportaje, el fallecido director de la revista Ave Rock Alfredo Rosell diserta sobre la desidentificación necesaria de los artistas; se puede observar a Leo “escoria” La Rosa realizando un grafiti utilizando la simbología del APRA (pintado por algún partidario en un muro de la UV3 colocando al lado el signo de igual (=) esvástica + hoz y martillo + estrella judía = ANARQUÍA; explicando todos los males sociales que se encarnaba en el fantasma de un solo partido. El finado músico Juan Luis Pereyra (Polen) afirmó que la agresividad en el rock es importante para producir y discurrir en el interrogatorio constante a los actores que reproduce el estado de anomia: “no es una agresividad de la vida cotidiana” sino otra sublimada. Los Pereyra disidentes de Pax, quisieron trabajar aparte al buscar las raíces nacionales mientras que Ego Aguirre entraría en una especie de intrínquilis egocentrista. Pax se separó, pero quedó la encomienda, los álbumes, el rock duro y masculino, un público que seguía exigiendo aquella dureza, pero que luego se arrecostó en otras músicas pop, y una posición extraordinariamente ermitaña que Miguel López E. (baterista de Pax), afirma en nuestra entrevista, lo llevó a incursionar en ritmos de fusión, más auténticos en el modo free jazz y free huayno. Cuestión que experimentara y madurara en un viaje a Japón junto a Miguel Miranda y Eduardo Freire, saltándose el filtro del INC. Fruto de la reflexión de aquella enriquecedora experiencia en donde le ofrecieron una residencia. Lopez E. concluye que la música debe brotar del alma sin oponer ideologías occidentales sino hibridarlas y difundirlas con aquel orgullo que los artistas vernaculares o subtes netos quisieron mostrar. Esa es la esencia de mostrar la esencia de las artes peruanas, si de éxitos industriales y satisfacciones grupales se trata.

#### Figura 61

*Afiche serigráfico creado por Leopoldo La Rosa en los talleres de Ave Rock en Miraflores. Fuente: Subte Rock*

---

<sup>184</sup> Véase la nota completa en el siguiente link obtenido del video colgado en Youtube Rock Peruano en 1984: <https://www.youtube.com/watch?v=AMK3qSIhPbs>

VIERNES 18	Autopsia Leuzemia
OCTUBRE 6 PM.	Guerrilla Urbana Escuela Cerrada
SÁBADO 19	Miki Gonzales
OCTUBRE 6 PM.	Del Pueblo

LUGARES DE VENTA

- Chicama
- Galerías Perú
- Fca. West Miraflores
- Megadiscos c.c. Arenales
- Librería Caballo Rojo Lima
- La Gruta Azul c.c.g.
- Michelos Av. Ejército 385 Magdalena

Ya viene: La fiesta de Halloween Rock. Informes: 412823-720950-455646

Un gran grueso de nuestros entrevistados concuerda en que esta imagen es la más emblemática del Rock Subterráneo. Sin embargo Para Mosquera de Oxido, una portada de la banda de Stoner rock El Cuy (2008) –aunque fuera del tiempo que investigamos- es igualmente impresionante, se visualiza dentro de un marco circular desenfocado una Lima colonial con claros puntos de fuga, mucho movimiento, colorida, y nocturna, con un estilo gráfico de viñeta<sup>185</sup>. El Rock subterráneo vuelve a atacar Lima, es obra de Leonardo La Rosa donde representa a un guitarrista adolescente en negativo y silueta aserruchada observando con ira desencajada su nuevo renacer desde el cerro San Cristóbal y los Blocks vecinales un nuevo panorama de una Lima de los ochenta que trasciende sobre una racionalidad agresiva del arte. La gráfica contiene una considerable carga de líneas triangulares que resignifican la música y el impulso creativo del rock de otras décadas. El cerro de la cruz, San Cristóbal, que muchos trepaban como desafío, y otros se rompían los huesos corriendo hacia abajo desde la cima. El cerro simboliza aquella Lima olvidada y difunta que requiere de una inyección de adrenalina al corazón para resucitarla: la religión, el gobierno, las calles y la desalamburada tecnología de los postes de luz y las calles demolidas por viejas y pesadas ruedas deben de ser derruidas. En contra del *mainstream* que eventualmente no estaría disuadiendo una masa a no ser de manera mínima y altamente consumista; el rock subterráneo a la par que el movimiento chicha apuntaron a una transformación, del hecho social al fenómeno social. Sobre esta gráfica se cuenta en una interesante nota en la Mula escrita por Willy Jiménez Torres, se explica la falta de difusión de estos grupos por lo cual se organiza el concierto para ponerlos en vitrina en la concha acústica del parque Salazar el día sábado 19 de octubre de 1984:

“Descubrimos a Leuzemia y a Del Pueblo, el problema era que ambas bandas tocaban esporádicamente e incluso en muy precarias condiciones, entonces no nos quedó otra solución

<sup>185</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LmmfSvvNiuY&list=PLTrNF7WMEP-viaYrfMTbYE3FXzRyegCA>

que organizar nosotros mismos un concierto que los sacara del anonimato y los presentara con todas las de la ley. Nunca habíamos hecho un concierto, empezamos a planificar, averiguamos donde alquilar los mejores equipos de sonido y luces de ese entonces y luego vimos cómo íbamos a hacer la propaganda respectiva (...) fue precisamente Leo Escoria, bajista de Leuzemia, quien diseñó el afiche titulado “El Rock Subterráneo Ataka Lima”<sup>186</sup>.

Aunque para Aguirre, el rock peruano para la época no estaba definido, sin embargo, los que traían la bandera del rock desde 15 años bajo el lema subterráneo tenían un estilo de rock peruano definido ya, que proponía cambiar el paradigma anglosajón. Antes eran solo dos grupos relativamente significativos, el de Aguirre, Pax, y Traffic Sound, uno ya cantaba en español y el otro en inglés, PAX por su parte ya tenía temas propios en inglés inclusive elaboraron una reinterpretación de una canción de la banda Golden Earring (1973) Radar de Amor en el año 1985; con un punteo bastante barroco, complejo y relleno de reverbs y delays. Esta etapa previa del rock tuvo mucho reconocimiento, las composiciones no serían tan sociales, sin embargo, con una estructura compositiva de cortes y buenos empalmes, además de una excelente tecnología de sonido, gustó y aleccionó. Un distintivo poncho destacaba en la batería, símbolo de peruanidad y cuzqueñidad que contrastaba a la vez con los efectos de luces en el escenario correspondiente a la cuna visual del hipismo en López E., (ex Image) donde subyacía a toda su genealogía cusqueña. Cuenta Lopez sobre Slick Aguilar que su norteamericana madre al casarse con un militar peruano decidió residir en el Perú. Aguilar no gustaba del Perú, pero antes de emprender la fuga tocó gustosamente con ellos, sin embargo: “a la primera que pudo se regresó a los Estados Unidos”, afirma Miguel López E. Como Ego Aguirre era el lead guitar Aguilar tuvo que pasar al bajo (que no tenía) así que le compraron uno con la venta de un amplificador y una guitarra de Ego Aguirre<sup>187</sup>. Aguilar es un extraordinario y reconocido *leadguitar* en su país natal. Con un riff bastante parecido al toque de J. Hendrix a quien rinde además tributo con el tema Voodoo Child<sup>188</sup>, integró la famosa banda Jefferson Starship posteriormente a la desintegración del trio conformado por Grace Slick, Mickey Thomas y Craig Chaquico quienes tuvieron un enorme éxito con dos temas de culto en Perú denominado Jane (1980) y Sara (1986). Aguilar se incorpora después. Para los años ochenta Pax cambia un poco la conformación y traducen la canción de Gold Earring con considerable éxito en las radios limeñas, y, sin embargo, aunque muchos grupos ochenteros fueron recordados en distintos programas como Jamming de canal N, nunca fueron traídos a los medios en el siglo XXI “por un tema de ignorancia”, nos dice Miguel López E. Un álbum grabado por Fono Video al rescate de los álbumes en inglés traducidos y

<sup>186</sup> <https://lamula.pe/2014/08/18/ave-rok-ave-alfredo-rossel/wilijimenez/>

<sup>187</sup> Tomado de Pax el documental: <https://www.youtube.com/watch?v=E05KiFao3hM>

<sup>188</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lQ0dwCEpv8A>

grabados en español cuando la compañía quebró jamás salió a la luz por razones desconocidas: “las cintas fueron grabadas encima”, afirma su posterior cantante Tito Vinatea por lo cual se frustró el producto. Grabaron Exterminio y un interesante tema político de denuncia frontal contra el congreso en el año 2006 denominado el Boogie del Chiquero del cual extraemos un párrafo:

*Como es posible tenerlos*

*De nuevo de regreso*

*Sin experiencia nos dicen*

*Que nos dejaron en huesos*

*Pero otra vez elegidos,*

*de nuevo en un congreso*

*Los mismos delincuentes*

*Que escogieron los cerdos*

La interrogante de fondo se encuentra en el verso “que escogieron los cerdos”, si los congresistas, las corporaciones o el lectorado, el Estado lo conformamos todos, el Estado no habita en un edificio, es la punta del edificio social que nosotros edificamos. Para el sociólogo Giddens, los tres actores son la traducción de un mismo sistema moral anclado en la mentalidad de quienes conformamos ese cuerpo deforme denominado nación peruana, por lo cual extraemos en concreto de esta canción que “todos somos los cerdos”. Reconocemos el bien estructurado legado técnico y de contenido de la banda Pax dio a la cultura rockera y chichera y el esfuerzo novedoso de dismantelar un malestar nacional nunca más ajenas a un buen sector de bandas: la técnica y la tecnología son necesarias. Telonearon a Deep Purple en febrero del 2008, cerrando un capítulo de muchos años de trayectoria; confiesan en el epílogo de su documental: “Las cosas cambian. Los 80’s se quedaron atrás, y las oportunidades se perdieron, sin embargo, se logró mucha pasión”. Las oportunidades perdidas no fueron exclusivas a un sector subterráneo. Fue la industria cultural peruana, y los peruanos mismos quienes cerramos las orejas a las quejas juveniles para en su lugar intercambiar esa energía por el consumo de adictivas pastillas analgésicas y un poco de sexo, drogas y rock and roll, “hasta donde el cuerpo aguante” como es el caso de Paul McCartney a sus 81 años.

Con un estilo algo diferente Traffic Sound proyectó la psicodelia “mezcalinera” que en los setenta se colocaba en Perú, no tan revolucionaria y original como en USA sin embargo de influencia en circuitos pequeños de Lima. Los demoledores Saicos establecieron una fuerza

interesante en los sesenta -una década y media antes que Pax y Traffic Sound- situándose dentro de una onda Beat desplegada hacia una ruptura, por cansancio de los suaves, sensuales y ligeros estilos derivados de la aplastante influencia de la primera etapa Beatles y del aún vigente Elvis Presley quienes dieron al joven de esa etapa una particular escena de peinados y posturas de vestimenta *frack*. Este fenómeno cambió a un sin número de grupos desde uruguayos hasta japoneses que adoptaron dicha estilística. Para este país, Los Belking's peruanos, de nombres inglés con posesivo inglés 's de pertenencia, era la génesis de los grupos denominados con anglicismos en Lima. En esta dirección las bandas posteriores fueron cambiando aquellos nombres ingleses que finalizaban con el posesivo 's, repetitivos de tendencia, experimentándose poco a poco una vista hacia nombres en castellano acordes a nuestras enlodadas realidades; místicas, satánicas y mejor, subterráneas. Sin embargo Los Saicos quienes con tono vocal aguardentoso y ácido, apostaron por una castellanización de la psicosis paranoica a lo mejor imitando las estupendas vocalizaciones "grunge" de James Brown para demoler una estación del tren, cuando recién cerraban las estaciones de tranvías, impusieron con "sentimiento fatal"<sup>189</sup> un diferencial sonoro como materia de estudio. En una parte de su letra del tema El Entierro de los Gatos, reza: "hay un gato negro, voy a tener que matar" nos habla desde ya de la necesidad de extirpar supercherías y cucufaterías limeñas que jóvenes y adolescentes identificaban como extrañas, engañosas y tradicionales asustando a adolescentes bajo una subrepticia amenaza punitiva de padres y abuelos como rezagos de viejas creencias coloniales. Esta banda lo vomitaba todo dentro de un circuito de jóvenes de clase media que ya olfateaban las miserias de la gobernabilidad caudillista de los años cincuenta y ex post, del periodo belaudista.

En todo caso el año 1984 fue un año de cambio en las influencias del rock inglés, la música Disco (Bee Gees) es cada vez menos escuchada asomándose el fenómeno Michael Jackson que determinaba un brinco entre la música disco y la ficción del pop. El punk pasa a tener un nuevo orden comercial y el heavy metal norteamericano en inglés (NWOBHM) pasa de los viejos y duro rockeros al Glam como un estilo que troca a los demonios por infidelidades amorosas, *groupies*, drogas, alcohol, discotecas y rock and roll. La industria cultural de asimilación ingresa al Perú con estos gustos hacia nuevas audiencias a mucho mayor escala dándoles un toque didáctico afeminado que cala en la interioridad masculina. La moda del pelo largo reaparece transformada en Lima entre marcas, pelos teñidos y lujosos objetos brillantes. Empieza una guerra de los gustos y una preocupación por la dictadura del Glam en un sonado episodio entre el senador

---

<sup>189</sup> Título de un tema de la agrupación de punk argentina Los Violadores.

estadounidense Al Gore y Dee Snider (Twisted Sister) en el congreso norteamericano por faltas morales a la norma conservadora, escolarizada y democrática estadounidense que invitaba a la deserción escolar por el tema *We're not gonna take it* y otras similares de su autoría (1984). Desde el Reino Unido los grupos peruanos recibían constantemente numerosas influencias, oficializadas y distribuidas mediante la competitividad de los charts Billboard divulgadas en FM. Componer, asumimos, de acuerdo a lo que Ego Aguirre, Daniel F y otros afirman, era algo complejo porque se quería imitar cambios al standard del rock de los cincuenta en principio y al Hard Rock de los años setenta; a la par de que el Punk adolescente peruano tenía cada vez más audiencia, se iba componiendo en sentido contrario al *mainstream*. El intrínquilis de "Pico", según Miguel López E. estaba focalizado en el hecho de que no consideró a los subterráneos como una verdadera simiente para el rock nacional, a no ser a su propia persona como un referente peruano-inglés sobre la única forma "la verdadera" de tocar bien el rock. Afirma Leo Escoria:

"Si queremos por si acaso hablar de sabotaje en el movimiento, podríamos en todo caso mencionar a Pico "Ego" Aguirre, guitarrista y sonidista *hippie*, que boicoteaba nuestros conciertos cuando él estaba al mando de los controles del servicio de sonido, bajando el volumen en su mezcladora y echando a perder nuestras presentaciones. Hasta que una noche le cayó su sopapo bien merecido"<sup>190</sup>.

La anécdota citada describe la nueva y atrayente escena altamente atractiva para el director de la revista *Ave Rock*, Alfredo Rosell y otros productores musicales quienes abogan por que el rock nacional de 1983 – 1985 sea una expresión totalmente libre como un lienzo donde el creativo podría pintar con un propósito: sensibilizar. En todo caso la restricción, para algunos de este movimiento, fue la presión para conformar un espacio de politización necesaria impuesto por un sector de artistas de herencia *hippie* curtidos en ideas de izquierda que deseaban que la masa crítica de oyentes y ejecutores del rock subterráneo más allá de construir discursos de buen odio, mitos y fantasías en escenarios tenían que concretar algún tipo de proyecto político. Por otro lado, la decencia limeña del poder, y un asustadizo gobierno por creerlos agitadores de masas, aumentaron la desconfianza recíproca con el pasar del tiempo:

"Algunos hablan del rock, "ag", hablan del rock "crack" otros hablan (...) les ponen diferentes nombres pero casi todos se ponen de acuerdo que es un rock subterráneo, que está por debajo, que nadie lo entiende, qué hacen música porque le gusta y no le gusta mucho porque le digan

---

<sup>190</sup> Ib.

tócame una canción de (The) Police o una de Men at Work sino que ellos tocan su canciones y si a los otros no les gusta a ellos no les importa”<sup>191</sup>.

**Figura 62**

*Primer álbum del grupo Pax diseñado por Miguel López E. 1971. El diseño no fue finalizado como la disquera había pactado. Fuente<sup>192</sup>*



Raúl Pereira de la agrupación Polen y miembro de otras anteriores como Los Sunsets, Los Shain's y Sudamérica, afirma:

“El rock es una energía universal, creo entenderlo así (...) que no creo que sea algo porque haya venido de Estados Unidos o Europa, el rock es de cualquier parte del mundo, es un espíritu que se expresa a través de una guitarra eléctrica, de la electricidad y de todo lo que le rodea a uno, con su revolución y su desconformismo”<sup>193</sup>

Lo dicho por Pereira es la esencia del artista; el nutriente del rock no se circunscribe en la línea del tiempo de este cuya existencia implica su amplificación hacia cualquier estado y espacio geográfico posible; visto a la inversa en los distintos puntos de entrada a su reciente corporeidad importada al Perú construyó un medio ambiente particular para los oídos de una generación ni tan minoritaria como parece ni tan mayoritaria como la inglesa; empero que se registró como un aparato sonoro de placeres y aprendizajes asociados a la experiencia infantil y adolescente del artista, de su propia soledad e intimidad. Esta experiencia de gozar dichos ritmos al margen o por una herencia familiar creó en nuestras adolescencias constancias bien consolidadas, que fueron exclusivas de sus casas, de su medio ambiente doméstico. Este hecho ha sido sin duda

<sup>191</sup> Ib.

<sup>192</sup> <https://www.spirit-of-metal.com/es/band/Pax>

<sup>193</sup> Ib.



producto de una zafadura de una “camisa de fuerza” de las grandes clases ociosas que postraban sus gustos exquisitos en la música clásica orquestada, las sinfónicas o músicas de cortesanas. Un ejemplo de aquella ruptura por incongruencias fue la relación entre Leopoldo la Rosa, padre e hijo. Vale recordar los orígenes del rock, desde los violines del folk campesino con un buen trago de mandolinas inglesas (en debate) y un coro de góspel norteamericano que resultó de la necesaria separación de la absurda racionalidad limosnera y de explotación de las iglesias católicas y peor aun de las evangelistas. Los cambios profundos en la mentalidad juvenil sobre el comercio capitalista se desprendieron críticamente de la dádiva evangelista (Weber) como otra posterior que renegó de la acumulación de la industria capitalista que por asuntos financieros intervinieron en la calamidad bélica de la segunda guerra y todas las posteriores.

La invención de la guitarra eléctrica por Leo Fender en 1951 y el esplendor de los riffs y punteos coronados por BB King (blues), posteriormente por Jeff Beck (jazz fusión) y Eddy Van Halen (heavy metal) pasaron hacia una progresiva búsqueda de un mejor sostén en la perdurabilidad del sonido, la flexibilidad de los punteos, cambios estructurales de la guitarra, y la creación de innumerables efectos de sonidos de distorsión. Estos fueron empujando a tres generaciones de músicos a que acomodaran los nuevos modos de la guitarra como un par acompañante e indisoluble del *frontman*. Mientras que EDH fabricaba a mediados de los setenta su Frankestat (guitarra ensamblada con componentes de varios fabricantes, afinada en nota RE en lugar de MI para conseguir mayor elasticidad y sonidos graves para llevar el tapping “into a higher level”; mientras que, en el Perú, en 1984, seguíamos con las guitarras Ruiz, sin desmerecerlo; y ya estábamos en el segundo gobierno de Belaunde, y la modernidad no tocaba las puertas del músico promedio. Este modelo EVH la consagraron en un punteo (toque corto de solo de guitarra) que le dio a Beat it de Michael Jackson un top 4 en el ranking Billboard de 1984 en conjunción de las segundas realizadas por Steve Lukather de Toto para el mismo tema. Sin embargo, el impacto Vanhalen no tuvo un efecto tan notable en la musicalidad subterránea heavy metalera como si lo fueron otros como Ozzy, Voivod, La Polla Records, MC5, Celtic Frost o Kreator dentro de su zona hardcore. Van Halen era también comercial y se criticaba el exceso de tecnología que en la que se apoyaba. Poco después de la entrada en el mercado de la piratería de los primeros trabajos en Lp o casete de la agrupación Metallica a principios de los ochentas, animó determinantemente a otros grupos a apuntar por la perfección de sonidos y armonías que abrían el paso a ensayar el Trash Metal en el Perú, con resultados interesantes. Metallica armó una significativa revolución en la estructura del heavy en los años ochenta (Necropsya, Sepulcro, Armagedon), con sincopas, cortes y espaciamientos melódicos bastante armónicos y melancólicos con líricas escuetas de protesta, demonios, dioses, muerte y reconstrucción.

Metallica (Kill them All, 1983, Ride the Lightning, 1984, y Master of Puppets, 1986) definitivamente revolucionó el oído del músico adolescente peruano. Músicos negros y blancos quienes ya tocaban el blues y el jazz necesitaban de estos avances en el sonido devenidos de una masiva industria cultural tecnológica para poder amplificar su música a públicos mayores, no se limitaba a la guitarra. Extraordinarios jazzistas, tecladistas y bateristas se encontraban bastante adentro de la vanguardia contemporánea, Roscoe Mitchell, Frank Gambale, Chick Corea, Dave Weckel, Vinnie Colaiuta entre otros quienes llegaron a Lima en los años noventa de la mano de un gran baterista peruano de origen huancaíno, Alex Acuña. Estos estaban desde ya otorgando clínicas o pequeños talleres de perfeccionamiento de ejecución musical en videos (VHS) o en sus raudas estadías en Lima. Se despertó una ola interesante de instructores musicales como el arreglista y director de orquesta, en su residencia permanente, Jorge Madueño Romero padre del destacado pianista Jose Luis Madueño y del guitarrista y cantante Jorge “Pelo” Madueño.

*En el sepulcro no encontrará*

*La cautiva expresión del mal*

*Encerrado por su pasado ante el juicio final*

*La fiesta comienza a vibrar, campanas no suenan*

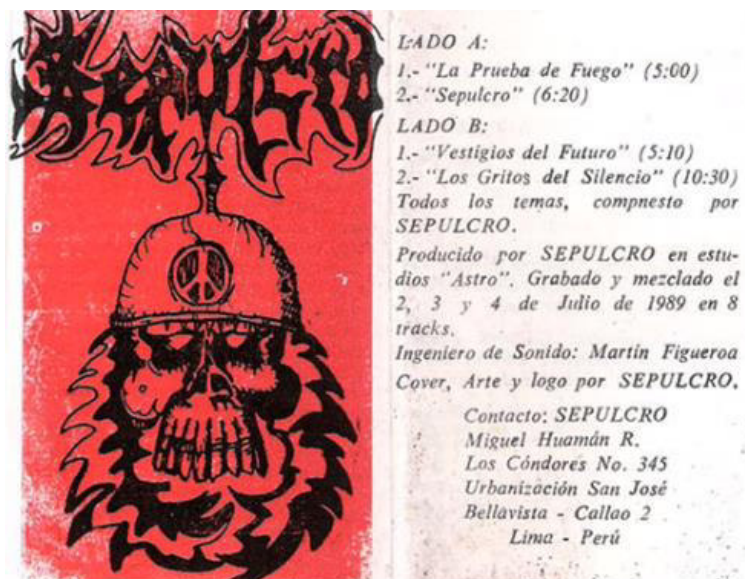
*Ultimos ritos, un sacerdote se inclina de su altar<sup>194</sup>*

### Figura 63

*Gráfica artesanal de la Maqueta del Album de Sepulcro (1989). En la portada se visualiza una monocromía roja de calavera con casco medieval, cabello banger y el isotipo de la agrupación en letra gótica y una horqueta trídica invertida al centro como signo de salvación desde las alturas. Fuente<sup>195</sup>*

<sup>194</sup> Canción de la agrupación peruana de Metal Sepulcro (1988-1989).

<sup>195</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pw72jVHy2zs>



La libertad de ejercer la muerte simbólica es la energía subyacente en aquella nueva suspensión ochentera. Remitiéndonos a la afirmación de Pereira de que "el rock es una energía universal", tal energía alojada en la mente adolescente es innata y puede ser expresada por cualquier medio artístico, es una energía universal agresiva que se alberga con rapidez en la sensibilidad de los hombres y mujeres, una onda vibratoria que miles de peruanos identificaron, y entendieron, que a su vez digirieron desde una tecnología de reproductibilidad en primer lugar como un catalizador psicológico de energías negativas acumuladas para después ensayar la reconstrucción propia y la construcción de un obra para después asociarlo a una lírica de la contraproducencia como una excrecencia del malestar psicológico que se soportaba. El efecto producido se desplegó dentro de una esfera de placer y comunión fácilmente absorbida, como una especie de *numen* etéreo que desciende hacia almas creativas y otras destinatarias que las animaba a crear en defecto. Para ingresar en detalle de la importancia de un grupo posterior, Polen (1969); Pereira a la pregunta de que, si para hacer rock hay que ser agresivos, contesta con mayor profundidad:

"la agresividad en el rock es un elemento muy importante porque es la forma en cómo llega al público. El músico, no necesariamente, el músico -no necesariamente quiere decir que sea ley general- pero en mi camino creo que, en mis épocas de agresividad creo que hice algunos destrozos (...) me dieron algo, pero no quiere decir tampoco que sea una agresividad solo de la vida cotidiana sino solamente a través de la música".

La fuerza y la energía que contiene el rock no necesariamente conlleva a la grave agresividad, sino que esta tendencia en conjunción con la madurez del cuerpo adolescente organiza una cuestión dialéctica activa entre la construcción y la destrucción. Algunos filósofos asiáticos

afirman que la agresividad conllevadas desde la cólera y la ira (Tich Nhat Hanh, 2001), puede resultar en efectos positivos siempre que dicha cólera implique inteligentes esfuerzos para llevar a cabo acciones justificadas para el bienestar humano (Cutler, 2010). En el sentido artístico la canalización de la energía supone el momento en que esta se transforma en un objeto precisamente a través de un proceso creativo, que tiene como energía móvil dicha sensación compulsiva que activa diversas neurotransmisores que conllevan al hombre a producir movimientos sociales de orden socio-económico e históricos de ruptura paradigmática. De allí se pueden entender muchas obras y antiguas piezas artísticas de importancia, por ejemplo, el Réquiem de Mozart o la pintura de Jean Michael Basquiat pese a la embriaguez y la sedación realizaron el contrapunto perfecto entre creación, belleza, dolor y tragedia. La música y la gráfica del rock de contracultura agradece incesantemente la perversión de la moral, a través de un sin número de estrategias que intentan desgastarla denunciándola que resulta en un despliegue del placer en el *intermezzo* de ese mismo proceso de desgaste que recupera su energía alimentándose de dicha fuente.

El álbum El Cholo del grupo El Polen, que sirvió como banda sonora de la película del mismo nombre basada en la vida del “Cholo” Sotil (1972), constituye un excelente trabajo de arreglos musicales, fraseos de guitarra, punteos progresivos y rasgueos flamencos, queñas y liras que transmiten una tranquila armonía con pausas muy bien definidas y en varios casos voces quechuas que ingresan como un elemento complementario de reconocimiento, con pequeños toques de rock psicodélico de contrapunto: “que dichosas son las pulgas que se suben a tu cama a gozar de tu hermosura de la noche a la mañana”, destaca el tema Valicha. “El Polen ha sido el primero y tal vez el único grupo que realmente logró borrar las barreras entre el rock y el huayno”<sup>196</sup>, así vemos como el *mainstream* se sintió bastante alejado, como una numerosa audiencia limeña, por esta otra vertiente contracultural de la fusión. Miki Gonzales afirma sobre tales rescates étnicos:

“en realidad yo no hago rock, no se puede decir que hago un tipo de rock, yo hago música negra, y como rock es música negra entonces tomo la parte negra del rock, el rock ha sido difundido por los blancos y se llevan, los blancos siempre el crédito, pero el rock es música negra el rock empezó como rock and roll, quería decir en sus comienzos, era una jerga de los negros americanos que quería decir, este, el acto sexual. Entonces lo tomó gente como Elvis Presley que usaba el rock como la protesta burguesa porque era una sociedad extremadamente racista pues era la América de los cincuenta después de la segunda guerra mundial (...) que era la expresión más rebelde identificarse con los bailes negros y los movimientos negros que eran tan rechazados, por eso

---

<sup>196</sup> Citado del comentario al tema Valicha del canal de Youtube, Heduardo, publicado el 15 de noviembre del 2014.

nosotros ponemos festejo con esto, tukutukutatukutakatra, es el pulso, es el tiempo es el golpe fuerte el que te da el rock. Nosotros le metemos nuestra expresión, usamos el rock, ósea, para la expresión nuestra”<sup>197</sup>.

Desde el *mainstream* y la contracultura los estudios de grabación pertenecientes a Miki Gonzales ha sido mencionado innumerables veces en tanto su contribución desde una mirada extranjera sorprendida y complacida por la belleza y la diversidad de los paisajes musicales peruanos. Al margen de que hubo aquellos que no querían o veían mal el gesto de Gonzales de prestar tecnología, desde la cancha de Gonzales, todo tenía que ser novedad y experimento. A diferencia de un Revolución de Jas, que fue una copia de varias que se han hecho en el medio, o un posterior buen tema “Las Torres” de Los Nosequién y los Nosecuantos cuyo líder Raúl Romero, con ironía se alineara con Montesinos, o el mismo Frágil, ya argentinizados con Piñin, no retrataron más al Perú, sino que se hizo una música comercial que quería llegar a la industria cultural de masas románticas. Rio hizo años más tarde, fuera de lo usual, en contraposición a su ritmo comercial el tema “Al Norte de América” a guisa de conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, un único intento dentro del LP Rock and Qué, por ingresar la onda política a sus letras dentro de la cambiante audiencia contracultural que se había consolidado alejándose de los años ochenteros de gloria radial y televisiva. Acaso no existió ni existe una ética artística, su suspensión nos recuerda que el propósito justifica los medios por lo que la variabilidad de las letras, el arte y la melodía responde a los que otros desean escuchar, no a lo que lo que la comunidad necesita dentro de un marco de referencia social que urgía de críticas reflexivas desde círculos representativos. Rio empleó recursos mixtos para alzarse con las radios de la época, era una música ingenua, de sencillas notas musicales, pero gustó, y esa idea de “televidente, sentado, aunque no haya corriente”, encajaba con la moda de los televisores a colores, la nueva adicción ochentera. La ética aristotélica sobre la virtud, la voluntad, la perfección y la felicidad empezaron a desaparecer; entonces la muerte justifica su final.

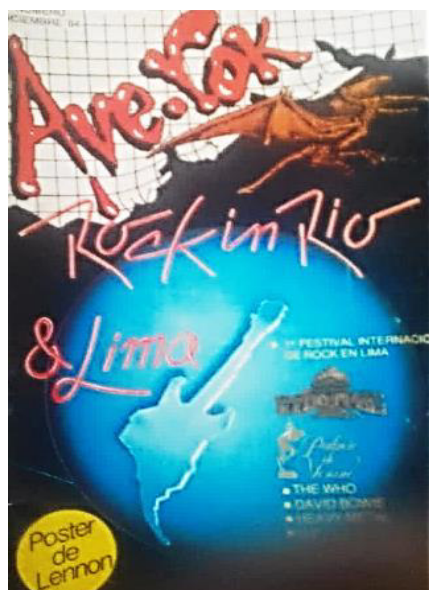
#### Figura 64

*Caratula del ejemplar de la edición N. 3 de la revista Ave Rok, 1984. Fuente*<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Ib.

<sup>198</sup> <https://www.facebook.com/photo/?fbid=489071228512876&set=pcb.489071391846193>



Otros insumos influyentes dentro de esta suspensión ética fueron las grandes ediciones de conciertos televisados que impartieron más elementos de auto liberación adolescentes. La edición muestra la cercanía de uno de los festivales más influyentes después Woodstock, que tuvo lugar por primera vez en Rio de Janeiro en Brasil televisado por PANTEL en Perú a inicios de 1985. Festival que mostraba los íconos del rock, pop, punk, la música brasileña, y del R&B: George Benson, B-52, Whitesanke, ACDC, Al Jerrau, Nina Hagen, entre otras figuras intervendrían con mucha fuerza en el espacio ocular juvenil y adolescente. Una nota del diario Correo describe:

“El empresario brasileño Roberto Medina tuvo esta visión, y organizó en Río de Janeiro el megafestival Rock In Rio, que se llevó a cabo desde el viernes 11 hasta el domingo 20 enero 1985. Convocando a lo mejor de la escena local como internacional, el festival fue un éxito absoluto. Aquí algunas anécdotas y hechos históricos. La cantante BABY CONSUELO actuó estando embarazada. De un guitarrazo casual se partió la ceja Bruce Dickinson de IRON MAIDEN, pero el show continuó sangrando y todo. Still Loving You de los SCORPIONS fue votada la balada del verano. La presentación de JAMES TAYLOR revitalizó su carrera, componiendo luego el tema Only A Dream In Rio en agradecimiento. NINA HAGEN se puso una cabeza de zorro al centro. JEFF BECK fue invitado especial de ROD STEWART. Cuando Freddy Mercury (QUEEN) salió disfrazado de mujer durante I Want To Break Free, fue pifiado. YES estrenaba nuevo guitarrista, Trevor Rabin, y AC/DC nuevo baterista, Simon Wright; antes de los cañonazos de For Those About To Rock desalojaron a los periodistas del foso que separaba al stage del público. Varios compatriotas estuvimos ahí, entre ellos el animador de tele Johnny López, que llegó a sacar una revista con

hartas fotos de los shows. Amigos en Lima me contaron que Radio Panamericana transmitió varias noches”<sup>199</sup>.

La fina diagramación de la revista con una guitarra diseñada con un ligero giro de 45 grados con la forma zona sur del continente americano muestra el sello de imagen de la corporación que consolidó una industria cultural que se expandió en la génesis del neoliberalismo como fuerte vorágine por primera vez en Latinoamérica. El marco general de primer plan dentro del globo azul se conjuga en tono a la unificación de los océanos. Un pterodáctilo en vuelo convoca los cerebros prehistóricos. Se anunciaba la esperada llegada de este festival entre el tramado de la sangrienta caligrafía de la revista de Alfredo Rosell. Ave Rok fue de aquellas revistas cuya intencionalidad fue juntar en un solo material de lectura todas las posibilidades de entretenimiento gráfico, musical y literario para descentralizar otros discursos formales de escritos excluyentes que corrían por otros circuitos para el ámbito comercial, como por ejemplo, la revista Teleguía donde se podían leer notas muy banales como las dietas con té y galletas de Miguel Bosé. Muy por el contrario, Ave Rok utilizando aquel *lettering* chorreante de sangre con pequeñas luces con volumen de dragón devenido de un pterodáctilo juega con una composición en rotación para una foto estática de un concierto transmitido a nivel global desde Sudamérica. Esta revista además de tener un nuevo líder de opinión en la prensa escrita musical que se iba formalizando, creó afiches y posters de otros cantantes comerciales, y semblanzas de los grupos del *mainstream* internacional. No desdeñaba las buenas intenciones enunciativas de los grupos, las conjugaba. El fondo acromático en fondo de rejillas, muerte y fuerte contraste connota perfectamente los vacíos a ser llenados por las melodías dentro de una composición en fría monocromía: espíritu, humo y rock and roll se pueden oler en esta estupenda revista que apareció cuando ya antes existían las revistas Luz Negra (ex nave de los locos) y Lima Rock. La revista de Rosell y Oscarix, Ave Rok, fueron inclusivos en la construcción de la nueva revista de rock nacional, acercándose a todas las bandas que pujaron fuertemente la movida subterránea. Una de aquellas fue resultado con el aporte de las pioneras (Oxido, Mazo) de considerable éxito: la agrupación de Heavy Metal Masacre, quienes no pudieron grabar su primer LP en CBS Perú por la fuerte crisis económica. Grabaron en Venezuela, como algunos otros se aventuraron entre Miami y España. Eventualmente este grupo y otros de orden Heavy no optaron por grabar en Lima por la escasa e ínfima tecnología de la mayoría de los estudios de grabación en los sonidos, por lo general se requería de sofisticados y limpios sonidos para este estilo. Daniel F cuenta cómo apoyó a este grupo a grabar en el año 1986 cuando la calidad de grabación mejoró, más adelante Masacre viaja a España a grabar un segundo LP con otro vocalista que le dio una

---

<sup>199</sup> Fuente: Web Diario el Correo. Las mayúsculas son del mismo autor de la nota, quien aparece de forma anónima.

intensidad un poco más comercial al conjunto de la obra. Por ello, es de importancia la mención de Alfredo Rosell como uno de los grandes gestores culturales de la promoción de bandas, rockeros y concursos; después de la desaparición de Ave Rock, aparece Esquina como continuación de aquella. Es así que el ícono más importante de este gran evento de cables, masas y tecnología analógica artesanal fue, como mencionamos, El lema audiovisual del Rock Subterráneo Ataka Lima, un ciclo de dos conciertos organizados por la revista en el año 1984 en el clásico bar “La Taberna” localizado al costado del conocido local “La Palizada”. Del Pueblo presentó una ópera rock, como se solían realizar a partir de fusiones como Bohemia Rapsodia de Queen o Locomotive Breath de Jetro Tull. El segundo concierto presentó otros grupos como Nieve Negra (Coleccionador de guitarras), Narcosis (Primera Dosis), y otros no tan explorados como Benito Lacosta y sus exigentes, excelente banda que musicalizaba poemas de Jorge Eduardo Eielson. Ave Rok tuvo seis ediciones en el lapso de año y medio, llegándose a imprimir 5,000 ejemplares<sup>200</sup>. Tantas bandas bastante buenas se quedaron a mitad de camino de convertirse en verdaderas estrellas de rock nacional por un desinterés en publicitarlas. A la publicidad peruana musical no le interesaba mucho las construcciones sobre la identidad.

En paralelo, en esta complicada industria musical DYU de punks y fusionistas, las agrupaciones metaleras no estaban satisfechas con la tecnología de sonido pese a sus excelentes ejecuciones en vivo. Existían a su vez interesantes fanzines como Cuero Negro un año posterior al fanzine Handbanger de 1987, con la gran iniciativa de incluir notas sobre grupos peruanos que ya tenían años dentro del fenómeno subterráneo y promocionar las bondades del mensaje metalero. El primer del fanzine CN guarda una imagen del prodigioso guitarrista sueco Ynwie Malmsteen incluyendo apuntes sobre grupos como Kranium, Hadez y “La gran horda metálica en el Perú”, era un juego de niños de fina calidad, se incluía mirando hacia un mismo norte. Empero, la tecnología no bastó al punto que estos grupos no grabaron oficialmente a no ser hasta el verano de 1989 momento en que se escuchaba un sonido bastante logrado, entre otros, en el casete del álbum de Masacre “Sin piedad” o el primer álbum de Sepulcro, del mismo nombre. Con piratería y subidos en el potro de una nueva ética de ilegitimidad estructural, la muchachada siempre buscó ese buen sonido, obviamente Masacre había cambiado de vocalista, y los casetes piratas anteriores tenían mayor fuerza y suciedad algo que contradictoriamente gustaba al ruidoso oído adolescente. Recién grabado Sin Piedad en Venezuela, la diferencia se sintió. Un giro de sonido muy cercano al estilo de Iron Maiden y la vocalización de Dickinson y Dio como referente, el sostén del vibrato prolongado “ahhh” se hizo estandarte del rock peruano, como

---

<sup>200</sup> <https://lamula.pe/2014/08/18/ave-rok-ave-alfredo-rossel/wilijimenez/>



de algunos argentinos y españoles con marcada notoriedad. El tema, La ciudad Lima es la Capital retrata una fracción de este ambiente de finales de los años ochenta, contrario al fondo Punk de arrasarla, el mensaje metalero apuntaba a levantarla, alucinarla, cambiarla o de querer sentir su ardoroso hedor en las venas capitalinas:

*Sobre las calles de Lima*

*El cielo debe alzar*

*Con esa luna llena*

*Qué alumbra el caminar*

*El viento sopla un grito*

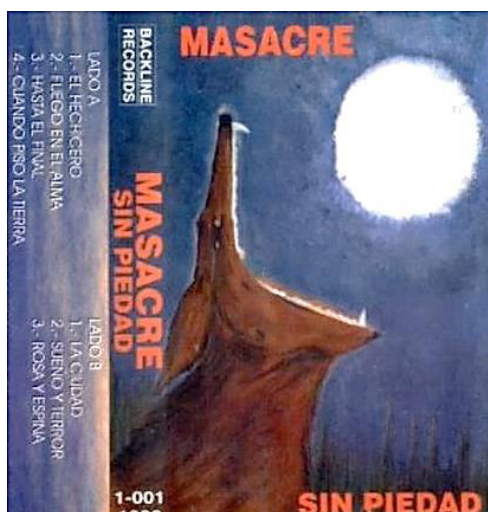
*Grito de libertad*

*Y el respirar profundo*

*Agita mi ansiedad*

Figura 65

Portada del álbum "Sin piedad" de la agrupación M.A.S.A.C.R.E. 1988<sup>201</sup>. Un perro aúlla hacia la luna. La apertura bucal de más de 90 grados atrapa la luminosidad lunar que termina tragándose su energía como el adolescente desea tragarse el mundo mientras este duerme bajo un cielo cobalto.



<sup>201</sup> Fuente: canal de You Tube de Joann Andre.

## Capítulo 10: Complejidad, agotamiento y escape

El agotamiento se entiende como una instancia en el tiempo en que la micro cultura desgasta todos sus recursos materiales, lúdicos y psicológicos frente a la presión del gran conjunto político, económico y social. El recurso posterior es separarse para fortalecerse y reunificarse; en ciertos momentos dicha cultura puede adoptar miembros con los mismos intereses, o disgregarse en pequeños grupos para repensar sus objetivos. En un último intento, se reducen a pequeños y cerrados círculos por defecto. Jaime Higa artista plástico peruano autor de portadas de Lps y maquetas de la época, artista gráfico de fanzines y artista plástico profesional nos cuenta sobre su adolescencia y su ingreso en la micro cultura subterránea:

“Mi padre vino de Okinawa, Japón a los 14 años y llegó al Callao, allí trabajó y se casó con mi madre peruana, chalaca, hija de okinawenses también. Hasta los 37 años viví en El Callao, desde mi infancia, en el cercado de El Callao, una zona de la cual mis padres siempre quisieron que no me involucrara amistosa y afectivamente. Mi hermana cantaba y mi hermano tocaba bajo en una banda de la comunidad *nikkei* que tocaban *covers* de rock. Mis padres tenían una bodega y todo el día sonaba la radio. Mi padre escuchaba música folclórica japonesa de sus discos de 78 r.p.m. y también existía un programa en Radio Inca. Mi madre escuchaba música criolla. Mi única hermana, la mayor escuchaba Paul Anka, Beatles, Carole King, Janis Joplin. Mi hermano Roberto tocaba bajo: Beatles, Ten Years After, Creedence Clearwater Revival, The Animals. Mi hermano Gustavo, Iracundos, Yorks, Doltons, Los Gatos. Comencé comprando discos de *soul* como Aretha Franklin, War. Luego me interesé por las bandas de música progresiva como King Crimson, Mahavishnu Orchestra, Genesis, Yes, hasta que escuché el Héroes de Bowie y de allí comencé a escuchar Pistols, Siouxsie and the Banshees, The Cure, Echo and the Bunnymen, etc. (...) En esa época me doy cuenta que muchas maquetas y fanzines adquirieron cierta estética heredada de lo que yo hiciera en esa época, de hecho, también tomé influencias del dadá, del suprematismo y claro de las publicaciones punks. Yo había salido de la Facultad de Artes de la P.U.C. porque había comenzado el terrorismo con más fuerza, cuando sucedió lo de Uchuraccay llegué a la conclusión que nadie compraría pinturas y me salí en cuarto año de la carrera y de pronto vi que la mayoría de mis amigos (Cachorro, Wicho, Matute) estaban formando sus bandas y así de manera casi natural, como yo estuve estudiando pintura, comenzaron a pedirme que diéramos o diseñe sus producciones, de hecho comenzó con Cachorro y Narcosis, y Alternativa (fanzine de rock subterráneo)”.

Los hechos terroristas ensangrentaron el esquema mental de artistas y de ciudadanos sin república (Vergara, 2013). Esta idea de que la república no existía era porque las mentes más alertas detectaron que el desastre era una suerte de colusión inhumana entre el Estado, la oligarquía, los naciotes narcotraficantes, la policía y los militares, no había forma de luchar de

frente a ello, pero sí de realizar una lucha simbólica. Las artes tendrían esa responsabilidad desde la fuerza de la juventud peruana que se empoderada a través de los circuitos de barrio.

**Figura 66**

*Carátula del Fanzine Alternativa realizado por Jaime Higa<sup>202</sup>*



La adolescencia transcurrida de Higa en el callao lo condujo -por sobreprotección parental- a seleccionar amistades, tal vez aquellas algo más ilustradas fuera de la aparente lógica pragmática chalaca. Dentro de aquella intelectualidad crítica sobre la vida y sus opuestos crea con sus coetáneos la revista Alternativa en razón de dos funcionamientos: la crítica social y su representación gráfica desde la música alimentando así gustos adolescentes ávidos por nuevos contenidos que expliquen el absurdo social de la época y la divulgación del creciente gusto por una estética monocromática del New Wave y su sensual existencialidad como mensaje. La alternancia entre occidente y Perú es un indicador de una subjetividad puesta en otro lenguaje que explicó mejor aquella primigenia ilustración del artista, que no escapa al toque oriental de la tinta y el minimalismo plano si pensamos en este uso del suprematismo ruso de Kandinsky y Malevich que aportó una estructura geométrica a la estética subterránea visualizada en esta portada, aunque el orden del desorden haya sido su slogan. Higa observó en la compleja simplicidad de los personajes la sensibilidad necesaria para crear una hermandad más sólida que la cosanguínea: “nos necesitábamos”. La asociación explica la forma de hacer arte al margen de la capacidad económica, con el objetivo de repensar al país en torno a un restablecimiento moral

<sup>202</sup> Fuente <https://cvltnation.com/lima-oscura-en-los-ochentas-post-punk-peruano/>

sobre su desestabilidad general. Never mind, The bullocks, Here is Sex Pistols son metonimias que trasladadas al escenario económico peruano explicaban directamente todo lo que al ser subterráneo le fastidiaba. Se armó un discurso “Alpinchista” (todo lo demás no interesa), que también lo llamaron “Astalculo”. Ese discurso tenía que ser breve y radical. El Perú estaba por alinearse y su derecha política se alejaba cada vez más de los intereses afectivos y profesionales de los adolescentes. En la portada de la revista Alternativa, el artista demuestra una preferencia por los planos superpuestos y en rotación, los contornos y la trama de líneas en paralelo, en excelente cadencia, acompañan la trama la hermosa figura de la cantante inglesa Susan Ballion (Siouxsie And The Banshees), cuyo mejor éxito comercial post-punk pop desde Helter Skelter (1978) haya sido a nuestro parecer “Kiss them for me” (1991).

Theodore Roszak explica sobre el espíritu del tiempo que la crítica no solo incluye a la tecnocracia y a la especialización sino además a los esquemas de relación familiar y sexual tradicionales. El esquema sexual ha sido una práctica extendida nunca antes regulada a no ser desde la dictadura del catolicismo medieval. El uso de psicotrópicos y drogas sintéticas respondió en parte a un alejamiento objetivo de la cultura dañada hacia un despertar interior, hacia alguna clase de iluminación nirvánica que para los hippies fueron fundamentales, empero para un sector del fenómeno rockero latinoamericano no. Una mejor sustancia fue la legitimidad del alcohol, de todo tipo y de todo costo. La contracultura así es también una exploración del comportamiento concreto de la conciencia y su puesta en práctica sobre el terreno de la experiencia psicodélica, que para los años ochenta aquella química barata se diferenció del whisky como uno entre otros métodos posibles de exploración individual, entrecruzada con la de la audiencia a la misma altura de las artes formales, el teatro o la poesía (Roszak, 1969).

La portada de Higa, en exploración intelectual apela a tales valores exploratorios, empero contraproducentes para el micro orden NOM peruano. Totalmente diferenciados de una Lima chapada a la antigua en tanto una conciencia liberada, Higa trató a través de la obra descomponer el Perú sobre distintas denuncias políticas desde la expresa y texturada discursividad del collage. En esta línea es interesante contrastar la estética de la agrupación MASACRE con la de Jaime Higa, mientras que el primero enarbola una Lima de luna llena dentro de un alma de un perro o lobo converso, la búsqueda de una cena desde ciertas almas viciosas se encuentra en el cuerpo hombre joven que construye una vía placentera por la muerte simbólica de los injustos, de los “herejes”. En cambio, Higa propone una gráfica contemplativa, enraizada en planos acromáticos donde destaca la belleza extranjera en una oda a una mujer por ahora no peruana, cuya actitud rebelde y sensual desafía la decencia de la iglesia y la actitud

posesiva masculina: la música detrás de la imagen besa el alma del artista y de quienes leen los versos del texto (intertextualidad).

Para entender cómo estos tres personajes se encuentran en medio de un mismo Yo limeño-europeo contemporáneo, unidos en relación a una búsqueda continua del saber sobre quiénes son, qué son y cómo pensaron transformar una realidad artificialmente desagradable, Lima; el análisis sobre arte de elite y de arte popular que Vargas Llosa realiza, advierte:

“La cultura popular satiriza a la oficial con réplicas que, por ejemplo, desnudan y exageran lo que ésta oculta y censura como el «abajo humano», el sexo, las funciones excrementales, la grosería, y opone el rijoso «mal gusto» al supuesto «buen gusto» de las clases dominantes”. (2012: 112)

En la misma línea, sin embargo, a favor, y a nivel Latinoamericano García Canclini un decenio antes defendía:

“El pueblo comienza a existir como referente del debate moderno a fines del siglo XVIII y principios del XIX, por la formación en Europa de estados nacionales que trataron de abarcar a todos los niveles de la población. No obstante, la ilustración piensa que este pueblo al que hay que recurrir para legitimar un gobierno secular y democrático es también el portador de lo que la razón quiere abolir: la superstición, la ignorancia y la turbulencia. Por eso, se desarrolla un dispositivo complejo, en palabras de Martín Barbero, "de inclusión abstracta y exclusión concreta". El pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo in-culto por todo lo que le falta” (García Canclini, 1990: 193).

La vulgaridad es la riqueza de lo popular y subterráneo, distintos en forma, similares en esencia. Lo grosero es una manifestación agradable de la nauseabunda escultura de la denuncia. Como sea se concluye que es un polo de la cultura, la contra, como prefijo, puede quedar fuera, el mismo término de contracultura puede ser incluso excluyente. La cultura *per se* solo conoce como lenguajes, hábitos y artes relevante para su objeto de estudio. Su área geo-demográfica mientras tanto es la cuestión encausada dentro de los contenidos que no se agota en el propósito de los que la construyen. ¿Cuánto tiempo el propósito ha sido de un sector taparle la boca al otro en aras del poder?

Cuando el cristianismo era sectario, cultivado por los subsuelos, dentro de los arcosolios de principios del primer milenio, sale a la luz cuando un gran poder económico se ve reducido en tamaño, número e influencia proclamando convenientemente un mesianismo hegemónico a un emperador providencial por sus implícitos irrestrictos de gubernatura romana. La contracultura de los ochenta de manera análoga puso por primera de vez de manifiesto este malestar, y publica la visualidad de sus expresiones, sin rodeos, sin trabas con héroes y antítesis de estos

fenómenos diocesanos. Las demás historias de la sublevación juvenil sensible fueron entre significantes agresivos u opiáceos de la misma cuando los propósitos no funcionaron. Adolescentes y adultos con “la cabeza abajo” necesitaban no solo representatividad, afecto y desarrollo sino además auto liberación, reconocimiento y redistribución de la riqueza. Esa era la campaña del sur artístico avanzando paradójicamente desde el norte para descubrirse a sí misma deseando desprogramarse a la misma vez que este dictamen cultural resultaba apetitoso y adormecedor.

Existieron alrededor de 200 bandas, si nos ceñimos al conteo No Helden del que hicimos referencia, tratando de ingresar al circuito comercial. Para la época los grupos de sectores medios por lo menos participaron del circuito autogestionario para soñar con su serialización futura. Uno de esos tantos con fuertes influencias inglesas desde Queen, U2, Sex Pistols y Deep Purple estaba conformada por Ariel Díaz, Wlodzimier Zielinsky, Miguel Osorio y Jimmy Rodríguez. Una banda que se autodenominó Delirium Tremenz (antes DROZ por las iniciales de los apellidos) que tuvo periódicas participaciones de estilo original, rápido, de corte hard rock-punk, que apostaron por llegar al circuito comercial teloneando a Jas y Trama en la concha acústica del campo de Marte un 4 de junio de 1986. La infancia de todos ellos confluyó en las aulas de un colegio de la urbanización Elio en el Cercado de Lima de nombre “Fray Luis de León”. Entre antepasados ayacuchanos, chinos y polacos, de sobrias pero disímiles personalidades tenían un horizonte muy claro frente a su entorno, todos fueron buenos jugadores de fútbol y pegados a la vida callejera. Se educaron, como amigos íntimos, a técnicas autodidactas de cómo se debería cantar, tocar los instrumentos y entonar sin desorejarse al son de “un traguito y una chicharrita” (pitillos finales de un porro de marihuana). Componer empezaba a ser una práctica necesaria juvenil frecuente y espontánea, se componía sobre la marcha, fue un talento desperdiciado en los versos del ahora fallecido cantante Wlodzimier Zielinsky (1965-2021).

Para estos artistas Lima no era un lugar bueno para vivir como para cualquier otro individuo no reconocido como ciudadano con derechos y deberes escritos. El ciudadano peruano vivía como proscrito. Para entender el agotamiento y el escape la reseña biográfica de su cantante apodado Bollo es ilustrativo. Perdió a su padre a los dieciséis años cuando él jugaba en la liga de menores de Universitario de deportes, el hecho marcó una personalidad melancólica extrema; su padre era migrante polaco y desde que tenía un buen empleo en una sólida empresa de energía en Lima tenía pensado un futuro de éxito destinado para él, su segundo hijo. Después de la pérdida del padre, los acontecimientos futuros esperados se abortaron, así como se abortaron también sus abrazos. La proclamada libertad de expresión entre otros odios con la figura materna –que tuvo que cumplir doble rol- lo volcó dentro del arte de la composición lírica para mitigar la pena,

autoanalizarse y posteriormente integrar un ser inconscientemente oscuro y subterráneo, - aunque proclamaba no serlo- bajo el slogan que se le ocurrió colocarle a su agrupación, “Rock pendejo”<sup>203</sup>. En distintas paredes de las urbanizaciones residenciales del Cercado de la Lima residencial aparecía escrita dicha frase elaborado por el autor con un capullo de flor de granada que abundan en nuestras pampas limeñas: grafiti verde sepia y encima gratuito. Solo un integrante, Jimmy Rodríguez, despegó del Perú cuando el fenómeno subterráneo pierde fuerza; un viaje por Cusco lo llevó del brazo de una dama extranjera a Finlandia donde tres décadas más tardes sus tre hijos formaron una agrupación de Death Metal denominada “Countless Goodbyes”. La banda, formada en 1985, buscó una categorización dentro de la zona aérea del rock, quería despegar rápido, pero encontraba muchos obstáculos internos y externos. Empezaron con la idea de comprar una batería vestidos en buzos y polos viejos calculando precios inalcanzables hasta finalmente obtenerla en el emporio informal de Tacora en un día de travesía con los miembros de la banda. La batería que es siempre la base rítmica y ambiental de todo grupo musical, poniéndole el sonido real a las composiciones en guitarra de palo de su guitarrista y a la caligrafía del cantante. Le siguieron luego los instrumentos de cuerda, le decía al flamante bajo Muller su propio usuario Miguel O. “bajo bonito” de color negro y fino acabado, sin embargo, a la guitarra de Ariel Díaz le profería el símil de “guitarrita eclesiástica” fabricadas ambos en los atestados talleres de Pancho Muller, la segunda no fue tan bien elaborada como la primera. Muller cobró popularidad por la comodidad de precios y los diseños imitados de un catálogo de guitarras extranjeras.

Los integrantes poseían sus alias como un significativo sobre nombre que despedía desmedida burla y afecto al mismo tiempo. Bloolo (diminutivo de Wlodzimier), el Tetón (por un peinado con un bulto en forma de seno), el Rajá (por su parecido a los jeques árabes) y Belmont (por la coloración del rostro de Ricardo Belmont). Cuando Jimmy R. planea salir sin retorno a Finlandia habiendo contribuido con Kimba Billys en su proyecto Cadalso en 1989, aquella batería, que les costó a todos conseguirla, fue rematada, y Delirium no tuvo nunca más retorno como banda. Dentro del circuito subte esta agrupación tenía una marcada vestimenta arraigada al tema de las ropas de marca, el gusto por la juerguita y la escucha de buena música de Lps en la moderna consola Sharp de tocadiscos en la sala del guitarrista de la banda. Pero no todos pensaban igual, eran dos contra dos. Los dos blancos querían el circuito comercial, los dos marrones donde fuese. Los ensayos se efectuaban en la casa del guitarrista cada vez que los padres no estaban en casa, o de lo contrario en el estudio de Fílderes en la urbanización Ingeniería en San Martín de Porres. El buen arte de contradecir los esquemas se vio difuminado entre racismos internos

---

<sup>203</sup> Entrevista a Ariel Díaz

de la banda, o hacia afuera, con chapas excesivas y desafortunadamente el uso de alcohol en sustancias en exceso que obstruía la creación e incluso sabotaba con actitudes narcisistas de su cantante las tocaditas. Son cuestiones dependientes de la estructura psicológica del artista, que les haría demasiada tierra, impidiéndoles a mucho despegar. Paul Di'Anno (Iron Maiden) y Sid Barret (Pink Floyd) por citar solo dos ejemplos fueron alejados de sus bandas por dichos motivos. Desafortunadamente para Delirium Tremenz algunos de ellos tenían infancias dolorosas y esas mochilas fueron demasiadas pesadas para continuar produciendo; se presentaron en No Helden, pero no llegaron a ser finalistas. A partir de un buen contacto en radio Panamericana que escuchó el demo de su excelente tema, No Te Dejes Maniatar, tocaron en el Campo de Marte. Aplaudidos en la concha acústica cuando realizaron el telón de Jas y Trama, estuvieron bastante afilados para seguir componiendo. Extraemos una síntesis de la nerviosa subjetividad del joven adolescente de Lima del tema mencionado, grabado en el desaparecido estudio Clío en Miraflores propiedad del bajista Víctor Miranda de la agrupación Paradero, que también era la banda del músico y empresario Julio Andrade:

*Ya no quieres más batidas  
 Ya no quieren injusticias  
 Pero no la busques  
 Pero no la encuentres  
 Sé que esto es un deber  
 Sábado también lo es  
 Por eso escucha rock  
 Para eso si hay perdón  
 No quiero oír balas de noche  
 No quiero oír viejas que lloren  
 Por sus hijos inconscientes  
 Que en el momento son dementes<sup>204</sup>*

El contenido de fondo rebusca el sentido de libertad positiva al elegir el rock, de acuerdo a una libertad negativa (derecho natural a la no interferencia) infringida por la reducción y nulidad de las capacidades centrales propios de los estándares de vida como la capacidad de afiliación (libertad de vincularse y reunirse) y la capacidad de razón práctica (libertad de reflexión y planificación) (Nussbaum, 2012). El rock es así una tabla de salvación, de denuncia o refugio, el pueblo no lo condena ni el Estado, eventualmente, interfiere. De esta forma se combinaron líricas realistas: el fenómeno fue una especie de realismo de cronistas, un arte de cronistas

---

<sup>204</sup> Fuente: Archivo personal



utilizando la vía directa (punk) o indirecta (heavy) como la poética (fusión) a través de la melodía de sonidos en mezcla, ambiguos o perfectos. La música en combinación con el arte de portada constituía significantes de un mismo mensaje desde dos abordajes estéticos en donde la música debía tener una distinción gráfica. Ambas capacidades liberaban un mensaje de alerta dentro de un código abierto a través del lenguaje desde y para las masas. El español no restringe esta significación desde que su práctica más ruinosa o degradante es transversal a todos los niveles sociales por tradición. Los otros, la de los olvidados, de los próximos a morir, de la desesperanzados, de los hartos y desgastados, de lo impopulares y depresivos, de los coléricos y los rabiosos, de los desempleados y expectorados por las huelgas de las universidades nacionales y las alzas de las pensiones de las instituciones de paga traducían una creciente masa peruana que pugna a entenderse como ciudadanos reconocidos en la cuestión económica. En tanto había que ingresar en algún circuito de reconocimiento a fines de sobrevivir, descartando la opción de aterrizar fuera del país u optar en desarrollar capacidades destructivas que fue en buena parte una opción consensuada general, como también fue la opción la criminalidad, la informalidad o el narcotráfico.

El arte contestatario *per se* se opone al naciente arte contemporáneo criticando sus complejas bases, que otorgó una nueva forma de divertir o de entretener mediante la instalación, el art media y el performance. No se trató de un fenómeno embrutecedor sino altamente crítico. En el ínterin para el naciente arte contemporáneo, que tomó elementos similares como la naturaleza y los desechos, numerosos críticos de la cultura y ensayadores les fastidiaba -pese que han existido excelentes cultores (Nauman, Schnabel Kusama, Weiwei)- tildándolas de “formas espurias”, como Vargas Llosa las denomina en una entrevista<sup>205</sup> en su antelación a la presentación de su libro; argumentando que este tipo de arte (instalación) asume muy al margen y fuera de los cánones que “los han hecho saltar en pedazos”, por lo que la cultura no es sino un arte del entretenimiento banal que va siendo cada vez más importante que el drama humano. Pero habría también otros detractores, los jueces de la política, que distrajeron al pueblo de otra forma, “traigan más desnudos, traigan más cultura de masas” (Monroe y Cicciolina) donde esta escaseaba, exacerbando el mesurado control individual de la sexualidad. Aquel plan resultó. El pop romántico se apoderaba más de las audiencias, pero la masa también sabía resistirse, culturalmente esta zona del espectáculo callejero, el contracultural, era altamente resiliente. Este arte en ciernes devenía de una necesidad local “desde abajo” que se opuso repetidas veces al oficialismo dejando dos vertientes de forma y estrategia a seguir en el arte. Primero el de hacer oficial o como de lugar la versión espuria de la diversión propia a una zona de artistas y

---

<sup>205</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=P7C79Rcaavg&t=7s>

audiencias que no solo opinaba de una manera poco contraria al canon sino como una urgencia por tomar el podio de la fama procurando concretar contactos en el poder; y en sentido opuesto, a la recursividad de los medios personales para formar una comunidad de sentidos lógicos de subcultura entre grupos menores. En esta línea, los artistas que escalan en la esfera del estrellato han forjado la huida de la subcultura adecuando el discurso popular o *under* sobre un formato oficial de galería. Una Frazada de Tigre de una añeja empresa textil denominada Santa Catalina, puesta en concurso y en exposición es un ejemplo de premiación (salto eventual al *mainstream*) en tanto una apropiación intelectual de un objeto cuyo valor de uso fue de orden popular; se explica una asimilación dentro de un marco de apropiación. Otro ejemplo fue la obra presentada por el ganador del premio de fotografía ICPNA (2014), quien a partir de un error en la elaboración de la fotografía presentó una iluminada elaboración amarillenta cuyo casual chispazo se excusó de ser innovadora en la casualidad de la causalidad. Por otro lado, el premio BCRP (2022) a manos de una artista shipiba, demostró el estilo de la pintura *Kené* como un arte no menor que los demás estilos occidentales pegados por décadas en el Perú sobre la imitación de lo abstracto, el realismo y la instalación. La originalidad Ucayalina fue entendida por el jurado como la reflexión, interiorización y síntesis de los elementos del medio ambiente cultural peruano.

Los cánones de la belleza se aprenden con o sin academia porque la habilidad es innata y la capacidad se desarrolla intencionalmente para ponerla en función como resistencia cultural. No solo es deleite, el artista suficientemente bueno explica para quienes se realiza el proceso creativo y se reconoce dentro de aquella frazada de lamentos y alegrías que esculpen el aura cultural de la obra. Para los años ochenta como bien explica Raúl Montañez se trataba de “tener que decir algo”, existía un enemigo al frente contra quien(es) se debía de combatir, muy por el contrario, a un combate al interior de un movimiento cultural, hecho muy de moda al día de hoy; sobre qué grupo tiene la razón, quién es el más inteligente del movimiento, o quién tiene la fórmula mágica para todo, aún en el trabajo humanitario: el “todismo” en creciente boga es la antípoda del vacío y la desesperación. La presunción de poseer la batuta de una cultura ha llevado a pueblos a la destrucción. Los proyectos de cambio, revolución y unificación en el momento de la construcción de la unidad entre grupos con intereses análogos se corrompen por una suerte de conveniencias y desconfianzas socio-históricas. Ese malestar en el corazón social peruano es retratado por la agrupación La Sarita en su tema “Más poder”. La complejidad del agotamiento refiere a un interés generacional juvenil que procura el cambio, la cual frente a la destrucción de su propia esencia por represión, desentendimiento generacional y ruptura ideológica desarma su propio escenario viendo reducida su fuerza expansiva.

Figura 67

*Afiche del concierto organizado por Lima Rock. Con apoyo de la programación de la Más Más de la estación de radio Panamericana. Animada por Kike Pérez, el 4 de junio de 1986<sup>206</sup>*



### 10.1 Contracultura, poder y arte popular

Sin embargo, para el arte peruano en su sentido amplio, popular, elitista o contracultural es un análisis de las cuestiones sociales que cada sector intelectualiza desde un ángulo lobista que postula a hegemonizar la cultura y legitimarla a través del poder. En oposición, la zona del arte popular en un sentido de valor humano histórico pretendió simbolizar los lazos de cohesión social para sus sociedades a través de danzas, retablos, tejidos, cerámica o tablas (Sarhua). Unas más caras que otras, tales objetos son expuestos en el mercado a una diversidad significativa de precios. Se eleva la interrogante sobre porqué dicho arte puesto en valor mediante catálogos de reconocidos bancos nacionales, con un mediano análisis, generalmente descriptivo, histórico y técnico sobre una vieja contracultura solo resaltan el exotismo de la obra para revalorizar colecciones privadas muy por encima de la oferta original de producción artesanal.

La obra se oficializa entre caras colecciones o centros artesanales de gremios en la industria turística. Dichos puntos de exposición están entre el espacio alternativo de la artesanía y los objetos cotidianos. Intermediada por toda una cadena de mercado que implica artesanos y tejedores seriales que se valen de canales de distribución del mismo producto en distintos puntos de venta a nivel nacional la obra original obtendrá un valor distintivo. Mientras que las réplicas son suvenires comerciales industrializados que alejan al consumidor y al vendedor de su sentido cultural, de algún fondo profundo de significado resultando ser un objeto funcional a nivel memorístico, de fotografía. Para los ochentas este arte era simplemente desdeñado. La industria cultural replicó con la artesanía desde una misma matriz la mayoría de sus objetos

<sup>206</sup> <https://www.facebook.com/deliriumtremensperu/>

cambiando solo el nombre de la zona de destino: el mismo objeto tendrá el sello de “Cajamarca” y a la vez de “Cusco” en sus territorios correspondientes.

Taquile, por el contrario, por su distante geografía tiene un tránsito turístico menor, un poco lejos de los manoseados tejidos de los Uros, y más lejos aún de las urbes asimiladas o de Machu Picchu en Cusco. Adquirir un cinto de Taquile (chumpi) que maneja un calendario como diseño se encuentra perfectamente cocido como una tradición no alterada desde el tiempo de conquista; su costo empero se ajustará al mercado del bolsillo de un turista de clase media o alta, pero fina y original. De forma análoga se encuentran variantes estilísticas del retablo en tiendas de Cusco a precios que ascienden veinte veces más que aquel chumpi taquileño. Sin embargo, la firma del artista no aparece porque es un obrero asalariado o un distribuidor minorista de una cadena de comerciantes aburguesados. Entonces aquel carácter contracultural de la pieza de arte, el retablo, aparece ahora en formato de cuadro de pared, revitalizado para costar más, comercializándose dentro de una hibridez sobre el gusto del turista por el bastidor: la observancia extranjera y la capacidad narrativa de la artesanía de culto recrean juntas formas novedosas para la industria, un nuevo estilo de retablo al cual se le asigna un alto precio por valor de uso que a su vez segrega plusvalía (8,000 soles en promedio). La memoria histórica para convertirse en memoria mercantil, de los precios y lo pecuniario, cae en el hoyo exclusivo de las élites del mismo modo que una manta de la región de Chincheros. Esto no era así 40 años atrás. Por una fina y original tela el visitante pagará 3,500 dólares previamente ofrecen la amable y exquisita explicación de la elaboración milenaria del producto. De objeto de uso se traslada a la esfera de “la cosa exótica” como mercancía de fetiche, a ser comprada y admirada por extranjeros o peruanos con alto poder adquisitivo. La pregunta que se levanta para el arte es: ¿Qué consume el peruano promedio?: el retablo, pero el chico y barato, de 10 x 10cm que no supera los 50 soles. ¿Qué sucede con el arte de contracultura y las artes peruanas? Un arte de usurpación donde el artista finalmente borra su nombre cuando es comprada por miles de dólares por el consumidor es muestra de un implícito consenso mutuo donde el artista es un ser invisible: *win to win* (ambos ganan); ¿Cuál es entonces el objetivo del artista peruano en afán de reconocimiento?; realizar ingeniosamente la pieza original, rara, extraña, bizarra, increíble o extravagantemente rica; que maraville a un público o a un jurado para ingresar a un circuito mágico y de turno que lo interroga validando su obra sobre el juicio del experto que produce la narración escrita de que aquella pieza como un nuevo tipo de interpretación del arte dentro de un tiempo que la circunscribe. Es bueno el dinero y el reconocimiento, pero cuestionamos la acumulación y sobre todo la tergiversación del mensaje. Artistas peruanos y extranjeros han aprovechado además la captura de ciertos fenómenos sociales que hablando por las víctimas

son reabsorbidos para hacerla obra de arte. El artista urbano Banksy por ello hizo adrede que su obra suya se haga tiras durante una subasta, manteniéndose al margen de los medios, pero su obra no, entonces él está presente en ella, observándola. A la par Herbert Rodríguez, después de años de arte contracultural sobresalió por su singular producción en el festival de Venecia 2022 a colación de un gran pene que habla por aquella gráfica de fantasía adolescente de baño, sueño afanoso por echar o deshacerse de la “agüita de coco” (líquido pre seminal) en tiempo de colegio. El signo peneal hace patente un sentido estructural de la obra: se está hablando de un pictograma histórico situado en todas las paredes peruanas fruto de nuestra mentalidad semental o castradora, manipulada procazmente por el artista quien necesita vender dentro de una despiadada industria cultural, pero que encaja con refinada técnica sin dejar de herir solapadamente la decencia de los ojos del crítico.

**Figura 68**

*Sala de arte peruano en la Bienal de Venecia 2022. Muestra de obras del artista Herbert Rodríguez<sup>207</sup>.*



La cultura del pene contradice el enunciado o tara transgeneracional sobre la experiencia de la auto estimulación juvenil que se deseaba reprimir, sin base teórica ni empírica por la omisión a la psicología como disciplina, mediante la frase “pajearse en exceso te vuelve loco” el niño disponía a voluntad del pene su deseo, no a su voluntad racional. Lo cholo, lo limeño, lo subte y el lumpen en los ochentas cruzaron esta línea transversal de interpretación y liberación mediante gráficos y frases relacionados a coitos en paredes, suelos, baños públicos o carpetas de colegio. Se constituyó en un grafiti adolescente ilegal que legitimaba su nueva interrogante fenomenológica. La respuesta del grafiti de colegio era también un elemento de protesta a la exclusión modelada por las revistas pornográficas de la época y el imaginario del ser macho adolescente en cuanto a su dimensión sobre quien la tenía pequeña y cual grande que eventualmente poseía de manera fantasmal las fantasías sobre el deseo de emparejamiento. El

<sup>207</sup> Ver la nota del diario La República: <https://larepublica.pe/domingo/2022/05/01/el-corrosivo-arte-de-herbert-rodriguez/>

bullying también se encontraba en la pormenorización del adolescente mediante dicha excusa: desventajado, la tiene chiquita, manisero, mecha corta, olluquito, entre otros. No existen nativos limeños; hay mestizos de toda clase; de allí que algunas desatinadas y seguramente justificadas chapas le llegaron al grupo migrante adicionalmente: como marrón, añañau, comequeso, vicuñita, no solo al serrano sino al antiguo limeño con tales rasgos (Avilés, 2018).

Existen dos tipos de cholos en el ser peruano, el implícito y el explícito, el primero se encuentra interiorizado con hábitos ancestrales de supervivencia (minimizados) y una conducta actuante de resistencia al ser serrano, mientras que el segundo se encuentra impregnado en nuestros rostros, cuerpos y facciones de entes corporales étnicos que por historia demográfica se ha desarrollado dentro de un marco geográfico sudamericano específico (el ande). Ninguno de los dos es aceptado por el individuo en la medida que se crean nuevas herramientas de producción velatoria que superpone la vestidura de la blanquitud para sustituir el anterior por disminución mediática, histórica y distintiva. En dicha manera ocultar los vestigios de nuestros ancestros detrás de la cortina puede suponer un boicot a nuestra rica tradición interfiriendo en el desarrollo de la capacidad de afiliación de la persona y su razón crítica. En compensación los migrantes en los años setenta y ochenta se expresaron en aquella Lima reclamando nostálgicamente los medios para su afiliación mediante asociaciones, sindicatos y subculturas con ingenuidad en principio y mucha complejidad 30 años más tarde con las micro culturas y el emprendimiento.

Un ejemplo desde los medios es el cancelado programa de La Paisana Jacinta sinónimo de la negación de la autopercepción social de no querer vernos retratados en ella: viva, astuta, graciosa y vivaracha e incluso más criolla que el limeño mismo divirtió por la sencillez de su ser reivindicado en una capital que otrora le trajo diversas angustias. En oposición otros programas no fueron retirados en cambio normalizados por tener “bellos” personajes como modelos como el reality de competencias Esto es Guerra: las dos caras de la misma moneda, solo derritieron una. El mensaje implícito de EEG es: no seas cholo, se blanco, bello como yo me represento; en todo caso: opérese y haga así usted mejor aceptado por la sociedad y las redes sociales a través de las millonarias ofertas que la cirugía plástica; se nutre así misma a partir del complejo colectivo expresados en traumas dismórficos. Traumas producidos por modelos físicamente retocados. Este otro tipo de escape nos lleva a escalar aún más en una sociedad meritocrática y hedonista habiendo quebrado ya la nostálgica solidaridad indígena y el respeto a nuestros rostros. La carrera del hombre indígena y su arte es negar “la choledad”. Nos remitimos entonces a la bastante bien premiada película de Álvaro Delgado Aparicio “Retablo” (2017) donde un artista retablista en su vergüenza de ser homosexual recibe una fuerte paliza que lo

deja inhabilitado al punto de fallecer. Pese al odio que incubó en su hijo por ocultar su condición, este último se vuelve artesano en nombre del cariño por su padre fallecido. La enseñanza resalta el carácter familiar y unificador del arte popular, es decidir lo que une al hijo con el padre es la pedagogía del arte del retablo, es el vínculo afectivo que revive el proceso de elaboración. El amor de padre a hijo, al margen de las opciones sexuales no impide que los funcionamientos sean operativos. Contaba Jesús Urbano que su maestro Lopez Antay lo obligó a enderezar clavos durante un año antes de enseñarle el arte del retablo; esto respondía a una lógica del maestro en torno a la paciencia, la disciplina y la obediencia cuando Urbano quería ya mismo hacer uno por deseo y necesidad. El arte une los fragmentos de la sociedad desde que la cultura es uno de los pocos sostenes de integración social, cuando lo político anda protervo, o cuando la religión ingresa en una preocupación por diezmar a la vez que reprimir. El poste del cual un pueblo se aferra en última instancia, donde el gobierno y la religión falla es la cultura (Vargas Llosa, 2012) la que nos contiene, de lo contrario la banalidad y la perversión de la misma dejan a una sociedad en manos de la ignorancia. En este sentido Nugent afirma:

“La desgracia criolla es un ejemplo más de cómo la posesión de la fuerza, del control del estado, y de la economía no son suficientes para legitimar un orden social. La ausencia de un racionalismo ético socialmente vigente (y, propiamente en esa carencia se condensa la desgracia criolla) resulta acaso la huella más distintiva en la vida pública peruana de 1930 a 1968, aunque las fechas únicamente las usamos como vaga referencia para aludir a un proceso imposible de determinar con la precisión del tiempo del calendario. Esta ausencia, además explica esa peculiar entronización del pesimismo, del sin sentido, de la vida “envenenada”, el resentimiento, la molicie y algunos otros rasgos morales similares que era motivo de queja y lamento entre personajes de ese periodo. No era un malestar que surgiera de un mundo desencantado por obra de la racionalización de una economía capitalista” (2006:70)

Shane Green (2017) agriamente culpa en su trabajo a los pitucos por la división del fenómeno subterráneo; aquí sostenemos que no fue culpa del pituco precisamente, sino de la irracional manera adolescente de reaccionar frente a un egocentrismo positivo de creerse o asumirse como tal desde un férreo discurso europeo. El pituco es un ente abstracto no tiene corporeidad. Solo la posee donde el peruano no se identifica con la tierra. Ha sido y será un fino trabajo publicitario dentro de un marco económico-corporativo de quienes manejan la tecnología y la economía en todo tiempo y espacio histórico. Agotamiento y huida en el fenómeno subterráneo tuvieron tales componentes, los entrevistados dejaron en claro la confusión cuando se enfrentan contra quienes fueron los padres de la movida por la suposición de una imposición “pituca” realizando otros espacios alternativos sin invitar a los fundadores, del cual reconoce el miembro Niko Nicolás de Eutanasia en nuestra entrevista como un posible error en el espacio

tiempo. La identidad intrínseca se basa en el reconocimiento de las familias, que le otorgó al artista el impulso emocional suficiente; desde las amistades del distrito que los observaron con admiración y les dieron la posta de la representación de la ira colectiva como sentimiento neutro que los impulsó a la actividad. La desazón de quienes “la cagaron” (como manifestó un ponente en la clausura de presentación del libro de Fabiola Bazo Desborde Subterráneo en el MAC) sucedió en términos de una manipulación desde líderes de opinión, de resentimientos históricos poco entendidos y un engaño mediático sobre lo puro e impuro. Las posiciones en esta dirección no responden precisamente a este defecto, sino a la excesiva ansia de protagonismo dentro de una urgente e inconsciente ansia por la representatividad de una mayoría que pervive en el subconsciente peruano sin clara representación en la actualidad.

**Figura 69**

*Fotografía de La nave de los prófugos en la avenida Colmena. Numerosos stands se aglomeraron alrededor de la Universidad Federico Villarreal. Fuente<sup>208</sup>*



Todo lo demás podría pasar por ser anécdota de un impulso adolescente bastante bien autorregulado desde los medios de comunicación: “ser famoso y vivir de lo que me gusta hacer, a mi modo”, el DYU falseado puede no comprometer a una acción más recíproca. La venida de grupos de adolescentes que recién se acercaban al escenario formativo lamentablemente tenían que pagar piso y esto no gustó. También estaban de por medio los celos, de la primera camada, por las novedades musicales que se creaban, o grupos novedosos que de pronto gustaban al público, esto se prestaba al boicot desde la consola del escenario, la destrucción de carteles y otras cuestiones más domésticas como el robo de discos 45 y Lps que siendo prestados e intercambiados nunca fueron devueltos. Estas fueron claras muestras de mezquindad.

<sup>208</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8a0MGt-CJfA>



Según nos cuenta Ariel Díaz, en un concierto organizado en la UNMSM los cables de los parlantes de retorno fueron deliberadamente desconectados de la consola cuando su agrupación estaba en plena ejecución. Estos culpan directamente a algún miembro de los grupos que iniciaron el fenómeno subterráneo a fines de que los nuevos no sobresaliesen de los antiguos. Estos entre otros fue uno de varios impedimentos de muchos jóvenes por hacer música, pero existían los renegados y probablemente sea este comportamiento desde una primera fase a una segunda los causales que se opusieron a esa otra hegemonía implícita para causar antagonismos, agotamiento y división. El sabotaje era de hippies a subtes y de subtes a neo-subtes. Los neo-subtes se agarraron de la bandera del oprimido para vaciarlo todo. A la desgracia criolla le pegaron su bofetada por sabotear a Leuzemia, como lo narró Leo Escora sobre el sabotaje de Pico ego Aguirre. El apoyo a una nueva generación tendrá este componente de insana envidia. Leo Escoria agredió justificadamente a Pico Ego Aguirre. Leo explica, en resumen, su mirada sobre el fenómeno:

“En lo que luego se llamó el “Rock Subterráneo”, yo nunca me consideré tampoco parte de ese colectivo, que iba compactándose y organizándose, ya que para mí se iba formando de una manera ritual, bajo otra bandera distinta a la blanca y roja, una bandera negra que para mí era siempre una bandera, un dominio, y que al final se quedaba solo como un simple juego de cachondeo y de utopías. Solo en nuestras imaginaciones podía existir la anarquía o, en el mejor de los sarcasmos, en el caso en el cual se iniciará una verdadera guerra civil a nivel mundial. Todo el resto era puro floro. Por otro lado, yo nunca me fie de la gente y del prójimo. Ya hemos tenido demasiadas demostraciones de fraudes y de corrupciones en las actividades humanas a todos los niveles como para seguir creyendo en las agrupaciones de esta especie. Tuve ciertas amistades especiales en esa movida, con la que formamos una clase de grupillo contracorriente dentro de esa misma corriente, y que rechazábamos a priori cualquier tipo de organización y de conglomerado con fines políticos, sociales o artísticos. Íbamos más allá de lo admitido, tanto es así que el resto de la gente del movimiento nos odiaba y nosotros crudamente nos hicimos llamar los “Alpinchistas”, porque simplemente nos llegaba todo al reverendo pincho. Contestábamos nuestra existencia directamente, sin importarnos de dónde proviniera nuestro mal y sin darle una explicación neta a nuestros naturales inconformismos”<sup>209</sup>.

Muy adrede en plena escena musical, la cuestión era descargar, desfogar e instigar en reacción contra el sistema que no te dejaba “ni siquiera un par Lukas” (soles) para el autobús. ¿Cuál era entonces el subyacente proyecto subterráneo?: hacer música de llano de modo que las cosas que te movilizan te sean indiferente mediante el coro de ángeles en un concierto; cada uno corea a ritmo de un grito ensordecedor, que puede ser el tuyo. El rock es protesta, producto del

---

<sup>209</sup> Extracto de nuestra entrevista a Leo Escoria.

suelo económico y el aporte de etnias e instrumentos técnicos perfeccionados por una historia de préstamos. Sin embargo, la cultura del “serrucho” no lo es, darse la espalda cuando una fuerza va tomando forma es una tara traducida en una capacidad corrosiva que conlleva a otras actitudes nefastas: el diablo, el muki o el chapingo (personaje diabólico de la selva) siglos atrás, recomponiéndose para ahogar las aspiraciones y sustraerle la esencia al alter ego del peruano arrepentido.

El instinto de *anticholedad* y la *irrefenable* ansia de poder termina por despedazar todo proyecto de autenticidad adolescente reemplazándola por otra de autonomía citadina individualista, más cercana al discurso mediático a diferencia de la del discurso inicial de protesta que proponía diversión y catarsis a la vez que proponía una inmediata restauración del orden social; así la *anticholedad* puede ser entendida como una delicada *limeñidad*. En todo caso todo intento de copiar simbologías foráneas como sonidos foráneos cae en la misma trampa de la alienación empero un discurso de dialéctica subversiva que pudo haber llevado a un sin número de grupos a un éxito paralelo a la movida argentina que muy rápidamente se alzó por todos los rincones de Latinoamérica a la sazón de managers alertas por la mercantilización de aquella fuerza que invadió Lima con las composiciones de Espinetta, García, Cantero y Serati a mediados de los años setenta y post ochentas. En todo caso, la exhortación de una contracultura está sobre la base del reconocimiento de la autenticidad de la cultura de un territorio. Se reconoce en demasía que el Perú es un país de naciones excluyentes, esto no excluye que las bases de la cultura sobre normas y valores del buen vivir (Sumak Kawsay o Sumak Qamaña) se encuentren deterioradas por el alto consumo de patrones occidentales que entienden la vida como una hazaña por el éxito individual.

La caída de un nuevo amanecer y la resistencia cultural oculta permanecieron latentes dentro de un circuito de concedores que consolidaba audiencias y algunas disqueras independientes posteriores a los ochentas. Los músicos crecieron, formaron nuevas bandas, perfeccionaron la técnica y obtuvieron instrumentos profesionales pero la pugna por el poder del discurso continuaba latente. Observamos como la forma del Rock derivada en el género gótico, en retrospectiva y a diferencia deseaba desvelar estos errores. Se desprendió hacia una adherencia al rito de los sonidos de ecos y reverberaciones acústicas; desde Vox propia hasta Col Corazón tal vez Ian Curtis de Joy Division podría haber influenciado una profunda idea de autoevaluación del ser en el nuevo paradigma social del pre neoliberalismo:

*Directionless so plain to see*

*A loaded gun won't set you free*

*So you say*

*We'll share a drink and step outside  
 An angry voice and one who cried  
 'We'll give you everything and more  
 The strain is too much, can't take much more*

*Oh, I've walked on water, run through fire  
 Can't seem to feel it anymore*

La autoevaluación adolescente explica una capacidad de razón crítica que inmiscuye su sensibilidad a veces desesperada por encontrar aquel “Mito de Sísifo” de Camus: el sentido lógico del absurdo como un funcionamiento de comunicación urgente mediante el proceso de efectuar arte. El tema de Joy Division traducido al español confiesa: “Desorientado, es simple de ver, un arma cargada no te liberará, así pues, dice, vamos a compartir una copa y salir a la calle. Una voz enojada y una que lloraba: ‘Te daremos todo y más’. Es demasiada la tensión, no puedo aguantar más. Oh, he caminado sobre el agua, corriendo a través del fuego. Parece que ya no puedo sentirlo”<sup>210</sup>.

Ian Curtis<sup>211</sup> líder de la banda Joy División, formada en 1979 bajo una particular influencia de Sex Pistols, atravesó diferentes crisis socio-institucionales. En análisis sociológico, la matriz de sostén maternal fue frágil. Epiléptico ya consumía drogas desde los 12 años. El matrimonio y la familia lo dejaron varado en una burbuja de interrogantes sobre el sentido de la existencia en disonancia con la figura femenina que lo direccionó a la creación poética gótica, reforzada y a su vez distorsionada por el consumo de la heroína. Las disfunciones sociales recayeron el sujeto violentado subjetivamente por una difícil convivencia matrimonial, la crítica al capitalismo subyacentes y sus crisis de epilepsias recurrentes fueron minando su estado mental. Se suicidó a los 23 años no tan alejado de otros casos paralelos como los jóvenes del club de los 27 (Hendrix, Joplin, Morrison, Jones, Kobain, Winehouse y Basquiat) que fallecieron por exceso de cocaína y heroína. Las ansias de Sid Vicious por unirse en las estrellas con su asesinada pero amada Nancy Spungen<sup>212</sup> apuraron la salida, empero su atroz estado interno compuso una variedad de temas de gran influencia contracultural. El tono existencial y depresivo del fuero interno de Curtis nos permite realizar una lectura que trata de un castigo personalizado que implicó un suicidio altruismo heroico por medio del suicidio al desenmascarar la realidad con la frase “Un nuevo desvanecer”. Un logotipo incrustado con la palabra “Odio” en la parte posterior de su casaca traduce su lírica: “Diferentes colores, diferentes tonos, Sobre cada error, (que) se cometieron,

---

<sup>210</sup> Traducción realizada por el autor.

<sup>211</sup> Ian Curtis era natural de Manchester, de personalidad introvertida, de clase media, muy interesado por la música de David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop, fanático de la literatura de Kafka y la poesía modernista, este personaje padecía de epilepsia, como se conoce una enfermedad con potenciales complicaciones psicológicas y físicas además de un”  
<sup>212</sup> Véase la película Sid and Nancy protagonizada por Gary Oldman y dirigida por Alex Cox, 1986.

asumí la culpa". El auto castigo sabotea la permanencia del artista sobre la tierra, En psicoanálisis estos actos se denominan como "la ira vuelta hacia adentro" (Sadowsky, 2021) o "los hilos de la muerte" que el sujeto construye entre conciencia y ensueño su propio funeral. Según la teoría psicoanalítica dicha ira se mueve en detrimento del físico o la mente del sujeto que resulta en una depresión que consigue ser crítica y crónica. Dicha ira en el ambiente *underground* en lugar de irse hacia adentro poseía una vía de ida y regreso; de ir hacia adentro para luego ser expulsada, hacia afuera. La culpa como elemento esencial de la depresión no asegura la pervivencia del sujeto si este no se la transfiere a otros; en este caso a la autoridad. El sujeto necesita exteriorizar la ira, trasgrediendo, penetrando, controlando, autorregulando sus placeres y en particular fijando el fetiche voodoo a quien tiene que clavarle las agujas. El alma del artista suele ser a veces muy extrema. El joven subterráneo encontró la vía de devolver la ira mediante el micrófono y los pinceles hacia adolescentes estudiantes, migrantes o capitalinos dentro de una estética en préstamo desde una generación setentera británica oprimida. La herencia histórico social de las guerras y los desencuentros con la política económica definieron las presiones sociales y psicológicas del ser adolescente que es puesto de manifiesto como una contradicción del yo dividido en el tema de Curtis. Coloca de relieve la importancia que posee la angustia del ser adolescente que en el agotamiento puede buscar diversas vías de escape. Este tema escrito en el año 1979 tiene un exitoso remake elaborado por el compositor estadounidense Moby (1994) que ha acompañado diversos films Hollywoodenses como Heat de Michael Mann (1995). Dentro de este marco musical *post punk--gotic* se produjo una interesante producción, Velvet Goldmine (1998) cuyo soundtrack contiene oscuros y variados contenidos que versan sobre crisis, amor, terciopelos y diamantes; un film que explica la búsqueda de reconectar el cuerpo con la realidad.

Entiéndase a partir de esta extranjera experiencia contracultural, la pujanza del sujeto por cuestionar lo social que pasa en primer lugar por una aguda introyección personal desde la esfera de lo individual producto de dos historias: la familiar y la nacional, en este caso de una Inglaterra proletaria que proyectó hacia receptores masivos una feroz resistencia hacia otros que sirvieron de catalizadores, un peso tal que sus frágiles esqueletos psicológicos no soportaron más. Así, en la metáfora de la línea de título sobre el tema arriba traducido (un juego amanecer que se desvanece) se puede leer la visión del mundo que lo rodea, como un espectro gris que en cada estado de ánimo le da motivos para sentir el entorno no solo en diferentes tonalidades grises sino en una serie de variabilidades bipolares de frustrados amaneceres. Es la síntesis de un sentimiento de disconformidad, "un arma cargada no te liberará" en una de las frases, manifiesta la posibilidad clara y reprimida de la autodestrucción, una que el mismo discute,

desconoce el momento exacto del acto extremo. En un interesante artículo observamos desde la biografía de Curtis y su banda Joy Division (División del gozo):

“La evolución que la agrupación sufrió, en los breves cuatro años de su existencia, es una de las causas por las cuales Joy Division se considera una banda de culto. Desde los primeros momentos del punk inspirado por los Sex Pistols, pasando por el post-punk, como género por el que se movieron con mayor facilidad y que trabajaron mayor tiempo, hasta el rock más melancólico que venía dado por las letras, cada vez más oscuras de Curtis. El tinte, calificado con posterioridad como gótico de Joy Division, lo aportó sin duda Ian Curtis, sin embargo, mientras estaba en vida, el uso de su voz de barítono, al estilo de Jim Morrison en The Doors, era considerada insignia de la pureza del post-punk. Era evidente que las letras caóticas y obsesivas de Ian se alejaban cada vez más de la temática reivindicativa del punk, y se centraban en la soledad del individuo, en su mundo interior y el sufrimiento de éste ante la incompreensión y la incapacidad de expresarse, sino mediante su música. Aunque algunos críticos ya advertían en las baladas de Joy Division las señales que servirían de precedente a un nuevo movimiento al que se bautizaría como gótico y especialmente el rock gótico, no sería hasta el suicidio de Curtis, cuando realmente la temática de sus canciones se tomara como aquel mensaje oculto, que el cantante lanzaba a un mundo con el que no era capaz de comunicarse, fruto de sus episodios de depresión.<sup>213</sup>

Los fanáticos de Curtis encontraron en su personificación un icono que realizaba su poiesis barítónica, aunque depresiva post punk de estilo gótico de ecos catedrales, un resonar gregoriano en el fondo de su garganta. El sonido prolongado del *reverb* en combinación con el temblor duplicado del chorus y el eco alargado del flanger distorsionan el sonido de la guitarra llenando la característica oscuridad de los temas. La densidad de los sonidos de las guitarras en adelante alterna como estilo con todas las otras imperantes. Para los tiempos el nacimiento del lamento, sensual y corporal encontró excelentes cultores que ajustaron sonidos de sintetizadores con planchas prolongadas, con densos y prolongados sostenes de teclados con notas frugales pero precisas, algunos con extrema melancolías, otras más sensitivas con una fuerza irrefrenable que se sintieron en las ánimas artísticas. Así mismo de la agrupación peruana de Dark New Wave, (Velaochaga, Montañez, Magan, Vidal) Voz Propia, explora:

*Ves el espejo*

*No podrás maquillarte*

*Aquí te verás*

*A ti mismo, a ti mismo, a ti mismo*

*Vomitando te verás así*

---

<sup>213</sup> Ib.

*Vomitando hasta morir*

*Vomitando te verás así*

*Vomitando hasta morir*<sup>214</sup>

Los artistas de la contracultura no se manifestaron como personas “normales” vale decir para un espacio estandarizado oficinista, en principio no encajarían. Aunque como afirma Greene posteriormente ocuparon excelentes cargos, creemos sin embargo que fue la regla oficial en un país de bajas oportunidades de adaptarse paulatinamente a través de una cartera gestionada de contactos para convertirse en tipos a escala formal mientras vomitaban sus fastidios en los sitios seleccionados. Sin embargo, de los cuatro miembros mencionados aquí de Voz Propia solo uno tuvo un lugar de joven progresista en un reconocido museo de Lima, el resto nunca. La regla de la costumbre en la urbe dictamina que encajes dentro de un parámetro consolidado o de empleado de cuello y corbata o bien de un proletario de fábrica bien domesticado; lo más probable, renegado: mente propositiva, decisiones rápidas, proactivo y positivo, actos sociales efectivos, administración de tus objetos, desgaste de la fuerza física y el encasillamiento en un modo de vida disciplinado a la vez alegre e idolatra: aquel que los medios televisivos destacaban en los ochentas al modo Dallas con Larry Hagman o Dinastía con Elizabeth Gillies y en su versión diferenciada, opuesta y narcótica, una década después, con el personaje de Mark Renton interpretado por Ewan McGregor en la Película *Trainspotting* (1996) quien finalmente huyó de las drogas para conseguir un departamento, enamorada y artefactos domésticos a la medida de lo que el patrón (hombre o conducta) mande por un tiempo determinado, previamente desfalcó a sus compinches con un pase de droga; nada raro desde la mínima condición de empatía que como consumidor lo excusaba.

## 10.2 Asimilación e industria popular

La Teoría de la Asimilación ha sido fundamental para entender el proceso de compra de los símbolos de la contracultura desde los sujetos productores de la cuestión *underground* occidental cuando pensaban que con éxito tales símbolos eran de uso particular y excluyente. Para Thomas Frank (1991) los movimientos culturales hippies, beat, feministas y afroamericanos habrían sufrido la estafa de lo cooptación al haber sido absorbidos por el sistema contra el cual tanto material invirtieron en denunciar. Así, todo símbolo, música, slogan o imagen han sido sistemáticamente absorbidos desde la cultura de masas juveniles a través de la publicidad de marcas, ropas y ONGs quienes de manera inversa contribuyeron a entender la millonaria

---

<sup>214</sup> Extracto de la canción Espejo Quebrado de Vox Propia. Fuente: Musixmatch

industria que se generaba de este arte de la resistencia, una voluminosa venta de millones de copias originales compuestas por aquellos artistas que el público validó como representantes legítimos de sus resentimientos. En esta línea, en los años 60s, Bob Dylan instaba con insistencia a los Beatles a “tener que decir algo” en sus músicas arguyendo que estos eran demasiado buenos para no tener que decir nada.

Posterior a la ruptura de los Beatles, John Lennon habría sido la excepción cuando pasó de una música existencial como “Mind Games” a reunir miles de seguidores junto a su pareja la artista contemporánea e integrantes del colectivo Fluxus, Yoko Ono, al minar la conciencia política juvenil de un pueblo americano a mediados de los años setenta. El resultado no pudo haber sido peor para Lennon: asesinato por una bala en el estómago en 1980, jamás aceptó politizar su ideología END THE WAR. Todo lo demás se volvió moda: lo punk, los peinados, Sandra Rhodes, Kusama, los rostros de Lennon y la foto Che Guevara (hasta en boinas), empleando estéticas posteriormente bastante serializadas pero que nunca (y hasta ahora) no reflejaron jamás el mensaje inicial sobre justicia social a como dé lugar, como lo proclamaba Rosa de Luxemburgo (1906). La redistribución real para los grupos menores de la contracultura fue hechos concretos, dinero, salarios, educación, bienestar, salud y canasta familiar. Mientras nada de eso exista se crean los manifiestos, los símbolos (arte) y la acción, como aquellos que estudiamos durante la revolución de mayo del 68. Salvo aquellos intérpretes o compositores que como Rod Steward, Billy Idol o Sting de The Police, quienes habían salido de agrupaciones juveniles contraculturales, se convirtieron, rápidamente en iconos culturales masivos que generaban millones de dólares para empresas disqueras como Chrysalis Records, EMI, Warner Bros y A&M respectivamente: entre los años 1977 y 1987 cambiaron el rock punk inglés crudo por otro más bien pop o wave muy sofisticado y comercial que sin quitar la increíble calidad de los arreglos y la composición peyoraban sobre el amor romántico, sexo y gritos rebeldes en los escenarios. Entre estos quien trató de mantenerse al centro de la moda haya sido David Bowie, aunque sus éxitos como Let’s Dance (1983) y Modern Love (1983) los cuales en su momento admitió “detestar” por ser demasiado populares o simplemente pop, excepto su emblemático tema vanguardista We can be Heroes (1977) -muy influyente en el fenómeno-, lo catapultaron a la cima de los artistas más escuchados de los medios, innovador en al arte de la vanguardia de la improvisación y padre del antiguo circuito Punk psicodélico, fuese acaso el referente más destacado para miles de músicos de vanguardia por su facilidad para la composición, la escenificación y el arte de la vestimenta. En este sentido, la absorción o asimilación de los símbolos culturales que alimentó a todas las industrias culturales de la moda, la música y el diseño gráfico en Europa y Estados Unidos, no sucedió aquí. ¿Por qué? ¿Acaso no fue el movimiento subterráneo un eje contracultural de

fuerza entre 1978 y 1986? Se fabricaron frases, lenguajes, banderas, músicas, arte y síntesis gráficas de pensadores, montajes, es decir, todo un arte que solo habría sido absorbido tardíamente con una moderación muy acuciante para ingresar a la cultura oficial que no permitiría los viejos discursos de revolución. Javier Mosquera de Oxido nos cuenta que:

“Tuvimos la oportunidad de ir a grabar y salir en canal 7 de la mano de Pico Ego Aguirre; con nuestro baterista De la Flor. Teníamos la idea de tocar “siempre hay sangre en las cadenas”, cuando ya estaba armado todo, ¡finta!, porque la música de fondo nuestra estaba grabada, nos dijeron que los equipos estaban malogrados”.

El grupo estaba por tocar en set, la producción les dijo que no, que los equipos se habían dañado y les pondrían una pista. Esta repentina acción en pleno gobierno de García más allá de una anulación del verso juvenil en vivo, explica la diversa naturaleza de la contracultura que estaba movilizada hacia la producción de temas organizados y estructurados que habían ya tomado la forma icónica de ser insignias juveniles. La lírica completa de la canción de Oxido es clara y directa sobre el sentir general de los peruanos, sino del mundo de entonces:

*Siempre hay sangre en las cadenas*  
*Orgullosos de su fuerza que descargan por el mundo*  
*En los pueblos humillados y cansados de ceder*  
*Los pueblos se levantan, la verdad, quieren saber*  
*Cadenas rotas quedan y la gente gritará*  
*Siempre hay sangre en las cadenas*  
*El difícil paso es el que llega siempre al empezar*  
*Las llagas cicatrizan y se vuelven siempre a abrir*  
*La gente ya no aguanta*  
*Nadie puede interrumpir*  
*Los sueños realizables no imposibles de lograr*

A punto de ser enunciados masivos por una subjetividad colectiva común, el contexto social del autoritarismo latinoamericano estaba desde ya plagado de miedo y desorden post caudillista que las violencias discursivas desestructuraban el afán de progreso de obreros, campesinos, artesanos y adolescentes: la latente subversión estaba generalizada, enarbolando mensajes de unión que tenían que ser eventualmente eliminados empero no con una estrategia de asimilación, es decir, para el caso peruano había que eliminarlo, presionando con encierros y violencia la naturalidad adolescente, exacerbando la mentalidad juvenil y satanizando a los grupos de contracultura que posean “algún tufillo terrorista”, cuando únicamente deseaban desplegar una zona de su ser creativo, escindido o consolidado, hacia las masas juveniles para



unificar una vieja fractura. De ese modo los símbolos de la contracultura sean chicha o subterránea, solo era para sus propias audiencias, éstas en los años ochenta no se masificaron, amén de la gran vergüenza ajena que producía lucir algo que no fuese de la orden real OP.

El peligro de la contracultura general era intensamente dañino para el creciente caos nacional. El arte popular estaba resuelto, aguantado en las provincias. Sin embargo, la masificación era subrepticia y efectiva, pero bien resguardada por los medios, invisibilizada y envilecida. Daniel F nos cuenta el éxito de la banda G3 al haber vendido 8,000 copias frente a solo 500 que la Sony en Perú -que venía a potenciar la industria musical en los ochentas- se jactaba de haberlo realizado con agrupaciones de corte comercial como una señal de triunfo marketero. La mención de estas agrupaciones muy al contrario a la teoría de la asimilación en Frank no encontró un nicho de mercado maleable o flexible que acogiera sistemas, salvo mucho después de haberse consumado la fuerza de la corriente subterránea cuando ingresan un circuito de conciertos mejores implementados para mediados de los años 90s. Si bien es cierto que algunos artistas ingresaron al ámbito formal de las galerías y las grabaciones como Rodríguez, Bryce, Higa, Daniel F o Wicho García, empero cantar “consignas generales o váyanse todos a la mierda” no tendría ningún sentido personal salvo orientar la obra en un lenguaje visual más técnico o una lírica con métrica trovadora para granjearse un futuro limpio y puro en la industria musical de la decencia. En paralelo la contracultura chicha, que, a duras penas, pero con fuerte penetración, conquistó el terruño limeño se granjeaba otro público disidente para terminar asimilándose hacia la cumbia tecno-andina generando millones de soles para sellos musicales como Infopesa, Discos Horóscopo e incluso el sello alemán Odeón que grabó también grupos de huayno (Pastorita Huaracina), criallos (Los Embajadores criallos) y de salsa peruanos (Ñiko Estrada y su Orquesta). Y, sin embargo, el título de la canción de Oxido “Siempre hay sangre en las cadenas” no debía grabarse. Las discográficas eran anti reaccionarias y convenientes. De saque el arte subterráneo tendría que amasar más audiencia para lograr grabar con facilidad, es la audiencia la que siempre mandó en este negocio. Casi toda la corriente subterránea maldecía los símbolos de marcas extranjeras excepto la de sus héroes, que se expresaba a través del símbolo melódico de selo local revitalizado y afinado en torno a una verdad social en épocas donde la sangre fue el gran sema mediático y callejero que perturbaba la sensibilidad adolescente. Jimmy Rodríguez de la banda Delirium Tremens a la pregunta ¿Qué tipo de arte, símbolos, o gráficas del momento ochentero nacional o internacional recuerdas con satisfacción y cuáles no? explica: “Aquí me agarraste frío, son casi 40 años, nada en particular, siempre odié los símbolos políticos o religiosos porque no los sigo”. La respuesta de Jimmy es contundente, fuera de cualquier mesianismo, su ser adolescente no podría atornillarse en algún orden concreto como tabla de

salvación. La gráfica política o de alta cultura estaban al otro lado de su creencia como la de muchos, que para la época era un síndrome habitual; sin embargo, este punto de partida de carácter ontológico clamó además la hégira de no reconocer su ser dentro de un país escindido. Apostar salir del país, acto deseado por los peruanos de la época, habría sido su sentido de pervivencia: el necesario desarraigo. Fue un acto común de un grueso de estas bandas, emigrar para no regresar más. Emigrar en el caso de ciertas bandas de la segunda camada se produjo cuando no se hablaron más entre ellos, en ese caso su actuación tuvo una breve temporalidad solo significativa en el tiempo en que su representatividad era lúcida.

Apostar por un país en crisis era un proyecto colectivo muy difícil, la realidad llevaba a los jóvenes a trabajar en la industria de manufactura. La fórmula de aquel otro escape, emigrar, respondía a la negación de vivir en medio de la barbarie en comparación. En Lima no había un proyecto político definido, ningún presidente lo había trazado, al contrario, anduvo oculto, porque una vez que todos los inversionistas dieron la espalda al Perú en los ochentas -excepto Don Dionisio Romero quien aprovechó la circunstancia para intercambiar liquidez por tierras- Belaúnde y García pensaron en dos cosas: el primero en cómo retornarles el negocio de ventas del Perú a los expropiados por Velasco y el segundo en cómo compensar los esfuerzos del partido aprista por desarmar el Perú para traficarlo lo cual derivó al país a la peor crisis que benefició una sola élite populista o de “acciones populares”. Esta imagen del país no dejó a no ser gráficas mentales de escombros morales de delicada importancia que por un rebote visual mediático y arquitectónico, liberó desde el artista adolescente la esvástica y la A anárquica: la música o la revolución como un modo de subversión moderada o exabrupta desde un movimiento colectivo producto de una superproducción musical o de una infraestructura derruida. El arte popular se mantenía a raya, pero produciendo, sembrando recuerdo de sus muertos, tratando de no ser olvidados. Edilberto Jiménez así recreaba los hechos con suma realidad, sobre los abusos sexuales producto del terrorismo de estado en contra de mujeres ayacuchanas en Chusqui.

#### **Figura 70**

*Retablo de Edilberto Jimenez Quispe que retrata y narra actos de violación a mujeres ayacuchanas. Década de los años 80s. En la puerta derecha se lee: Cuando la sangre es de una mujer maltratada y asesinada, la sangre es de todos. Fuente: Jimenez.website*



Otro sector peruano que crecía con velocidad en oposición a la norma era el sector informal, ese “otro sendero” arenoso en lugar de luminoso, se creó donde Lima falló al darle la espalda a la racionalidad andina desmembrada por la colonia. Justo allí, en el corazón de la necesidad, su reactividad y proactividad abrieron la trocha de la vida de la inclusión forzada, con contrabando, crimen y la elección por una vida al margen de la ley que reunía al principio tímidos grupos de solidaridad emprendedora que posteriormente se solidificaron en poderosos gremios. Nugent nos habla de una Lima “contramoderna” en donde los indígenas tuvieron que gestionarse solos, en manadas e ilegítimas invasiones en contra de la mezquina modernidad limeña: este proceso de cholificación llevó al espanto económico a adultos y jóvenes capitalinos tradicionales, aunque, por el contrario, otros suficientemente inteligentes se integraron. Lima crecía hacia afuera. Entonces llega a la autogestión. Para el artista visual Herbert Rodríguez la gestión artística poseía una racionalidad personalizada, de quien quisiese aplicar un empujón a la amoralidad del gobierno hacia la reconstrucción social y política. Su afirmación “nunca fui adolescente” porque desde pequeño debatía con gente mayor las posibilidades de un Perú diferente, constituyó para este artista un campo de luchas y duras batallas empero no un campo de entero de diversión. La vida se tomaba mucho más en serio por la escasez a diferencia de las adolescencias actuales confundidas adrede por el consumismo, la diversidad sexual y el atoro mediático cultural. Cuando aterriza el fenómeno subterráneo en Perú unos años después, los chicos dentro de sus redes de acceso pensaban entre dos mundos paralelos, la integración o la escisión. Afirma Jimmy Rodríguez de Delirium Tremenz:

“Fue una movida donde hubo mucho voluntariado, no había plata ni auspiciadores para organizar grandes conciertos y menos para pagar buenos equipos de sonido y menos luces o pirotecnia. Las bandas participantes ponían todo. Un platillo, un cable para guitarra, un parlante, etc. Eso

era lo común en la movida subte, sin importar el tipo de música o habilidad para cantar o tocar instrumentos, era simplemente, libertad de expresión”<sup>215</sup>.

Pese a todo (sabotaje) existió siempre un principio de solidaridad propia a la edad adolescente, y de la sociedad peruana en los momentos más críticos del ser paisano. Salvarle la vida. Lo contrario hubiese ocurrido si se hubiese deshumanizado tal sensibilidad por ello fue clave para el gobierno velasquista levantar la cultura en las escuelas y para los artistas reclamar más educación y cultura convirtiéndose ellos mismos en los pedagogos de sus espacios. Desde una alienada estructura educativa rebajada con discurso académicos desde los países del norte se establece un “adormecimiento deliberado de la cultura”: La filosofía, la psicología, la literatura, el arte como otras ciencias humanas no se maximizaron en las escuelas, por el contrario, al ser retiradas dejó sin herramientas críticas y reflexivas al estudiante. La máxima desde las encías de aquellos padres tradicionales fue: “esa carrera no te da que comer”. Con los años la estrategia de gobierno fujimorista los elimina casi en su totalidad porque complicaron la entrada del neoliberalismo cuando se mantenía a las masas infantiles ilustradas. Las familias, el sujeto y el estado se confabularon inconscientemente con la expectativa que las ciencias y la ingeniería fuese acaso mejor para sus hijos como futuros ciudadanos productivos. Entonces la mayoría de jóvenes comenzaron por presión a pensar en forma numérica, a través de las ventas, largas caminatas e inútiles entrevistas para oficializar tres áreas como las más rentables: doctor, ingeniero o abogado, pero no gasfitero, eso es “para los pobres”; sin embargo, aquella prosperidad científica tomaría tiempo para sacarte de un estatus de pobreza mediante el recurso político de “la numeralización de la cultura”. Ser cholo no era de importancia, leer sobre el imperio y las culturas prehispánicas era una pérdida de tiempo, no tenía cabida en una conversación práctica familiar, ni el indio ni la cultura suma, solo resta. Lima alistaba el campo para pasar hacia la civilización del espectáculo que comenzó a erigirse en la pantalla y la prensa escrita que acabaría con la desgracia criolla mediante la mofa y la exclusión. Se lograba observar en los programas políticos la nueva cultura como un florecer negativo para tener que subsumirse en la distinción: de las apuestas de la juventud limeña por la pendejada -entonces bien actuada como acrisolamiento-, que se generalizó en la vil sociedad peruana como un definitivo y jocoso proceder juvenil, adulto, burocrático y gubernamental. Sin embargo, en ese paisaje virgen de las emociones adolescentes estallaba el grito de la libertad de expresión; añade J. Rodríguez:

“Solo quería tocar batería sin importarme las letras de las canciones, pero me di cuenta que Bollo nuestro vocalista componía letras muy graciosas y que a la vez decían todo en lenguaje de adolescente pendejo. Como por allí nos bautizaron como "Rock Pendejo"(...) no se veía luz al final

---

<sup>215</sup> Extracto de nuestra entrevista a Jimmy Rodríguez

del túnel, estudiando o trabajando daba igual, nadie estaba satisfecho y si no hacías nada pues, peor”<sup>216</sup>.

Esta creciente desidentificación con el terruño y el caos arquitectónico condujo al adolescente a refugiarse en el recurso de la burla a la vez que odiaba las cursilerías (música o telenovela romántica) -que hacían apología a un pequeño sector aburguesado- para formar sus propias reglas del juego, fuera de otras normas violentadas por padres y maestros castradores. Al margen de la cursilería evangélica o el pandillaje criminal, se crearon movimientos artísticos que reconocieron el ser sensible del adolescente que egresaba del colegio su conciencia clara sobre las cuestiones más urgentes. Ávidos por componer una propuesta de protesta desafortunada pero articulada; o en su lugar fugar hacia la madre del rock en Europa o Estados Unidos cuando la realidad del movimiento y de las industrias culturales eran demasiados frías, el Gato Cortés de Mazo migró a USA, Niko de Eutanasia y Leo Escoria hacia una Alemania gótica muy anterior a la salida y la despedida de María Roncal (María T-ta). La expectativa de un futuro musical desde el rock se desinflaba muy por el contrario lo popular como demanda se enroscó en la cumbia, la chicha y la salsa. Lo popular es lo que el pueblo admitía como discurso propio, al margen de la etiqueta” arte popular” esta se desvanece cuando la condición de representación del pueblo por lo popular es para lograr convivir con la mierda, es decir, con los trabajos de mierda de Graeber. El rock fue de pocos mientras Lima era pequeña entre los sesentas y ochentas, y de muchos menos cuando Lima quintuplicó su población para los años noventa en adelante. Por ello hay que aclarar a quienes dicen que el rock murió, es que el rock es también de pueblo, de concedores populares, y además de que éste, dentro del marco cultural peruano, nunca fue masivo.

Personas expertas de la indianidad seguían sin reconocimiento dentro de una historia del arte peruano elitista donde son escasamente difundidos, Apu-Rimak, Humareda, Arguedas y Churata son agentes semánticos ausentes. Contrarios a los valores castrenses de la historia peruana que se basó en héroes como Grau y Bolognesi en estampitas y billetes, transmitían en su lugar discursos de poder del magisterio dentro de un “poder cultural solemne” como sinónimo de respeto, dinero y bonanza en lugar de observar la importancia del ser, la sensibilidad, la niñez, la adolescencia y sus significantes. El adormecimiento de la cultura ha llevado desde antes de la reforma agraria a entenderla como una destrucción de los vínculos afectivos de la ciudadanía, como una cristalización de una política no institucionalizada en búsqueda de un salvador que

---

<sup>216</sup>ib.

por el contrario elevó canallas dictadores enmascarados al poder bajo la imprecisa necesidad subconsciente de un mesías político que restituya o restaure la cultura:

**Figura 71**

*Presidente Belaúnde, 1967, gobierna al país durante dos periodos. Obra de Eriberto Mérida Rodríguez. Fuente: Museo Popular de Cusco.*



La cadavérica familia y el clamor del pueblo retratado en un maestro indígena reclaman al presidente Fernando Belaúnde su destitución por sus errores económicos y morales cuando el estado había recobrado su condición democrática y aristocrática. Esta impresionante cerámica de aproximadamente veinte centímetros realizada en arcilla roja explica como por instinto vegetal, fuimos llamados a sobrevivir en una fuerte época de crisis. Un intelectual de la academia de la calle con un periódico en mano reclama al presidente que no sea indiferente al hambre y a la muerte de una mujer con sus hijos quienes fundiéndose en lodo y tierra seca por las sequias no tienen mayor esperanza que la muerte. El presidente no presiente el sufrimiento, en actitud indiferente y mirada autosuficiente, con una desproporcionada mirada a la pobreza, ríe y repica su cabeza muy atractivamente hacia arriba, intocable e impenetrable, solemne e intelectual como lo era en su distinguida forma de hablar y decir frases “populosas”: “estas son realidades no son promesas”. En su pertrecha distancia con la choledad, en su distanciamiento con la vida rural y en su compromiso con establecer la confianza con los hacendados expropiados, vistiendo de negro personificado en barro puro el presidente aparenta escuchar empero sonriendo a continuar su caminata, para escuchar a que todos le llamen “arquitecto”. La ceguera de la política por intenciones propias es clara en esta imagen: nadie quiere ocuparse del país y el título no es menos halagüeño: “presidente por dos periodos”, vale decir: diez años que generosamente le brindó al pueblo el mismo cáliz de vino amargo: desempleo, subempleo, corrupción y exclusión de toda reparación civil a no ser para su propia casta, la oligárquica.

Figura 72

*Imagen de la Virgen del rosario en el santuario de la Orden Dominica en el pueblo de Pomata que se encuentra en el templo de Coricancha, Cuzco. Fuente archivo personal.*



Esta conocida imagen de la virgen María que parte de un árbol genealógico artístico del arte popular del siglo XVII se localiza en un santuario a orillas del Titicaca en Puno. Nos cuenta el principio de la contracultura estética en oposición a la evangelización cristiana. El cuadro reproduce la venerada imagen de la Virgen del Rosario que se encuentra en el santuario perteneciente a la Orden Dominica en el pueblo de Pomata a las orillas del lago Titicaca en el departamento de Puno, de una gran tradición cultural colonial. La obra ha tenido una larga tradición cultural y ritual desde el siglo XVII habiendo sido reproducida y distribuida desde su original factura pictórica a través de imágenes, estampas y medallas de plata. Por otro lado, su representación pictórica ha sido un elemento de subjetividad religiosa arraigada en las mentes de los artistas de la Escuela Cusqueña que entre rosarios de perlas adornaron el manto con finos detalles cromáticos superpuestos sobre transparencias de tintas de óleos y tocados de plumas que hacen resplandecer la hermosa imagen facial de una Virgen y un niño Jesús mestizos.

Esta representación en particular, como muchas otras de la época, posee un rasgo adyacente que explica el fastidio o subconsciente resistencia de los artistas locales por pintar vírgenes extranjeras; o en todo caso su trastocada devoción por este nuevo arte de culto, forzado, tendría que poner de relieve la perturbada condición psico-colectiva de los indígenas conquistados desde que las idolatrías cusqueñas fueron suprimidas. De alguna manera las finas y serranas siluetas se encuentran solapadas para que florezcan lejos del ojo español dentro de la belleza del arte Barroco hecho en Perú. En esta virgen la contradicción está en la boca, en específico el movimiento en su mejilla derecha que delata que ella está mascando coca. Este acto de chacchar se nota en el reducido tamaño de la boca en la posición de tres cuartos en su giro hacia el lado

izquierdo, la ligereza del pintado de su mejilla que insinúa ese acto la salva de cualquier ojo encomendador: rehúsa así cuestiones ancestrales inherentes al artista que debía de batallar con otras cuestiones políticas. Siendo una virgen altamente venerada se desprende el hecho de cómo y en gran parte, los pueblos del Sur central cusqueño han permanecido como otros borrados de la práctica cultural abierta por una España señorial insistente por la imposición total de la religión católica. La coca chacchada es símbolo de nostalgia, de facto, de adoración, de recuerdo, memoria y de resistencia. Esta ligera variación en el rostro nos habla pues de un pueblo que no olvida resintiendo las cuestiones de la naturaleza de los ritos a los que se deben por haberles dado a lo largo de su existencia todo lo necesario para su subsistencia. Una muy buena escenificación fílmica de esta extirpación psíquica la muestra el director de cine Augusto Tamayo en su película *El Bien esquivo* (2001), en ella un mestizo (Diego Bertie) lucha por ser reconocido como noble español, sin embargo, este se enamora de una monja (Jimena Lindo) en una época (siglo XVII) donde la gente aun practicaba las adoraciones a ídolos y fetiches, rayando en el ocultismo y el chamanismo duramente castigado por pequeños inquisidores en Lima.

Así ha permanecido nuestra cultura como un amasijo adormecido, debajo del cual, subyacente y subconscientemente una revolución latente se encuentra presente que ha tenido salidas y desfogues en el ínterin en base a una trasgresión hacia la cultura dominante desde hace más de 500 años. La versión de los principios filosóficos de la cultura andina y de la prehispánica que abarca el territorio anterior al Perú fue penetrada de tal forma que la muerte y el desenfreno de las misiones eclesiásticas terminaron por infringir una herida difícil de coagular. En los años treinta y luego sesenta del siglo XX esta sensibilidad separatista encontró por fin un punto de desfogue nada menos que en la rebeldía y la expresión indigenista que se enfocó fuertemente en el artista del pueblo y en la de libertad de pensamiento del joven adolescente peruano, a través del indigenismo, el neo-indigenismo, y en los años ochenta, la chicha, el rock subterráneo y el arte popular insertándose en la industria. Cada movimiento desde sus esquinas económicas descargó sobre Lima la mejor de las vías sobre una dialéctica de la transgresión para transformar la ciudad. Podemos leer en la sinopsis del libro de Mujica (2016):

“La voz “transgresión” apunta al fenómeno andino de sincretismo religioso o de aculturación. El arte cristiano introducido en el Perú por los misioneros a inicios de la conquista española no floreció en un vacío cultural. Al contrario, los artífices nativos del Virreinato —indios, mestizos y criollos— utilizaron la iconografía y las devociones religiosas cristianas como parte de un vocabulario simbólico que poseía múltiples lecturas culturalistas y replicaba asimismo sus propias trincheras reivindicatorias. Existen así, de hecho, lienzos virreinales en los que los caciques indígenas son representados como los nuevos protagonistas de la historia bíblica de salvación.

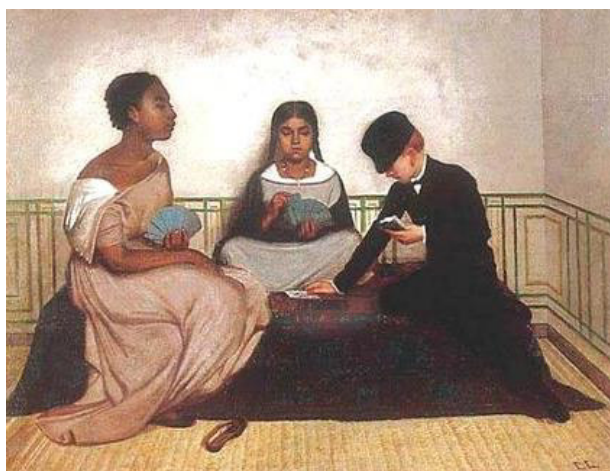


Al abordar la historia social de las imágenes —su teología e iconología— es posible para Mujica mostrar las continuidades y rupturas culturales entre el arte de la Metrópoli y el del virreinato del Perú, su inmensa “provincia” de ultramar. Allí, en muy diversos lugares, sus artífices sometieron los modelos europeos a nuevas políticas de representación. Por consiguiente, para Mujica, la visión del Virreinato como una “Edad Media” oscurantista no guarda correspondencia con la verdad. A su juicio, se trata más bien de un periodo histórico de gran actividad intelectual y originalidad artística que reformuló la teología católica y el arte visual de la Contrarreforma para forjar la identidad religiosa y étnica del indio y el criollo peruano. Ese mismo proceso contempló la formulación en clave profética y transgresora de las bases mismas de la gesta emancipadora.

Con la Independencia, aparecerán otras tradiciones artísticas que, a su vez, transgredirán la imagen de la nueva República secular: la caricatura política, deudora de repertorios simbólicos barrocos, y el arte popular tradicional andino, que conjugará la herencia de los imagineros virreinales con las costumbres y rituales de origen prehispánico aún vigentes entre los campesinos y ganaderos del Ande”.<sup>217</sup>

**Figura 73**

Las Tres razas de Francisco Lazo, 1859. Negro, indio y blanco juegan tranquilamente a las cartas suspendiendo los roles que la nueva ética española impuso en el Perú. Fuente: MALI



### 10.3 Las vías de una penetración cultural

La palabra trasgresión viene siendo bastante utilizada en las ciencias sociales por lo que aquí proponemos la construcción de “penetración” que la complementa añadiendo la idea de una forzosa participación; porque implica ganar terreno dentro de otro que en principio trasgredió. Esta noción tiene un ideal fálico sobre la cuestión del poder y su detención. La práctica de este ejercicio es dolorosa y supone un cruce entre ilegitimidades estructurales de un sector hacia

<sup>217</sup>Fondo Editorial del Congreso de la Republica:  
<https://www.facebook.com/222007121195359/posts/1184612988268096>

otro practicadas a diario como cuando un auto cruza las luces en rojo o un músico le quita masa electoral (audiencia) a un partido de turno difamándolo legítimamente en el nombre de la justicia. Tal penetración es entrópica y socio política, de lo contrario no existiría toda clase de labor de subsistencia por lo cual se deba elaborar estrategias de difusión cultural penetrativas, se las inventan para corporeizar la vivencia artística al margen de si logra una transformación o no, el mensaje se encuentra otorgado para que los demás la reflexionen y concreten más acciones reestructurando el original. Y sin embargo la informalidad constituye una categoría social que Nugent denominó de ilegitimidad estructural. Cuando los medios de subsistencia escasean entonces acudes a gestionarte un pan a como dé lugar, y esa ha sido la consigna de todos los grupos sociales que han necesitado la fuerza suficiente para subsistir bajo la alta necesidad de acceder a circuitos cerrados replicando actos de congregación colectiva en la urbe. Eventualmente pueden caer en fanatismos sectarios, como variantes de la religión católica, como el catecumenado, una rama bastante ideologizada que funciona como un partido político de izquierda extrema celoso de sus símbolos sacros hechos de bronce. Pero la trasgresión y la penetración no se realizó solo a base de violencia, la violencia hasta un punto se tornó patológica y sin retorno. En una entrevista el antropólogo Rodrigo Montoya, afirmaba que los inmigrantes de venida a la capital sabían que no había vuelta atrás, ese afán de penetración dentro de las reglas de la capital constituye parte del placer del reto que asumieron como un túnel de tiempo: “no se puede volver con la frente marchita” le responde el entrevistador a Rodrigo Montoya: “así es, no se puede, no se debe”<sup>218</sup>. Así la trasgresión penetrativa de las normas constituye una red espectacular de relaciones de aceptaciones de pares significativos, congéneres o paisanos como de otros nuevos que se van restaurando y redefiniendo a medidas que los intereses varían y se aproximan de acuerdo a necesidades económicas, étnicas o comerciales. El ahorro de energía es más efectivo mientras los grupos están más cohesionados, comportándose de forma simétrica en los papeles, roles y redistribuciones.

De los nacientes GPE locales (grupos de poder) y sus interacciones, la atmósfera de trasgresión y penetración ha sido de mayor predilección libidinal para una mayoría, jóvenes adolescentes, hijos o migrantes directos en aquellos tiempos: campo de batalla para poder expulsar los demonios de aquel elevado gasto energético perteneciente a un campo físico primario y a la vez de sujetos conscientes no por clase social precisamente (en oposición a la postura social y política pre existente) sino plausible y reconocible en tres canchas adicionales: política, social y sexual. Tres ámbitos donde las pulsiones corporales se acomodan. A modo de rito iniciático en una Lima extraña en el que poco a poco ambos sexos comenzaron a medirse dentro de un nuevo

---

<sup>218</sup> <https://youtu.be/pQO9UXB2ows>

marco mediático hedonista, se fueron comparando y diseminando las preferencias sexuales de grupo midiendo fuerzas y posibilidades de unión en cualquiera de los tres niveles. Donde la institución familiar se desarticulaba. Son posibilidades que por el azar de lo político se pueden haber visto extintas o bien adentradas en construcciones y alianzas de avanzada que tuvieron la misma conveniencia que su socialización demanda para las coaliciones por el poder. El intercambio de favores, subjetivas, instrumentales o técnicas en cualquiera de esos ordenes importan (Durkheim, 1895). Para la contracultura el orden obedeció a dichas demandas.

De esta fuerza subliminal sexual y formativa del adolescente puesto en el entorno imago lógico social constituye un gran libro en el cual cada sujeto escribe una historia desde su experiencia personal para adaptarse a un patrón social y mental preexistente (orden lacayo), la conducta se modela hacia ese encuentro libidinal con la sociedad, con los otros significativos y con su auditorio. Estos patrones en un orden simbólico son innumerables, diversos y multifuncionales. Vale decir que añadiendo una semántica de la historia foránea dentro de la prehispanica no poseen un único significado en el ahora sino además un peso historiográfico anterior, y eso demuestra nuestra afirmación sobre la gesta por la emancipación de la personalidad sin querer en apariencia caer en el culto a ella, ni india ni española, sino manteniéndose neutral. La mayor difusión de simbolismos que aparecen como noción y constancia por medio de la televisión y otras devenidas desde la sierra, comerciantes y limeños, fueron en suma los rostros de los actores, suvenires andinos, contenidos de ciencia ficción, así como marcas de ropas. Aquel niño de los ochentas buscó encuadrarse dentro de alguna tendencia a fines de obtener un aparato contenedor de sus emociones, un necesario identikit dentro de un tarro vacío, pero con una etiqueta específica. El contenido de la etiqueta se construyó desde el NOM y se dejó abierto para quienes deseaba resignificarlos, colocándoselas y actuándolas, si eras más inteligentes, las penetrabas. Las esvásticas, por ejemplo, como símbolos sánscritos constituían la buena suerte, posteriormente invertida fue símbolo hitleriano, tachada, la negación de ambas; basándonos en una idea copular de que había que justificar la sangre real y la raza superior devenida desde los cátaros y más atrás en arios hindúes, tal empresa "himmleriana" nunca dio un resultado claro. Parece ser muy necesario poseer una identidad, de lo contrario se estaría en el limbo. Sin embargo, esta, para el entorno subterráneo y contracultural encontró en la esvástica tachonada una denuncia contra esta agresiva reverencia simbólica fascista encarnada en gobiernos genocidas que sublimaban su violencia destruyendo la cultura y la cohesión de quienes podrían emplear sus propios símbolos como signo de identidad en el desplazamiento.

Otros ejemplos han cruzado las líneas de la cohesión, sea el caso de los neonazis como una ideología en extremo violenta en apología a la ultraderecha y cuya intervención en la historia

social, aunque devenida en parte de los Beat norteamericanos, fue bastante denostada por los jóvenes rebeldes de Latinoamérica como por ejemplo en el Perú. Un acto espontáneo puede observarse en la esvástica tachada por Leo Escoria en una entrevista mencionada que le hicieron a la agrupación en la UV3. Afirma la antropóloga Fabiola Bazo:

“En el caso de los subtes, era no jerarquía, no líderes, es lo opuesto de Sendero, pero sin embargo eran bastante parametrados, había un canon, había un canon subte, a pesar de todo, y sí había líderes y eso nadie lo niega, para mí eso fue bastante evidente como mujer, yo pude ver eso muy rápidamente. Un subte hablaba de cierta manera, se vestía de cierta manera (...) tenías un patrón de comportamiento y si te salías eras el posero, había la palabra, el código, lo de posero, luego salió lo de pitupunk, misiopunk, todos estos son términos disciplinarios y en el caso de las mujeres también se les disciplinaba, ese era el caso de María T-ta, se le disciplinó de manera muy violenta (...) decían que tenía mierda en la cabeza, porque ese también era parte del canon, habían consignas, María T-ta no se ajustaba al canon subte, entonces como eras tú “el cool”, atacando a María T-ta la tenías que putear. Me acuerdo que Martín Roldan me contó que en un concierto le gritaron cachera y ella respondió “si, pero no contigo”, entonces, a todos estos intentos de disciplinarla ella respondía, entonces eso les ardía “la querían poner en su sitio” no podían entonces recurrían a la violencia física. Esa es la cosa más contradictoria, se asocia lo masculino con la razón, y lo femenino con la emoción, sin embargo, eran estos varones jóvenes los que estaban llenos de emoción, no eran inteligentes, pero pensaban, que uno una vez que empezaban a atacarla, se juntaban todos, era como que el afecto los movía y se formaba un *habitus* (...) bastaba con que uno empieza y ya todos la atacaban. Ahí no hay inteligencia, no hay racionalidad sino son cuerpos que están (temblor), todo lo proyectaban hacia ella (traumas, madres, hermanas), lo proyectaban muchísimo hacia ella”<sup>219</sup>.

Este hecho de forma fue un caso claro de lo que fácilmente se denomina machismo. El señor feudal (Manarelli), el aparato judicial desvirgado (Chomsky), los sistemas de apego maternal derruidos (Bolwby) y la reproducción de la violencia estructural (Berguer y Luckman) lo pueden explicar cómo una vieja forma de ser masculina, una masculinidad robada (Calvo, 2011). Empero el fenómeno María T-ta muy al margen de las penas fue un caso excepcional de penetración, femenina dentro del ser masculino, con las frases y los dardos precisos para develar otra realidad subyacente al fenómeno. En ella se encarnaba ya la mujer moderna que hoy conocemos. Los sentidos y significados al centro de las tocadas, en este sentido poseía distintas recepciones, la vieja masculinidad era la norma y de allí tales simbologías las mujeres a su vez las contravenían.

---

<sup>219</sup> Extracto de la entrevista a la autora.

Cuando se le pregunta a Daniel F, en este mismo video del cual hace referencia Bazo, ¿qué significa Leuzemia? contesta –“Leuzemia es como cualquier otro nombre y no hay ninguna significación en el nombre, solo representa el sentido de la ciudad no más”, seguidamente Leo Escoria replica: “nosotros estamos en el rock subterráneo, que estamos así nomás, estamos escondidos y queremos salir a la luz”. Cuando se les pregunta por las gráficas en las paredes pintadas por ellos responde Daniel F: “la esvástica es un símbolo como cualquier otro, pudimos haber puesto una estrella judía también y no hay ninguna connotación en eso, no hay ninguna connotación política, neonazis?, no”. Tal vez, Daniel F, intuitivamente no quiso entrar en detalle frente a los ineptos medios de la época a su relativa corta edad, 23 años, sin embargo, lo que su bajista Leo Escoria declara explica con perspicacia que el APRA, que aparece entre la conjunción de símbolos en el muro de la UV3, es un partido de gobierno con descredito político asociado a todos los poderes que hayan existido en el mundo: nazismo, comunismo, capitalismo, el fascismo entre otros genocidas. Así como la cruz cristiana invertida resulta como una formulación de una propia anarquía gráfica: ese es el nuestro, el de la juventud, o el de la expresión hacia la anulación del poder autocrático, la reivindicación de la decadencia de la adolescencia limeña. La cuestión artística respecto de la mujer nos lleva a una inevitable reflexión de las cuestiones referidas al género predominante por su capacidad física, el hombre, y parece haber sido que en una ligera diferencia del rock comercial –discurso que colocaba a la mujer como trofeo en sus videos o la *groupie* “a levantarse”- poseía otro enunciado subrepticamente violento contra esta, tal vez poco rememorado: otros géneros musicales como la chicha la colocaron como referente musical de culto porque ellas, las cantantes vernaculares mismas, gestionaban enormes conciertos siendo aun madres, agrupando familias, reivindicando a la mujer hablando de sus dolores, del proceso migratorio, dilemas mobiliarios e inmobiliarios a la vez que se generaban gruesos ingresos para ella con aquella naciente industria. En Lima la idea de la madre y la mujer está íntimamente ligado a la disgregación de la conformación familiar católica que se origina en los años 80s, la cual habría venido disgregándose cada vez más por la crisis moral, la especialización y un exceso de consumo publicitario. A principios de los ochentas esta podría además haber sido la figura clave en la aparición de la contracultura en su cuestionamiento y aparente negación, salvo la actuación de dos cantantes punk y otras pop como Dánae. A la mujer se le proyectaba como un imaginario de afectos repetitivo en su representación a través de los medios, estos últimos ensalzaban su belleza a la par que denigraban su fuero interno naturalmente maternal, promocionando por el contrario un aspecto erótico exacerbado. La mujer en esta escena construyó para sí misma un nuevo modelo de modernidad que necesitaba para emparejarse con el hombre dentro el discurso *underground* que poseyó historias cuyas madres pudieron haber constituido para ellos o bien un causal de

represión o de libertad excesiva que dejaba al adolescente en el vacío callejero del aparato social o como un referente viril de pura fuerza vital, como fuese no existe un equilibrio perfecto entre una generación anterior con la siguiente, el artista deberá de cuestionar la época (Mariátegui, 1959).

En hegemónica y directa intervención del estado, la policía, cuerpo represivo de la madre nación, sin contemplaciones ni sensibilidades trató de empañar la certeza del enunciado subterráneo como subversivo y perverso, fuera de la lógica matrilineal sumisa. En la misma línea otra instancia que aludía burdamente a la madre, a la mujer, fue el ejército con vituperios hiriendo los sentimientos del adolescente en las calles y del nuevo cadete en el cuartel: la mujer existe en la mente de la autoridad como una fuente desintegrada, pervertida. Por el principio histórico de la construcción de los discursos propios al fenómeno sesentero contracultural en Lima en los ochentas esta repercusión tardía empieza a manifestarse activamente en mujeres lideresas comunales como Mariela Moyano (VES), Elvira Torres (El Agustino), Victoria Calquisto (Huánuco) y muchas otras quienes, agrupando masas en base al carisma, la construcción y la razón fueron integrándose a la participación política desde la acción vecinal. La mujer de los ochentas tenía, desde sí y en su natural dación amorosa, una acción unidireccional: en lugar de adoctrinar a la masa o a la audiencia para reclamar derechos de alimentación legítima (No a la leche ENCI) fue planificar la construcción de edificios simbólicos y concretos de impulso a la educación y a los comedores populares para sus distritos. Ejemplos de líderes y lideresas han sido múltiples, que llegado, en contradicción, a caer incluso en la cooptación lactante al agotarse de tanto mantener los pies fijos en la tierra con su explicación de contra modernidad al ser amenazados, golpeados y luego reabsorbidos por la madre patria<sup>220</sup> sino silenciados para siempre. En la dirección artística, muchas otras bandas de la segunda ola quienes medianamente figuraron a la escena, como el ejemplo de la agrupación Delirium Tremenz no sobrevivieron a la odisea de soportar los nuevos paradigmas morales y laborales de la época. Una canción del álbum de la agrupación inglesa, The Police, muy influyente en el fenómeno subterráneo llamada Mother del año 1983, expresa para aquella otra antípoda, la realidad de la madre en consonancia con la figura edípica del hijo en el fuero interno adolescente:

*Oh mother dear please listen*

*Don't devour me.*

*Oh women please have mercy*

---

<sup>220</sup> Veamos el caso chileno del cantante del grupo Los prisioneros que fue, según sus otros miembros de la exitosa banda, volteó hacia los placeres del mundo rico que tanto criticaban y contra quienes inspiraron su música en contra de la dictadura militar de Pinochet reclutando posteriormente a una mujer en los teclados Cecilia Aguayo, con quien compusieron el excelente tema "Tren al Sur".

*Let this poor boy be.*

*Oh mother dear please listen*

*And don't devour me.*

*Oh mother*

*Well every girl that I go out with*

*Is my mother in the end*<sup>221</sup>

“Cada mujer con quien salgo es al final mi madre”. Estas referencias transaccionales tempranas sobre la madre identificadas en la amiga, amante o pareja no solo corresponden a la idea de par significativo sino a la proyección de escisiones anómicos afectivas con la madre durante la adolescencia, difíciles de recuperar. La creación de sociedades de la terapia y de enfermos crónicos como afirma el sociólogo Peter Berger empezaba a formarse dentro de este tránsito analógico-digital de seres amorfos. Por el contrario, no se encuentran escritas directamente en las canciones de contracultura tales alusiones a la madre sin embargo podemos hallarlas en las letras de Patricia Roncal o implícitas en la idea de patria, estado, insulto o Lima como un enorme constructo femenino como acompañante. Siendo un elemento en apariencia ausente de la escena es más presente en el roce del concierto mediante el insulto indirecto a esta en el escenario cuando se profería repetidas veces el sintagma “conchetumadre”. La poca presencia como enunciado advierte por omisión su alta presencia en el fuero interno colectivo. Hubieron madres que eran partícipes de los conciertos de sus hijos músicos y dibujantes, como fue el singular caso de Vasallo quien encontró en su madre una amiga cercana, empero además una autoridad muy permisiva<sup>222</sup>. No encontramos hilos discordantes con la madre en la medida que la pregunta sobre la familia se ha realizado, aunque la figura es decisiva en cuanto lo han considerado en la praxis del rock como un juego de niños, algo que manifiesta Daniel F mediante la frase paliativa paternal “se les pasará con el tiempo”. Siendo un elemento oculto entre simbologías como la del tema La Loca Negra de Delirium Tremenz también la encontramos en otra referencia tardía en un tema de Mar de Copas Ramera (1992) u otra de Libido, Cicuta (1998), ambas dentro del espectro *mainstream*, aunque muy constitutivas en el propósito de explicar la afectación del ego masculino. Sin embargo, para las artes visuales estuvo arduamente presente en la canónica iconización de cantantes mujeres extranjeras de Fanzines, como estereotipo musical y de estética belleza.

Así como oculta visualmente aparece en la cinematografía del nuevo milenio con el personaje de la madre de Madeinusa en la película del mismo nombre dirigida por Claudia Llosa (2005). La

---

<sup>221</sup> Fuente: LyricFind

<sup>222</sup> Entrevista con Támara Vasallo

madre limeña mantiene paralizada la intersubjetividad en tres personajes filiales sin presentarse concretamente con el esposo (estaría en Lima), de la hija mayor y de Rosa Machuca su hija menor, al punto de que esta envenena al padre por robarse y romper los aretes que Rosa guardaba celosamente consigo. Y sin embargo, existieron un exceso de temas extranjeros y nacionales en el *mainstream* de la década como en otros géneros de timbre femenino pero de referencia vedettista, obviamente la disuasión por la cópula es una zona importante de la existencia humana<sup>223</sup> pero que se escapó de las manos derivando en el reguetón actual dentro de un marco latinoamericano y peruano demasiado conservador. La figura del padre completa la función. John Lennon alguna vez le dijo a su hijo mayor Sean (recuerda en una entrevista) cuando era pre adolescente “tanto tú como yo somos del 50% de hijos no deseados en el mundo” (para que tanto reclamo). Lo que hemos hallado ha sido, así como los padres no dejaban que se ensayara dentro la casa, que existía una represión constante de tipo religioso y doméstico generado por una lógica filial que ya no le encontraba sentido estar acompañados en lugar de ser amantes, así, se encontraba de modo subyacente las subestimaciones por la actividad; la prioridad es “la plata”, “el combo”. La paternidad resulta haber ejercido un poder autoritario de alta intensidad no obstante con un muy bajo nivel de escucha, dichos preconceptos católicos y republicanos disciplinarios fueron rechazados reflexivamente antes de haber sido recibidos subconscientemente por las generaciones adolescentes peruanas durante los años ochenta elaborando una resignificación entera de ellos mismos sobre la negación de tal herencia con arreglo a fines diversos. Un tema de Led Zeppelin (1971) acusa dicha búsqueda:

*Spent my days with a woman unkind  
Smoked my stuff and drank all my wine  
Made up my mind to make a new start  
Going to California with an aching in my heart  
Someone told me there's a girl out there  
With love in her eyes and flowers in her hair*

Esto nos guía hacia la conclusión prematura de que el elemento femenino en el rock peruano de los ochentas esta entintado de una figura de padre poco direccionada, que no es lo mismo que machista. El sistema reproducía en él todo un sistema de aplastamiento por subempleo y jefes violentos que volcarían tales contenciones dentro del hogar (Berger y Luckman, 1966). Esta tónica de violencia estructural estaba en el ambiente de rock de contracultura tan presente que, si bien eran pocas las participantes, el elemento de tildarlas de putas o de arrojarles objetos, o

---

<sup>223</sup> <https://rpp.pe/musica/internacional/mama-en-el-rock-diez-canciones-rockeras-por-el-dia-de-la-madre-noticia-1403968>



de adornarlas de prolongados y halagadores silbidos fuese acaso un intento de llamar su atención, o arrancarles una mirada. La adolescencia masculina peruana posee una etiqueta histórica bien particular que pertenece a una mentalidad castrense de estado, enquistado bajo una ética de “caballero templario” que defiende el clero dentro y fuera de la iglesia, así como sus ideales en una extraña forma de escolaridad que complicó las normas naturales. En conexión con la teoría de la desviación de Howard Bécquer, los *Outsiders* o *Bordelindes* no eran tales en el momento del performance, la obsesiva llamada de atención a la mujer no era mal vista, era la norma.

*Con ustedes el tema La Desbarrancada*

*De esas chicas que van a Barranco porque está de moda, intelectuales*

*Esta cinta se auto destruirá en cinco minutos*

*Si no se auto destruye*

*Yo misma la voy a romper*

*Porque está hecha una cagada*

*Ya ya*

*Anda no te creo*

*Ya*

*Mamá creo que ya aprendí mi lección*

*Desde hoy seré una intelectual*

*En la cultura está la salvación*

*La cultura será mi pose actual<sup>224</sup>*

La madre es no solo una condición de autoridad sino además de amor y de su eterno opuesto. En el tema referido de manera implícita la madre lo controla todo, alguien que no deja “ser” al niño, al menor, y lo despoja de su ser especialmente cuando lo desea actualizar y darle algún tipo de *caché* social; el control resulta finalizar en un efecto contradictorio: “la ira vuelta hacia adentro” por rechazo, si la hubiese. A principios del año 1994 un entrevistado nos comenta que entre tragos el cantante de Delirium Tremens “Brollo” componía canciones a capela y en tragos: “Tu madre te da solo dos Lucas para el pasaje”. En esta frase tan sucinta se interpreta el sentido que el hijo posee como valor de uso fiduciario para su madre, es decir, “tu existencia cuesta”, “nos cuesta”, por lo tanto, mientras más pronto compenses tu existencia más relajamos nuestra tensión hacia ti, o la excesiva atención empleada que se generó después del parto.

---

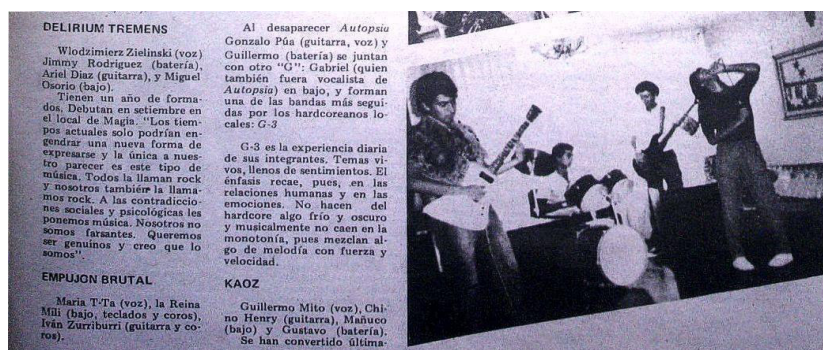
<sup>224</sup> Lirica del tema Desbarrancada de P. Roncal (1987).

Los mensajes de las generaciones anteriores eran bastante directa o medianamente indirectos; esta vieja política de atacar al adolescente o al joven en edad casi adulta se asemejaba al sopapo del abandono. A diferencia de los laboriosos hijos de las migraciones, las familias de clase media despojadas por la crisis sentían el peso alimenticio del joven que no cumplía, tal vez, con la necesidad de mantener la canasta si es que no ingresaba en algún otro círculo laboral práctico a no ser otro mucho más marginal. En paralelo los padres desviaron casi toda la atención hacia el aprovisionamiento de comida, poco vestido, el abaratamiento de la formación escolar de los niños y recortar los estudios universitarios. Este otro plano empujaba a variados artistas, los más sensibles y menos pragmáticos a expresar la furia mediante letras confeccionadas frente a toda esta complejidad de la autoridad en todas sus dimensiones. El tema La Negra Loca de Delirium Tremens alude a un joven bajo el efecto de las drogas, quien observa una mujer que aparece por las noches vestidas de negro asustando jóvenes por las madrugadas: claro espejo de susto por la madre memorizada y agazapada como sombra que contornea su mente. De lo psicoanalítico a lo familiar, las madres de aquellos cuatro miembros (DT) eran represoras o ausentes, de origen migrante y otras de tez blanca que buscaban con ansias destacar económicamente dentro de sus redes de clase media, o de clase alta venida a menos, en lugar de vestir y cocinarles con un poco más de cariño al hijo. Afirma Brollo en una entrevista a un periódico local:

"Los tiempos actuales solo podrían engendrar una nueva forma de expresarse y la única a nuestro parecer es este tipo de música. A las contradicciones sociales y psicológicas les ponemos música, nosotros no somos farsantes, queremos ser genuinos y creo que lo somos"<sup>225</sup>.

Figura 74

Recorte de periódico (desconocido) que describe el auge de la segunda etapa del rock subterráneo. Las agrupaciones *Delirium tremens*, *Empujón* y *Kaos* destacan en la nota. Fuente<sup>226</sup>



<sup>225</sup> Tomado de la página Facebook de Delirium Tremens:

<https://www.facebook.com/deliriumtremensperu/photos/a.221156134885375/246406799026975/?type=3&theater>

<sup>226</sup> <https://www.facebook.com/deliriumtremensperu/>

Como hicimos mención, en el año 1992 se desprende un tema censurado por las audiencias que se desenvainó de la indecencia de los años ochenta y de la cantera pop punk del ex Narcosis Wicho García como cantante de Mar de Copas habló de la mujer nocturna que entornece ero que también hiere:

*Ramera dejarás al niño*  
*Buscarás una ciudad nueva*  
*Engendrarás un alma de egoísmo*  
*Y querrás irte con las maletas y las llaves de la puerta.*  
*Cuando tú me buscas, trato de evadirte*  
*Escondes los cuchillos y tratas de agredirme*  
*Busca otro rebaño (es tiempo de lucirte)*  
*Sonríes por la calle a todo el que te embiste.*  
*¿Serás feliz?... nunca lo sabré.<sup>227</sup>*

No eran estas canciones del tipo halagüeño hacia la mujer, sino que por el contrario expresan reclamo, espanto y sobre todo evidencia, “generarás un alma de egoísmo”, o un nunca llegarás a saber lo que es amar. El grupo atendió con desánimo la tirantez del público con esta canción retirándola de su *setlist*, sin duda por la nueva censura social que explica el feminismo limeño centrado en la interpelación de la figura masculina. La prueba o la evidencia de lo expuesto en las letras está en un aparente carácter destructivo e infringido de la figura femenina en su acto poco compasivo con el hombre, al fin al cabo, hijo; o cliente, con quien es más intrínseca la afirmación de la exquisita búsqueda del placer a cambio de modernas. Ese caso trasladado a los ambientes individuales y medio ambientales significó reconocer la compensación no solo por impulso y acto sexual sino interpretando el relato en un tono más profundo, delicado y afectivo.

Por ello la necesidad de redes de acceso a la informalidad era necesaria, juntarse era necesario, salir del núcleo a oscuras, buscar el calor y la hermandad. Como necesario era emparejarse o caso contrario frecuentar los burdeles de Lima de la época llámese Botecito, Nené o Trocadero” para el debut y el relajo de los sentidos. Si difícilmente con una adolescente te quedaba el espacio del “troca”, como comúnmente se le llamaba” o en lo mejor de los casos “el cinco y medio”, un motel que se encontraba en el kilómetro cinco y medio de la carretera central y al cual se tenía que llegar en auto, solo para aquellos que tenían las posibilidades. Este local cerró sus puertas en el año 2008 sin duda por el boom de otros sitios más sofisticados, legalizados y normalizados por la actual civilización-sociedad del espectáculo que a diferencia de los años

---

<sup>227</sup> <https://www.letras.com/mar-de-copas/330937>

ochenta se erguía como símbolo del macho adolescente de quince o dieciséis años que engañaba a los guardianes con un DNI falso emocionado por el debut. Lo constabas con el barrio, el colegio o como cachimbo de universidad, no podías demorar mucho porque te caía la chapa de “virgen”. Dicha energía ayudaba a diferenciarse, según Simmel, es la manera cuasi natural de aprovecharla como agente de alteridad, el acto sexual puede interpretarse como un rito de iniciación en donde el burdel te ahorra la energía de tener que conquistar a una mujer. La transacción es más práctica pero económicamente acumulativa para ambas partes. En un claro ejemplo sobre la interacción musical en conciertos, Becker en su trabajo *Outsiders* sobre “los cuadrados” explica:

“Los cuadrados, por el contrario, carecen de ese don especial y de toda comprensión de la música y el estilo de vida de quienes sí lo poseen. El cuadrado es considerado un ignorante, una persona intolerante de la que hay que cuidarse, pues es quien ejerce precisión para que el músico no desarrolle su arte. El problema de los músicos es que los cuadrados están en posición de salirse con la suya: si no les gusta el tipo de música interpretada, no vuelven a pagar para escucharla por segunda vez. Como no tiene comprensión de la música, el cuadrado juzga la música según estándares”. (2000: 109).

Aun así, la censura por el ser expreso en las líricas ha devenido en mayor censura a nivel comercial que desemboca en un reconstruido “cucufatismo” a nivel social que solo valida y permite los discursos sexistas del reguetón pero que censura un tema de Mar de Copas. Fuese acaso muy alta dicha detracción por la condición tradicional desfasada que condicionaba recortar los asuntos sobre sexualidad y el tono obsceno desde un espejismo parental dirigido a una juventud limeña que criticaba reflexivamente la expansión sexista de los medios de comunicación. La pornografía era abundante, *Cinco*, *Zeta* y *Playboy* no estaban a la orden como ahora existe el panfleto de quiosco, el tabloide amarillo o las múltiples y salpicantes ventanas del celular. Para esa moderada forma de ser en los años ochenta el último bastión de la imprenta analógica, su vista sobre los adolescente era castiza y culta por defecto. La mayoría de adolescentes tenían que trazar estrategias improvisadas para administrar la bohemia y su consecuente sublimación en la sexualidad o sino ahorrarse de mostrarla dentro de hogares en desfase en épocas de crisis. Aquella generación buscaba los recursos y procuraba todos los medios y estrategias para poder arremeter con fuerza contra sus miedos y enganchar parejas permanentes o eventuales para tener sexo o profundizar en el emparejamiento. Dicho de otro modo: o se prescindía de los burdeles con una pareja fija o se iba bastante seguido a los chongos controlados por proxenetas y oficiales policiales. Dichos debuts necesarios de apertura para el adolescente era la fantasía a través del cual se viabilizaban diversos tipos de expresiones no solo

artísticas sino de ingenio social para conseguir el dinero para el acto, desde trabajos como obreros hasta viajes informales de ventas de cualquier tipo de objetos pirateados o de uso doméstico. La guerra por los adornos para la seducción era necesaria, la sexualidad era por tanto la manera de realizar los derroteros del guerrero para jugar con la mujer, “jugando a ser dioses”, sino querías jugar, ibas por el sexo práctico: el burdel para coronar con un orgasmo el olvido momentáneo de una Lima decadente. Esta expresión de la energía adolescente fabricó poemas, canciones y fascinación por el grito ante la autoridad, la pulsión natural del adolescente desde un miedo frente al complejo medio social; porque si es que aquella “negra loca” estaba asustando o “la ramera” se salía del contexto del amor para humillarte, el adolescente la reclamaba por un grito de niño macho, adolescente niño que necesitaba a la madre, quien en medio de la practicidad de la domesticidad del hogar se esfumaba; de la reproducción del escaso bienestar social se olvidaba del pequeño y se adentraba a complacer al padre y no al niño, esa era la prioridad porque a lo mejor el padre se “calentaba” y no dejaba al crío ingresar ahí donde no era su lugar, la cama; entre Edipo y Elektra. El sueño adolescente entonces ha sido en boca de las letras más feroces del rock de contracultura el impulso desde el seno materno por asumir el rol de la autoridad. Rediseñó la autoridad desde una posición de desplazamiento en el escenario mental juvenil, reemplazar al soberano y sentarse por un momento en su trono, colmado de cariñosos admiradores o admiradoras y aliados recíprocos.

Citando a Vasallo, en nuestra entrevista, esta alude dos cuestiones claves desde su entorno familiar y amical; por un lado, la muy buena relación que mantenía con su abuela quien incluso iba a verla a los conciertos subterráneos, y, por otro lado, la excelente formación cultural que recibió exento de algunos símbolos católicos. La férrea personalidad de la abuela alternaba con órdenes dadas a integrantes de la movida para que la acomodaran en el escenario: “oye, tráeme una silla”. Según lo dicho era una señora que tenía empleados a su cargo por lo cual dirigía en casa o en el trabajo con firmeza y así lo hacía con los organizadores. Por otro lado, Vasallo menciona la fuerte influencia que recibió de Los Beatles sin tener ella que haber sido una beatlemaniaca: “eran quienes estaban en el mundo de la música quienes escuchaban bastante a Los Beatles”, aquel estilo primigenio de estos no era de su gusto, por el contrario, sus preferencias sintonizaban con la música clásica que también fue una herencia cultural doméstica; además de otros tipos de rock variados que llegaron desde la manada como la agrupación Cocteau Twins cuya música posee una mágica aura de coros nietzscheneanos. Interesada por la cultura destaca un recuerdo sobre el steampunk (Dr. Steel, Abney Park), una variación estilística literaria, de corte retro y a su vez futurista con toques estéticos de la era victoriana de la Inglaterra de finales de 1800 de las cuales amistades suyas hacían gala en

vestimentas en algunos conciertos. Cortes estilísticos que mostraban una fascinación por la simetría oscura.

La casa de la artista fue un verdadero *Think Tank* de diálogos, mofas, y debates sobre la cuestión de las cosas. La casa de su madre tenía un espacio de atención y de conversación entre jóvenes y adolescentes que necesitaron una imagen hogareña: el artista gráfico Alfredo Márquez, el artista visual Jaime Higa, el músico y filósofo Oscar Malca, el artista visual Herbert Rodríguez, Daniel F, etc., confluyeron junto con nuevos prospectos adolescentes y la profesionalización de la joven madre entre intelectualizaciones de la coyuntura peruana, la madre fue un referente mayor y en cierta manera actuaba de sombrilla afectiva al otorgar permanentemente algún ambiente de su casa para conversaciones y disertaciones además sobre la cuestión subterránea: una especie de “defensora de chicos raros” que tenía contacto con la *media*. Llegó a reemplazar un espacio radial a una cercana amiga suya, la psicóloga Blanca Deacon. Vasallo empleaba conocimientos básicos en música, aunque necesarios por su pronto interés por la cuestión: había que salir al escenario con los conocimientos y recursos necesarios, pero bien elaborados. En esta línea, fue parte de la segunda camada en donde apoyó a Excomulgados mientras que en su original Salón Dada deseaba el sonido de solo de tres instrumentos: bajo, batería y una sola guitarra por lo que consideró que la función de la triada conservaba mucho mejor la fuerza musical. La mayoría de las bandas, sino el 99% no le interesaba el uso de una partitura sin embargo Salón Dadá llegó a tocar con dos músicos mujeres estudiantes del conservatorio cuyo conocimiento sobre lectura musical colocaba un sonido más elaborado y particular a los arreglos, aunque luego las invitadas cuestionaron el contraste entre ambos ambientes musicales por sus formaciones académicas. El vínculo con la familia narra que desde los seis años le leía las noticias al abuelo por donde los recuerdos desde un análisis previo (con el abuelo y el periódico) fue el telón para armar su propia cuestión de conciencia sobre la penosa realidad de los años ochenta a partir de la cual empezó a componer con mayor energía. En la Universidad Mayor de San Marcos vio de cerca a grupos terroristas, y a otros con visión romántica; de esa forma hizo un deslinde total con la izquierda reforzado por la decepción de observar los “tarjetazos” (jugosos puestos públicos asignados) de Belaunde, hasta la aburrida y desmedida corrupción de Alan García promovidos por la prensa. La Anarquía se decantaba en ella, era empezar de nuevo, ella no habría leído tanto al respecto sin embargo lo aplicaba de forma muy libre, sin haberlo leído, era entonces una cuestión de destruir para construir. Fue la construcción de la mujer músico moderna dentro de un macro sistema masculino fuerte y complejo.

Mientras se hacían las reuniones en casa de la madre con las personalidades mayores del fenómeno subterráneo, los debates no habrían resultado tan positivos como se deseaba desde que no todos consensuaban: eran “personajes” con ideas y personalidades corregidas y aumentadas, no era que uno podría seguir a otros, cada uno se declaraba como ingobernable. En esa línea los padres del fenómeno procuraban adoctrinar a sus pares menores sobre lo que tenían que hacer en torno a una agenda con orientación de izquierda y por intuición los adolescentes lo sentían politizado, sin embargo, había una afinidad hacia los ideales de la izquierda por su marcado interés hacia los vulnerables mas no una adhesión *per se*. Los más grandes sin embargo si querían construir una formación disciplinada de “militantes de la movida subte”. Así el tema de trabajar la penetración fue realizando mediante la técnica del collage, utilizando imágenes de periódicos y revistas, imágenes de las matanzas; lo cual fue siendo altamente impactante como una “gráfica más diferenciada de lo académico”, escribiéndolo con mala ortografía como parte de una rebeldía caligráfica colocando las letras al revés con aquel accesible material. Fragmentos de realidades de los periódicos, una analogía y una similitud de estas ganas de hablar sobre cuestiones sociales. Vasallo en su adolescencia deseó transmitir algo de manera tan intensa que le costó mucho hacerlo explícito en el seno familiar, pese a la flexibilidad de la madre, por lo cual accedió a las redes de la subterrneidad, la propuesta de Col Corazón, su siguiente banda, fue aquella válvula de escape, calzó dentro de una sensación “depre y dark”, no era de la música sino un juego de diversión y satisfacción de grupo sorteando la profunda melancolía: “era mi forma de ser y esa era mi música y expresaba lo que pensaba que lo mío era más sonidos. Por ello lo de lo mínimo de instrumentos, cada sonido tenía lugar como parte de las propuestas de transmitir sensaciones”.

Definitivamente en las tocaditas había discriminación, según Vasallo, aunque también hermandad para reemplazar a un músico, no había teléfono de casa o autos, los “rines” eran complicados por el tema de la ficha y el desperfecto del teléfono público. La recursividad fue característica esencial del adolescente. Todos los miembros del fenómeno fueron discrepantes, si algún integrante de la red explicaba que escuchaba música clásica era sujeto de crítica; por ahí el ingrediente del apelativo despectivo en el fenómeno de tildar de “músico” en una segunda etapa por quienes tenían gusto por los arreglos, la musicalización y el buen sonido. Aun así, empujó su proyecto, aunque a Vasallo la tildaban, en consecuencia, de *snoob* (quien imita el estilo de pares distinguidos) para ella era su bebedero cultural principal. El sentido del esnobismo fue uno de los varios ingredientes de la fractura entre misiopunks y pitupunks lo cual aunque fuese risible para Vasallo desde que, por formación familiar, no se discriminaba en torno a cuestiones raciales o clasistas, el machismo tampoco se comprendía porque las mujeres del entorno, como la

demandante abuela, se encontraban empoderadas: “me di cuenta que me fastidiaban porque era mujer, aunque yo tenía un apoyo muy grande por hacer lo que deseara” de modo que pensaba en edificar una forma de ser enteramente libre: “a María T-ta le pegaban y escupían” por lo cual proyectó ella (Vasallo) andaba travestida como hombre, una especie de creación temporal intermedia para evitar alguna degradación, al fin y al cabo, un personaje con pelo corto y sin maquillaje. Esa fue el tono de fondo de una divertida estrategia por hacerse notar siendo parte del sector femenino, pero desmitificando tal vez sin querer las necesarias e inútiles faldas como norma; frente a la confrontación masculina se suponía retar y a su vez crear una vía de generar paridad. Recuerda que un día al borde del escenario empezó a patear a todo el mundo, desmayando a un oyente de un botazo en la frente: “era recia”, es decir una mujer que hacía mucho ejercicio para mitigar la sobrada fuerza. No explicitaba su vida personal muy a diferencia de María T-ta que la tildaban de “pacharaca” por sus resistentes ideales feministas sin abolengo. El lenguaje corporal no era adrede femenino, muy afín a la figura paterna su pase al escenario tuvo la estrategia consciente de poseer una máscara de artista seca, parca y dura lo cual era interpretada con temor, extrañeza y reacción: decían que algunos tenían romances con ella, sin embargo, debido a su formación y su propio sello ignoró la situación al no preocuparse en tener que negarlo. Al momento de debutar con Col Corazón entre silbidos afanosos se escuchó un galanteo, “son lindas y ya pueden bajarse del escenario”, ella tenía dieciséis y Mónica Contreras catorce ambas tenían entre otras razones dejar en claro que la mujer era un asunto serio: “ganarse un punto frente al resto”.

Las redes subterráneas eran cerradas y meticulosas en cuanto el género musical que cada grupo componía e internalizaba, era una opción de vida, la música comercial era sin embargo todo lo contrario, espacio de una innecesaria alienación. En esta línea no era del fuero subterráneo punk compartir redes con chicheros o con metaleros quienes se diferenciaban notablemente, empero los últimos acudían a salas de ensayos de chicha que eran más baratas, y, sin embargo, había crítica de los hardcore por la opción a dicho recurso (ir a las salas chicha) que era lo más hegemónico (lo hardcore) como construcción musical dentro del fenómeno. Kike de Excomulgados silenció la praxis musical y dialógica dentro del acceso a su red porque Vasallo había cambiado de género ideológico, no se acomodó a lo panfletario, a lo proselitista que era de tufillo adulto izquierdista. En el fenómeno no toda tenía que serlo, “ser” era lo importante. “Era algo de vida o muerte encontrar alguien afín” afirma. Era esencial para ella integrar aquella red donde tenía cosas que decir, no pensaba en ser una nueva Shakira simplemente era una escena contracultural distinta, donde estaba cómoda: “en los noventas tuve que tomar una decisión, pensé en quedarme (en el Perú) y una opción era el conservatorio”. Sin embargo,



repensó su devenir y se dedicó en donde activamente se localiza, en la historia del arte, ya en la movida pasó a ser percibida dentro de un nuevo saco de “raros” y no se veía así misma dentro de algo de lo cual debía reeditarse: “éramos jóvenes y misios” había gente que iba a pie y desde ahí se demuestra que el acto de tomar o consumir era de igual manera bastante caro. Decidió dejar la música y estudiar letras, tal vez la música hubiese seguido un norte sin embargo no era fácil en un país en tales condiciones económicas. Un cuadro de Jaime Higa llamado Campo Santo que siluetea formas mínimas sobre fondo blanco y un cuarto rectangular con imperdibles (representaciones de vidas perdidas) cuelga sobre su pared; tal vez como un viejo recuerdo subsanado de fondo ochentero. Los discursos han tenido una línea histórica a través de la música con un contenido en las posibilidades de embellecer la fealdad urbana o desvelar la barbaridad civilizatoria. El testimonio de Vasallo traduce aquella nostalgia por la combinación atípica entre el canon y la contracultura.

**Figura 75**

*El problema filosófico detrás de cada estilo musical. Del espíritu kantiano al culo reguetonero. Anónimo*



#### 10.4 Pastas, pepas y otros postres

En la figura 74, un meme de las redes sociales explica la lógica de sentido juvenil actual detrás de un género musical que adormece el cerebro con fuertes dosis de dopamina fantaseando un coito sin compromiso. El reguetón como una de las últimas expresiones del minimalismo musical erótico conversa sobre el verso juvenil actual que se viralizó como ninguna otra fuerza juvenil en la actualidad mediante la prosa que investiga la naturaleza de su objeto de estudio fondo: la oda al ano. La diferencia entre la búsqueda del adormecimiento en la cultura actual con la trabajada fuerza interior y anterior de los años ochenta por acudir hacia la explicación de las cosas en comparación, es notoria y delata un grave problema en la cultura. Al margen de este

tema que merece un estudio serio, este capítulo analiza el discurso de dos temas en esencia opuestos, aunque ocho años los separan en el tiempo, ambos distan de parecerse en forma queriendo uno parecerse al otro tratando una información sobre el cambio social que ingresa por dos canales, el comercial y el *underground*. Entre la banda subterránea Narcosis (Sucio policía) realizamos un análisis del texto con otra del grupo *mainstream* Río (Al norte de América). Por otro lado, la referencia a las pastas y las pepas, tomado de un tema de Frágil, se refiere a la intimidación de su exclusivo consumo que a veces potenciaba la creación o en exceso a destruía, aunque de los postres nos vamos a referir a otra droga si es que ya lo hemos explicado claramente en toda la investigación: los medios de comunicación. La misma que difundió el rock mediante excelentes programas, así como difundió la tristeza a través de imágenes sobre matanzas, latrocinios y vedetismo. Como creador de imaginarios, este postre amasó una conciencia pasiva a una audiencia masiva en plenos años ochenta instalando la alfombra triunfante de ingreso al neoliberalismo de los años noventa en el Perú.

### **1. Análisis sociológico, gráfico y discursivo: de Narcosis a Río, contraposición y yuxtaposición 1985 y 1992.**

Siete grupos fueron de la primera órbita influyente en el desarrollo de las actividades de la movida subterránea como Del Pueblo Del Barrio (fusión), Oxido (heavy metal), Leuzemia (punk), Autopsia (punk), Zcueta Crrada (punk) y Narcosis (punk). Estas agrupaciones fueron la raíz contracultural frente a la inmoralidad del aparato de consensos. Estos consensos pactados empero violados por políticos y civiles eran traducidos por estos grupos que contrapusieron su visión frente a los pares que estaban en el círculo comercial librando contenidos vacuos por todo el ambiente sonoro, salvo algunos temas rescatados aquí, se hizo mucho gusto de los vicios cotidianos en melodías tales con odas a la juerga, la bohemia, tal vez la inutilidad de la universidad funcionó mejor. Padres y amores románticos también eran cuestiones impresas en las líricas, pese a las críticas propias a la banalidad de la cultura reflejaron una visión juvenil aspiracional arraigada en la juventud limeña. Pocos olvidaron la frase de un tema que decía “un terrorista dos terroristas se balanceaban sobre una torre derrumbada”, la torre derrumbado era el Estado (hasta el día de hoy). Aclamados en un circuito limeño de oyentes mucho más amplio, Los NSQNSC, Trama, Pedro Suarez Vértiz, Río, Dudó entre otros popularizaron hits que también transmitieron y aportaron contenidos que deseamos reconocer mediante el análisis del texto propuesto por Teun Van Dijk, por lo cual en esta zona analizamos tres temas desde los polos del rock peruano: Sucio Policía y Triste Final de Narcosis; y Al Norte de América de Río.

### **2. Análisis sociológico de construcción textual**

*Sucio policía verde,  
actúas por conveniencia;  
sucio policía verde,  
defiendes la decadencia...  
El honor no es tu divisa,  
tu divisa es la corrupción  
abusos de tu autoridad,  
porque en la otra mano llevas la pistola.*

La percepción juvenil del aparato represivo del estado era clara: no actuaba en favor del ser peruano como ciudadano sino en contra de sus derechos establecidos en la constitución artículo 2, como el derecho a la libertad a la vida, igualdad ante la ley, conciencia y religión, opinión, expresión “y difusión del pensamiento mediante la palabra oral o escrita o imagen, por cualquier medio de comunicación social, sin previa autorización ni censura ni impedimentos algunos, bajo las responsabilidades de la ley”. La observación la coloca como enquistada en una estética por la fealdad del aparato social que subsume y condiciona el fondo ideológico de los grupos de contracultura ya que, tratándose del instinto del arte (Dutton, 2010), no estarían precisamente interesados en ser agentes políticos, sino que autorregulando su propio “ensimismamiento” apuntaron a la profundización del yo social facilitando la práctica plástica o musical, a través de su propia ubicuidad, publicidad, letras, revistas y simbología. Estas cofradías están integradas por “personajes”, diferenciado de ese otro gran resto mundano y acusador que les daba por defecto estadístico, personalidad. El personaje sería la encarnación de un tipo ideal percibido como un yo particular especulativo acerca de su condición presente y futura de ciudadano, y otra conciencia de su ser existencial, a veces bastante específica para coincidir con el área y la patria, es decir, su propia nación. El ojo del policía son los lentes del estado que no comprendió la naturaleza de una cultura de la contra tan joven y renovada al que pudo haberle sacado algún provecho económico industrializándola. Con el mínimo de tiempo para estudiar o progresar por la crisis la desarrollada sensibilidad “rockera” los llevaba a proyectar la mentalidad de la agotada masa la cual respondió a esta realidad enfrentando la represión policial y la coima sobre su severo grueso. Por ende, la frase del tema de Narcosis “Sucio policía verde” (porque no atracaba si no era con una poquito de cariño) elabora una tesina sobre el perfil del oficial que después de cuatro décadas del fenómeno social del rock subterráneo no deja de ser un indomable perseguidor de los orificios del errático andar ciudadano para “picarlo” por detrás. No es poco cierto si hacemos nemotécnica de eventos amargos sobre policías secuestradores, chantajistas en vínculo con bandas de extorsionadores y narcotraficantes, entre otros males sociales que los medios no van a ocultar ni mucho menos el empirismo del ciudadano que la vio pervertirse en

los 80s. “A la policía se la respeta”, otro lema castrense arenga: “Policía Militar, del Perú y de la juventud”. Estos astutos clasemas en honor a la hazaña fueron duramente criticados por los grupos de rock ochenteros: cuando la canción Sucio Policía Verde empieza a correr, Narcosis tuvo a bien incluir una sección de un discurso de un oficial de policía: “La policía es cristiana, es decir, la policía siempre se ha distinguido por su piedad (...) si ha habido malos policías, ¡por favor!, la policía ha sido una institución eminentemente patriota y cristiana (sonidos de balacera de fondo y una sirena de autos policiales). Nos animamos a destacar los adverbios que las fuerzas policiales y militares estilan usar, adverbios que generalmente terminan en el sufijo “mente”, como “eminentemente” procurando pulir el lenguaje.

La anécdota correspondiente al contexto en que el tema desató una batalla, detallada capítulos atrás, se vincula a la melodía que nos alecciona sobre la incongruencia entre los entes jóvenes y la fuerza policial: nadie quería pelear una guerra interna injusta en todo caso una guerra que no era de los adolescentes con libreta o sin libreta militar, producto de la eclosión de una singularidad de la clase militar y castrense bastante ociosa que en medio de la decencia oligárquica de los viejos GPE empezaba a reclutar la rebosante energía juvenil para aplacar al sub producto anómico del sistema como fue el terrorismo de Sendero y otros males que los oficiales y generales no querían por estar en asuntos de mayor importancia en las esquinas del Toca che de Miki Gonzales. La mayoría de los entrevistados explican con detalle que las “levas” eran absurdas, no había en ellas trazos de hazañas o defensa del terruño, como habría sido la historia de la resistencia a la conquista, por el contrario, la amenaza era contra aquella clase que reprodujo en el proceso del sub desarrollo económico otros malestares sociales. El rock peruano formuló una nueva cultura crítica con tono político en la medida que buscaba el reconocimiento de músicos y artistas.

### **3. Análisis Gráfico de la maqueta de Narcosis: primera dosis**

Jaime Higa, mientras cursaba artes en la PUC, no contento con el futuro de ser artista, se retira temporalmente de la academia: “cuando sucedió lo de Uchuraccay llegué a la conclusión que nadie compraría pinturas y me salí en cuarto año de la carrera”<sup>228</sup>. De su confesión se desprende la incertidumbre generacional sobre la utilidad de la cuestión educativa. Ya no era necesario estudiar a no ser trabajar o denunciar. Su obra temprana (figura 75) explica su preferencia por el collage y el suprematismo ruso, asumiendo al Dadaísmo como una enseñanza crítica de la ambigüedad en la irregularidad del ser del cual que se desprende en una estética anarquista en

---

<sup>228</sup> Ib.

el uso del cuchillo como instrumento de aniquilamiento. Analizamos la maqueta que contiene la obra cuadro elemento por elemento:

**Figura 76**

*Diseño del lomo de la maqueta Primera Dosis de Narcosis. Fuente<sup>229</sup>*



En este primer fragmento elaborado se observa la técnica de la tinta china libre en papel bond simple. La línea utilizada para el nombre del grupo está elaborada con trama garabateada estable (stribbling), no existen cuidados por algún orden canónico estructural, salvo el cálculo artístico impresionista realizado a mano alzada que encuentra la fuente personalizada a fines de crear un explícito impacto visual. El tipo de letra ligeramente inclinada hacia atrás connota el acto defensivo en un puntiagudo estilo Palo seco como también es defensiva la consonante como signo de presencia total. La separación entre las palabras se hace a través de una viñeta y al final de los títulos, tres puntos suspensivos preceden una palabra, “además” equivalente al Bonus Track. Dos puntos, cuatro temas más y una mancha más de tinta, si no es problema de la fotocopiadora. La escritura recuerda aquellas inscripciones romanas hechas en piedra en el coliseo romano: Titus, Markus, etc. El autor realizó una provocativa descarga de hiper locución creando una nueva fuente oxidada que suma al título de la figura primera: Narcosis. Con la A de Anarquía, y la dosis referente a la droga intravenosa es la música de rock nacional reformulada con un adictivo tinte social.

**Figura 77**

*Diseño de portada de la maqueta Primera Dosis de Narcosis<sup>230</sup>*

<sup>229</sup> <http://antena-horrisona.blogspot.com/2018/03/narcosis.html>

<sup>230</sup> *Ibidem.*

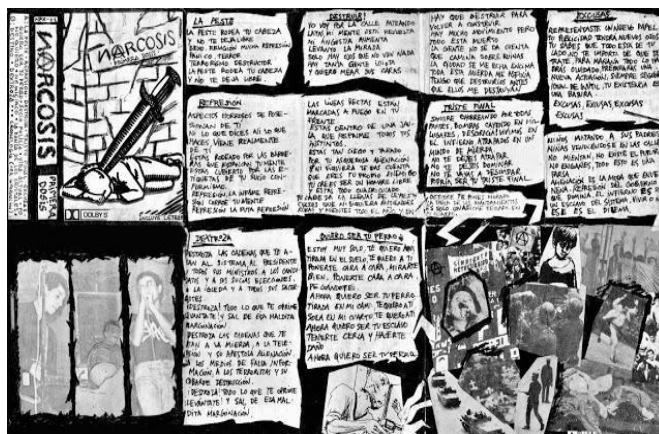


La imagen posee tres elementos descriptivos en primer plano: El cuchillo, el hombre (y casco) y la antigua pared. Esta última como plano de fondo aplica a una pared del centro de Lima como de cualquier otro distrito en embrión, carente de toda belleza formal, sin pintura ni rastros de cemento: es la antítesis de la decencia, el olvido y la orina, el rincón de los borrachos. Cualquier pared de la Lima de tugurios o de barriadas de los años 80s rememoran la escena del crimen, sequedad y cemento. El segundo elemento es el cuchillo, el más pregnante, cuyo peso visual equivale cien veces su tamaño real, retratando dicha cantidad el dolor de ser un joven en los años 80s, ciegos en la moneda: aquel cuchillo negro recuerda las estatuillas de basalita de los monumentos de la Mesopotamia, imponente, bien dibujada y esculpida, de todos los mejores esculpidos, este cuchillo o puñal narra una semántica del dolor desde problemáticas típicas a la cultura peruana: traición, dolor, desconfianza, y presión: historias personales de círculos sangrantes aun abiertos, colectivos e individuales, no cerrados. Este cuchillo ha asesinado, no está immaculado. Clavado en el cuello y por conjunto unido a otro elemento subyacente en el piso, se encuentra la síntesis del hombre minimalista o surrealista -al estilo de Giorgio De Chirico- con pocos recursos para la subsistencia; ebrio o muerto su existencia da lo mismo: la intensidad por la nulidad de la existencia tiene un claro culpable. Este joven peruano en paralelo (hombre y policía) se encuentra muerto en posición fetal, afuera del vientre, en oposición, muerto en la calle, afuera de la madre, en profunda soledad. A la imagen se superpone un análisis del sonido Dolby, que en aquella época se le adjudicaba a todo casete original con sonido de alta fidelidad combinando varios canales a la vez. Las grabaciones eran caseras y distribuidas en mínimas

cantidades las cuales eran multiplicadas por estéreos de doble casetera para no tener que gastar en las banalidades de la cultura, la ironía de colocarle *Dolby* era la tónica de la época.

Figura 78

*Diseño del interior izquierdo con la lírica de las composiciones*<sup>231</sup>



Con la posibilidad de dejar claro el valioso aporte del collage dadaísta, Higa describe en zonas como parches de vestimenta castrense esta parte de la obra, una especie de recorte dirigido con pluma y pincel delgado, y bordes de letras interconectadas entre circuitos, una especie de naturaleza verdaderamente muerta: ramas de árboles negros que recuerdan maleficios políticos o talleres engrasados de autos viejos con olores de tinta offset desparramada por mesas y maquinas oxidadas. Higa se detiene para hacer un centro de tensión de otra lectura de contratapa con tres collages de imágenes consecutivas. En una primera están los integrantes del grupo dentro de una atorada opacidad, fantasmas en el tiempo que no desean ser vistos bajo la nebulosa frialdad de la Lima húmeda que les brinda su espectro gótico infalible y diáfano retratado al extremo derecho. Esa es la Lima subterránea oscura y difunta, sin perfumes, limpia o sucia, “ninguneada” pero a la vez sarcástica, viva y procaz.

Figura 79

*Diseño del interior derecho con la lírica de las composiciones*<sup>232</sup>

<sup>231</sup> Ib.

<sup>232</sup> Ib.



Las demás escenas son bastante bien ensambladas relatando una historia actual: el niño desarropado, los adultos desarmados, manos arriba y en fila, el hombre trabajador de clase media corriendo, desesperadamente huyendo de un ataque con coche bomba, perseguidos y aplastados boca abajo, son sumisos frente a los fusiles que no se muestran, soldados y tanquetas completan la parte inferior del collage, cementerios clandestinos, un civil despedazado en guerra con el rostro ensangrentado o talvez intervenido boca abierto debajo del cual subyace la palabra, sindicato, como sinónimo de una insufrible unión de trabajadores por enfrentarse a un estado vasto y depredador, demasiado agigantado y devorador: ente representado por tres elementos del ejército y aunque no es un elemento acentuado la dominancia de la imagen está en la metáfora del sufrimiento y sobre todo en aquel constante estado de miedo.

Figura 80

Detalle de diseño del interior derecho en collage sobre aquella realidad social peruana<sup>233</sup>



En el estado de la infancia estas imágenes son bastante recurrentes. De izquierda a derecha se observa la obscenidad en movimiento desde políticos enternados hasta militares vigilantes. Al lado izquierdo pasando por dos niños con caras anuladas por líneas y gotas negras, se

<sup>233</sup> Ib.



encuentran próximos a unos policías PIP interviniendo a un anciano. Al lado una bomba explota, pensamos que es un coche bomba, debajo hombres trastrabándose nuevamente en sumisión escapan de una situación de muerte opuestos al muerto en camilla. De este conjunto debemos destacar el carácter bastante oscuro del dibujo de la maqueta, la construcción ciertamente suprematista, de tonos e intensos contrastes otorgan al conjunto una lectura de perspectiva realista y a la vez de monstruosidad únicas. Esta forma subterránea de graficar la vida de los ochentas es encarnizada, si bien las luchas eran asustadizas, la juventud reprimida despreciaba mediante la estética del horror un horror mayor aún presente en el pueblo mismo.

**Figura 81**

*Diseño del interior izquierdo en collage sobre aquella realidad social peruana<sup>234</sup>*



#### **4. Del Análisis crítico del discurso**

El discurso es definido como un razonamiento o exposición elaborado sobre algún tema específico que se lee o pronuncia en público, sobre lo que la DREA explica. A partir de este significado se puede afirmar que un discurso implica un acto comunicativo propositivo, es decir, una conveniente interacción desde el emisor hacia el receptor (Habermas, 1981). La estructura de un discurso va a involucrar aspectos lingüísticos y extralingüísticos. Así, para interpretar un discurso no es suficiente analizar las estructuras lingüísticas, sino las que las subyacen. (Van Dijk, 1989). El discurso se concibe como una estructura cognitiva que agrupa propiedades de la situación social, fundamentales en la producción y comprensión del mismo. (Ib., 1989).

Van Dijk afirma que el análisis crítico del discurso, de siglas ACD constituye un tipo de investigación enfocado al análisis discursivo, de naturaleza profunda, que a la vez investiga la gráfica subyacente en la que el abuso del ejercicio del poder y la praxis de la desigualdad social

<sup>234</sup> Ib.

se constituye como una escritura de la misma, reproduciéndose, legitimándose y perviviendo en el texto y la oralidad en distintos contextos, culturales, sociales y políticos que necesitan obstaculizar a como dé lugar cualquier reflexión inversa. De la extirpación de idolatrías se pasó a la de filosofías. Sobre esta base, el presente acápite presenta un análisis comparativo de corte sociológico y lingüístico sobre dos temas desde ángulos distintos de la industria cultural: Triste final de Narcosis y Al norte de América de Rio.

### 5. Análisis discursivo del tema Triste Final por Narcosis

En una primera impresión “Sangre chorreando por todas partes” presenta un panorama bastante descriptivo de la situación de carnicería humana que se percibía en ese momento por los cuerpos que explotaban por una novedosa técnica bélica de terror revolucionario. Por otro lado, el enunciado “vivimos en un infierno” demuestra que el Perú en esa época se le percibía como un averno real, es decir, un lugar donde el cuerpo se encontraba expuesto al tedio o al peligro extremo. Se podía sufrir todo tipo de vejámenes, maltratos, secuestros y penalidades. Es común en el español peruano (como en otros dialectos del español) relacionar el término infierno como metáfora de algo o de una situación que genera permanente dolor. Ser peruano dolía, mejor era no decir que se era para que no duela más: “pronto me voy a Estados Unidos” Es importante destacar, asimismo, la última frase de este verso en el que se emplea el término “atrapados”. Al verbo atrapar se le define, en primera instancia, como “coger a quien huye o va deprisa” (DRAE, 2019), esto nos da a entender que al emplear la forma del participio con la frase preposicional “en un mundo de mierda” se expresa impotencia frente a la represión extrema del momento.

*Sangre... chorreando por todas partes*

*bombas... cayendo en mil lugares*

*desgracia... vivimos en el infierno*

*atrapados en un mundo de mierda<sup>235</sup>*

En el segundo verso, que además es el coro, el discurso se caracteriza por presentar enunciados imperativos. El modo verbal imperativo es empleado para expresar órdenes, pedidos o ruegos. En este caso particular, se presentan enunciados imperativos negativos en segunda persona singular: no te dejes atrapar, no te dejes dominar. En dichos enunciados, se percibe un llamado a modo de orden para evitar la dominación de cualquier acto represivo. También, se observa el uso de un imperativo condicional seguido de una consecuencia que se interpreta como un hecho

---

<sup>235</sup> Fuente: Musixmatch

negativo: no te vayas a descuidar que podría ser tu triste final. Este coro incita a permanecer en un estado de alerta.

*No te dejes atrapar  
no te dejes dominar  
no te vayas a descuidar  
que podría ser tu triste final*

En el tercer verso, los dos primeros enunciados manifiestan una descripción objetiva de la situación de la infancia y los problemas que los adolescentes atravesaban. La génesis urbana de la trata de niñas para la labor sexual por obligación, forzado proxenetismo o simple necesidad. Estas expresiones sirven de argumentos para las declaraciones siguientes. En el tercer y cuarto enunciado, se emplean también las formas imperativas negativas: no mientan, no engañen. Asimismo, hay un enunciado declarativo negativo: no existe el futuro. Esta última expresa decepción y hasta resignación que se ve enfatizada con el enunciado que cierra el verso: todo esto es una farsa. En este verso surge, entonces, la idea de un futuro no deseado.

*Niños... matando a sus padres  
niñas... vendiéndose en las calles  
no mientan... no existe el futuro  
no engañen... todo esto es una farsa*

El cuarto y último verso emplea la definición como estrategia discursiva. Los temas que se abordan son la alienación, la represión y el infierno. La alienación es definida como la moda que envenena, es claro que se emplea esta expresión con sentido metafórico. Se interpreta como algo tóxico, dañino como un estupefaciente. La acción de envenenar es capaz de producir graves alteraciones funcionales e incluso la muerte y esta misma idea se retoma en el último enunciado del verso. En cuanto al término infierno (ya empleado) se define como ser esclavo del sistema. Resulta claro que el sistema es percibido como un castigo, algo que genera dolor. El cierre de este verso se presenta como un enunciado disyuntivo: vivir o no. Es tan terrible la crisis social, económica y política que se enfrenta que ya la muerte se presenta como una posibilidad.

*Alienación... es la moda que envenena  
represión... el gobierno que domina  
el infierno... ser esclavo del sistema  
vivir o no...ese es el dilema*

## **5. Análisis discursivo del tema Al Norte de América por Río**

Este tema se caracteriza por mencionar invasiones históricas en América que han generado conflictos y han dejado un extenso legado de resentimientos. En el primer verso se menciona la invasión inglesa a la parte norte de América (1607) y la invasión española al sur (1492). Esta mención se realiza con dos enunciados irónicos: “muchos ingleses llegaron con sed y los españoles pusieron sus pies”.

*Al norte de América*

*Muchos ingleses llegaron con sed*

*Y al sur de América*

*Los españoles pusieron sus pies*

En el segundo verso se continúa con la misma temática, esta vez se hace referencia a la invasión francesa al norte de África (1830) y a la portuguesa a las costas atlánticas (1415). Se emplea un adjetivo explicativo con sentido despectivo en la frase sucios franceses y se retoma la ironía al referirse a los portugueses: los portugueses probaron café.

*Al norte del África,*

*Sucios franceses imponen su ley*

*Y en costas atlánticas*

*Los portugueses probaron café*

El tercer verso se presenta como un reclamo por la separación de Panamá de Colombia (1903) y se percibe nuevamente el carácter irónico y la inconformidad en el enunciado “Y ahora son dueños de nuestro canal, cuando lo devolverán”, en referencia al mercantilismo de tránsito continuo que significa el Canal de Panamá.

*Al centro de América,*

*Gringos audaces logran separar*

*Naciones hermanas*

*Y ahora son dueños de nuestro canal*

*Así sucedió en Panamá*

*Cuando lo devolverán*

En la parte final de la canción, se hace énfasis en el reclamo de justicia con la expresión “cuenta el ladrón, todo lo que robó”. Asimismo, se menciona a dos conquistadores y uno que fracasó en su paso por Buenos Aires: Pizarro, Cortez y Napoleón respectivamente. Tres personajes históricos que se han caracterizado por la violencia en la conquista de territorios.

*Uno, dos, tres, cuatro, cinco y seis*

*Cuenta el ladrón, todo lo que robo*

*Uno, dos, tres, cuatro, cinco y seis*

*Cuenta el ladrón, todo lo que robo*

*Uno, dos, tres, cuatro, cinco y seis*

*Pizarro, Cortez, Napoleón ya van tres.*

En el coro se invoca a la reflexión, además presenta un enunciado a modo de reclamo:

*Tiempo de reflexionar*

*Quien es quien debe pagar*

Es necesario mencionar que en el video de la canción presenta escenas burlescas relacionadas con el tema. Para expresar dichos sentimientos, los cantautores emplean diferentes formas lingüísticas y recursos discursivos. En el primer tema, hay predominancia de enunciados imperativos negativos y en el segundo tema musical, predomina la ironía y la narración. Ambas canciones abordan temas como la alienación, la represión, la invasión y estos conllevan a que en la letra se perciban sentimientos como la inconformidad, el resentimiento, el rechazo, la impotencia frente a la injusticia y a la dominación por parte del sistema. Se pueden considerar como dos gritos de protesta ante un país en estado de crisis.

De este modo, mediante el análisis lingüístico, demostramos la habilidad del artista por sintetizar realidades complejas mediante la composición a una edad temprana. La inspiración de un título de un tema de Frágil, por ejemplo, Pastas, Pepas y Otros Postres (tomado de los clásicos recetarios de la época como los de Misia Peta). Las pastas, tanto como la pizza y la lasaña poseen una sabrosa estética por su mistura, así como las pepas que son el origen de las plantas ricas y olorosas de los jardines de la madre o de donde, los alimentos se sacan para alimentar nuevas camadas, así como el alias de las pepas rojas de la marihuana y otras sintéticas. Además, los postres son delicias de niños y adolescentes que no dejan de ser degustadas hasta edades muy avanzadas en un país siempre gastronómico. Hace alusión, además, a otra realidad igual de deliciosa con gran exquisitez sensorial que ya no tiene mucho que ver con el gusto sino con la exquisita exacerbación de los cinco sentidos. Los sentidos básicos son alimentados en los niños generalmente por la experiencia psicológica paralela, psíquica y corporal: imágenes, sabores, olores, sonidos, y superficies y otras nociones extrañas sacadas de cuentos de hadas o agrios conflictos son las primeras impresiones para abordar e interpretar una realidad, gozándola o interpelándola, aliándose con otros niños para hacerlo juntos, escuchar música clásica o escuchar un casete pirata, gozar de la estética es el esplendor de una primera impresión rica en sensaciones y cuestionables valores, que nos llegaron de Norteamérica y tan poco de nuestra América del sur. En la construcción de las mismas existe un retorno hacia la reflexión: en el peligro de una caída, dolor o corte durante el proceso de investigación, búsqueda de pares y

creación, como Vasallo nos cuenta en sus viajes en la nave de los prófugos a los catorce años, que llevaron a miles de adolescentes peruanos a encontrar a aquellos que complementarían sus extensas reflexiones. Leuzemia, Sacra, Los Destellos o Frágil, para citar ejemplos, encontraron sus pares extendidos en el barrio y en la audiencia dejándose llevar por el mensaje del arte. Frágil se lanzó con esta especie de sinfonía en su Oda al Tulipán de su primer álbum. Citamos un extracto para proseguir con otros aspectos estéticos a enlazar:

*Como camino descalzo donde solo hay piedras incandescentes.  
 Donde quedan las cadenas que me atan al mundo y quien las tiene.  
 Dicen que la vida tiene que ver con la madre naturaleza.  
 Pero se fuman las plantas a un grito diciendo no me interesa.  
 Mienten y roban buscando moneda para ver si hacen otro pase.  
 Y se esclavizan a un árbol siendo ellos los títeres de otra clase.  
 No existirá jamás la libertad, pues desde el vientre soy cautivos ya  
 Donde quedo toda la humanidad, miren y vean como han de acabar<sup>236</sup>*

La crítica de este discurso discurre sobre el papel que la gente prefiere actuar (*performance*) al preferir huir de realidades poco agradables, pero las huidas físicas parecen no ser muy viables, las mejores formas son cortando árboles o pegándose a ellas en sinónimo a un jefe o fetiche económico en nombre de una ideología *hippie* menguante, en todo caso nos recuerdan la dificultad del hombre actual al hacer frente a su nuevo destino. En el tema Avenida Larco, sin embargo, Frágil estaba interpretando la bienvenida bohemia de hombres y mujeres por el sexo y la publicidad donde otros vieron mejor en su polvorosa arquitectura la creatividad para encontrar refugios y albergues de jóvenes creativos en la música y la gráfica que fueron de a pocos perfilando el ambiente de las redes contraculturales desde el centro de Lima hacia los anteriormente llamados conos, asentamientos humanos y distritos pudientes. Así, por ejemplo, Los bestias, posteriormente el taller NN y otros que trabajaron imágenes que rayaban en el socialismo y la crítica directa a los anuncios del estado y los medios para un público juvenil que se encontraba en limbo de la tecnología y el arcaísmo, Lima fashion y Lima cerro, Lima rígida o Lima informal, fue siempre una especie de desaguadero de América latina. Hasta el día de hoy adictos a la suciedad con mucho orgullo: estos jóvenes nacieron para hacer imágenes. Afirma Shane Greene:

“El caso para la reflexión es el taller NN un espacio explorativo para la creación de estéticas políticas ambiguas entre un pequeño grupo de artistas que se creó en 1987. Varios artistas

---

<sup>236</sup> Fuente: Musica.com

entraron y salieron del taller NN. Los más comprometidos siempre fueron Enrique Wong, Alex Ángeles, José Luis García, y Alfredo Márquez, ex miembro de Los Bestias. El punto más alto de colaboración había sido entre las bandas subterráneas y los artistas visuales había sido indudablemente el experimento de la carpa teatro a finales de 1986. Fue la desaparición de la carpa lo que dio como resultado lo que dio como resultado algo así como una retirada a espacios más subterráneos y un cierto malestar con respecto a la posibilidad de colaboraciones tan grandes” (Greene, 2017: 189)

Sin embargo, entre músicos y artistas las redes no se romperían afirma Greene, algunas agrupaciones ensayaban en estos sitios, e incluso buscando sitios “más subterráneos” para encontrar un espacio donde desarrollar la creatividad que por el general era perseguida por tenerla por lo general ennegrecida como subversiva. En otra zona Greene afirma:

“La dramática intensificación de la guerra para fines de los años ochenta, que también había llegado a Lima de manera contundente, fue el contexto en que estas ex bestias comenzaron a realizar actividades artísticas bajo el nombre de taller NN. Nótese por ejemplo la diferencia fundamental en los nombres escogidos de estos dos colectivos artísticos. A pesar de otras connotaciones más temibles, el término bestia sugiere múltiples posibilidades juguetonas. ¿Acaso la infancia no está llena de historia de monstruos graciosos o feroces? Además, en el habla peruana la expresión “que bestia” es frecuentemente usada con una acepción positiva parecida a que bacán, y no solo como sinónimo de que horror”. (2017: 189).

Cabe ampliar que para los años ochenta estos términos como “que bestia” o “que bacán” eran casi exclusivos de la clase media alta, en esos años, se dio una especie de cambio e intercambio en la entonación del lenguaje limeño con una especie de canto alargado en el habla estirando la última sílaba de la palabra en particular y el clásico “o sea” o “manyas” que fueron distintivas para la diferenciación y que los demás sectores adoptaron hasta el día de hoy. Posteriormente otras palabras aparecieron: como: “la gentita”, “sorry”, “pucha”, “brother” entre otras antes mencionadas. Sin embargo, es interesante aquello que sobre la infancia nos refiere Greene, muy probable los bestias no eran tales bestias, sino que el contenido de lo que mostraban si lo eran: “el medio es el mensaje” de McLuhan. Hasta ahí, todas las posibilidades juguetonas de artistas y músicos en la Carpa Teatro, Magia, Carpa Grau y muchos otros circuitos paralelos fueron matrices de aquellas ganas imperantes de articular un necesario discurso adolescente juvenil desenfundado a partir de las nuevas aberraciones políticas no de un gobierno como el de Alan sino de varios gobiernos que arrastraban desde ya la culpa por la perpetuación de la brecha de la desigualdad.

*Serigrafía del taller NN. Discurso pictórico de técnica serigráfica realizada en complementarios, grises y acromáticos. La superpuesta y transparente etiqueta "Perú" explica la condición de exportación extractiva y su resultante en la metonimia: Perú es sinónimo de muerte. Fuente<sup>237</sup>*



### 10.5 La cuestión anárquica

“Lo que más extraño de esa época es la capacidad de drogarme”, dijo en una entrevista a un medio independiente el desaparecido músico Carlos Magan conocido como “El Bowie” (por su parecido al fallecido cantante británico David Bowie) dentro del fenómeno subterráneo. La frase explica suficientemente el sentido claro de necesitar ver “las cosas como son” a través de los lentes de la sustancia para después desvanecerse temporalmente dentro de su efecto como sedante frente al desastre ochentero. El sujeto se ata al árbol de su propia naturaleza porque existe una necesidad de religarse con ella, la droga tal vez no sea la vía, pero si constituye un buen analgésico mientras no se cae en la falsedad de cubrir máscaras pacifistas. Dentro del orden de las cosas, más allá de drogarse o alcoholizarse, la pestilencia de la palabra al ser enunciada –con aquel turrón del rock and roll- disminuía la tensión del estado de la negación ingresando dentro de un estado mágico de afirmación justo cuando el artista entra en escena ante el espectáculo “del ser” hasta que el show finaliza o cuando las energías lo demanden. De acuerdo a los entrevistados las redes que se consolidaron eran continuas o se reinventaban, es decir siempre se armaba la forma para poder cerrar un círculo de amigos en la misma línea pensante, se caleteaban, se movían constantemente, entre espacios, “chupodromos” del centro de Lima, garajes, techos y jardines, e incluso clubes sociales que se habilitaban (Universidades, Palacio Marsano, La Feria del hogar, Campo de Marte, Club Real De Lima, etc.) todo valía, las cosas comerciales pudieron haber sido diferentes con la tecnología de hoy. Tal vez hubieran despegado con más rapidez, pero esa no hubiera sido la historia del rock peruano actual, sin

<sup>237</sup> Recuperado del artículo, Revolución Cultural y Orgía Creativa:  
El Taller NN. 2012: [https://criticallatinoamericana.files.wordpress.com/2012/04/tercer-texto\\_lopez\\_marquez.pdf](https://criticallatinoamericana.files.wordpress.com/2012/04/tercer-texto_lopez_marquez.pdf)



duda el tiempo-espacio de nuestro progreso es aquí es la anti-clave, jamás se podrían repetir tales canciones, músicas y gráficas porque el punto de creación era esa: la escasez.

Refiere Frágil en Oda al Tulipán: *“Donde quedo toda la humanidad, miren y vean como han de acabar”*, de pesimismo, no es la droga ni el alcohol, es la resignación la crítica de fondo, la gente prefiere dormir y no elevar la voz hacia lo que más le jode, la política corrupta. Pastas pepas y otros postres debe -a no ser- ayudar al artista a acabar un sistema que penetró el alma del mismo. El heavy metal de Sacra y Orgus denunció a través de una vengativa ambigüedad mítica personificada (observando al padre), el estado del poder y la excesiva ambición global en la década. Sed De Poder, de Sacra, 1987, traducía: “el poder ansió y su poder creció, sin temor a amar (...) mentes invadió, cuerpos poseyó destrozando cual traidor un sueño inmortal”. Orgus, de la mano de un excelente guitarrista para la época, Andrea Samengo, tradujeron también a la bestialidad de las matanzas y la mitomanía cuando componen Verás caer la sangre, 1987: “ahora tienes el poder, matando fantasmas que vendrían por ti; ahora tienes el poder, cobrar vidas es tu razón para vivir”. Las letras de esta estirpe del metal se centran en la investigación personal sobre los estados latentes de violencia que deben ser liberadas con construcciones sobre construcciones específicas que traducen una imaginación prolífica cuando se conectan las emociones recibidas desde el medio ambiente con las músicas pesadas anteriormente internalizadas. La poeisis platónica aparece creando el personaje que reivindica el estado de barbarie o se regocija de la desgracia del villano que se pudre en su propia maldición. No son letras satánicas, como ordinariamente se piensa, habla sobre el punto en que estaba llegando el mundo en corrupción, muerte, guerra, violencia, asesinatos. Estos jóvenes se declararon abiertamente en contra del satanismo.

### Figura 83

*Tapa del LP compilatorio de Guerrilla Urbana lanzada en el 2022. Fuente<sup>238</sup>*

---

<sup>238</sup> <https://www.discogs.com/release/23067770-Guerrilla-Urbana-Per%C3%BA-1985-1986>



El término Anarquía, aunque no era una cuestión de metaleros, la revolución los definía mejor; sin embargo, los centros de punk y metal, G3 o Kaos General, podían contener la gráfica y la esencia del discurso visual anarquista registrada al interior de sus letras y la *performance* para la época. La A de anarquía fue usualmente re-simbolizado en estos contextos, la palabra poseía para sí un contexto, no era un tema conceptual desprendido de un academicismo difundido desde las grandes figuras de Malatesta o Kropotkin quienes eran explicados en las facultades de ciencias sociales con extremado recelo por la persecución senderista. Incluso existió un grupo con este nombre en la movida subte del cual no ha de ser sino parte de una breve mención del hallazgo de un texto raro publicado en las redes sociales por Shane Green, quien para su libro entrevistó a su cantante Martín Bernizon al teléfono en Miami<sup>239</sup> y habría sido el primer grupo punk, (después de haber sido PAX el primer grupo heavy) en tocar este tipo de rock punk y por encima denominarse como tal. La actitud era anarquista, entendida como un caos producido e inducido, no precisamente como el establecimiento de un nuevo orden. Se encontraba en la esfera de lo social pero dentro de un escenario, bastante bien actuado solo para otorgar el mensaje para que la audiencia decidiera que hacer.

En este sentido cada miembro es un actor dentro de un acto de performance (banda) y esta banda se moviliza de acuerdo a las otras con quienes mantiene un roce de reinterpretación e identidad de esta unidad mayor para la actividad anárquica entendida como “Doctrina que propugna la supresión del Estado y del poder gubernativo en defensa de la libertad absoluta del individuo” (DRAE, 2023). El símbolo de la A entrecruzada superpuesta sobre un círculo en la portada del LP es una imagen recurrente en toda la gráfica subterránea de corte punk, del metal no lo sería, sin embargo, del discurso, si: en contra o en aniquilación de las terapias del gobierno. Demuestra mediante un fuerte semema esa otra cara de la agresividad adolescente, de su impulso violento. El psicólogo Alejandro Scherzer sintetiza:

---

<sup>239</sup> Entrevista a S. Greene.

“En resumen, desde la infancia en adelante todos necesitamos sentirnos conectados psíquica y emocionalmente a un objeto primario para convertirnos en sujetos seguros y autónomos. Cuando se experimenta rechazo en las primeras relaciones, o bien estas han sido asfixiantes o se truncaron traumáticamente, no se disipa la necesidad de proporcionarse un “falso” sentido de estar conectado. Sin embargo, dado que la fantasía de la relación deseada con encaja con la dolorosa realidad de la relación actual y efectiva, el individuo debe erigir defensas psíquicas destructivas con el fin de fingir que todo va bien. El comportamiento autodestructivo puede emplearse para intentar expresar la rabia contra uno mismo o contra el objeto que nos ha decepcionado, y para recrear una experiencia de dolor y rechazo físico y emocional que proporciona un sentido distorsionado de conexión con una representación (negativa) del objeto primario” (Scherzer, 2005: 49)

El mundo ochentero estuvo pintarrajeado de una fantasía destructiva, posteriores a los actos de interacción simbólica como de conductas psicológicas degradantes. El rebote subjetivo artístico manchó paredes de sangre y pintura, creó carteles, revistas y fanzines en todos estos grupos preocupados por la cuestión humana y en los adolescentes artistas por la expresión vomitiva a fines de depositar en objetos aquella rabia contenida. Ese era la cepa de la anarquía en Lima, el comportamiento destructivo que contenía formas análogas, códigos y cierta disciplina que eventualmente podía colocarla como una nueva ideología juvenil desde el ejercicio del arte. El comportamiento destructivo encontró nuevos cauces y ciertos símbolos distintivos para anclarlos en la proyección visual y mental del transeúnte. Por doquier en las paredes de Lima la bandera adolescente de una rabia hecha anarquía, con o sin política, a no ser bajo una lógica del despojo o un auto-despojo del poder (tamaño hazaña) al cual (el poder) después algunos se circunscribieron. Este estado del desorden se tradujo en la letra y el sonido de alguna melodía: “a la mierda todo lo demás”.

La etapa tardía de la adolescencia necesitó de esta “consigna” que la activaba conductualmente al margen de las profundidades teóricas o epistemológicas que explican la anarquía en nuestro marco teórico. El símbolo de la A chorreante y entrecruzada en la figura 83 es una alteración de una rígida gráfica cuya procedencia es más bien cercana a movimientos obreros europeos que tuvieron su sostén político en la idea de Proudhon acerca de la acracia o la desaparición del gobierno y la autoridad, la que fue inmediatamente reelaborada por la movida *underground* inglesa cien años después. La A es un triángulo que tiene fuerza, penetra hacia arriba, connota movimiento y ruptura de la resistencia, no habría mejor letra para tales propósitos. De acuerdo a un artículo publicado en el diario El País (14/10/2010) a propósito de la publicación del libro del investigador italiano Gianluca Chinnisi “Historia y resultados imprevistos de un símbolo”, la O que rodea la A, significa “orden” y la A dentro de la otra, “anarquía”. Fue inventada en París

en 1964, preparando el estallido de la revolución estudiantil de mayo del 68 por parte del “conjunto del gobierno anarquista” trasladándose a Milán dos años más tarde. Hacia 1977, con exactitud, sería adoptada por el movimiento Punk inglés, y posteriormente a miles de sectores del globo que empuñaron esa mentalidad política y en consecuencia hacia la integración a la gráfica subterránea latinoamericana poco después entre varios de los símbolos que connotan una fuerte oposición a la autoridad y a la vida programada, así el símbolo pasó de la subversión sindical a otra cultural y finalmente a ser tendencia e incluso, moda.

Guerrilla Urbana en un fanzine de su propia elaboración, Ataque, según el YouTuber Rolli Necio II, quien tiene conocimiento de la fuente primaria, prescribe lo siguiente:

"Este grupo quiere ser una verdadera ofensiva para que la gente se desahueve, piense y actúe por sí misma, y esto intentamos lograrlo mediante una música y letras agresivas y provocadoras. Queremos expresar así nuestro rechazo a todo tipo de violencia y de muerte, tanto a aquella que ejerce esta sociedad contra los individuos a través del engaño, el hambre y la represión, como la que ejercen aquellos que en nombre de la "revolución" asesinan inocentes generando el terror sobre gente a la que dicen defender. Finalmente, Guerrilla Urbana es un intento de desenmascarar a todos los que, en nombre de valores abstractos y vacíos -patria, tradición, pueblo, democracia, socialismo-, lo único que en realidad buscan es imponer a la gente un único modo de vida. No nos importan cuántos no nos escuchen, sino más bien expresar nuestro punto de vista. No nos interesa la gente que no le parece bien lo que decimos, a menos que muestre una alternativa de vida diferente a la que ofrece esta sociedad y que ya conocemos demasiado bien."<sup>240</sup>

La concepción de anarquía se muestra demás en el espíritu colaborativo de enfrentar otras ideologías (del terror). Era un íntimo coito con la bohemia que no permitía intrusos, un elemento compartido con todas las bandas sin embargo no muy bien entendido desde que se leía mejor a las bandas que mejor gritaban los males con dicha consigna contra la entercada razón antigua de que el rock tenía que tener alguna cepa inglesa, así como un modelo inglés de tener que vivir la vida. Nos dice Leo escoria:

“Y lo que respecta a los grupos chicheros, cumbiamberos y todo lo que era folklore y música “fusión” y progresiva en general, había una discriminación muy marcada, como si todo aquello fuera considerada una música sin sentido, una actividad inservible y de muy baja calidad. Lo mismo se podía pensar de los individuos hippies, de los surfistas marihuanos y de la gente con saco y corbata que pensaban solo en salir para ir a trabajar. Mientras que con los metaleros y

---

<sup>240</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rR47iY9pW0k>

con los músicos de rock pesado, la presión era mucho menos marcada, pues en ellos también y eran, en fin de cuentas, unos buenos borrachos también”<sup>241</sup>.

Existieron tres tipos de entender y aplicar la cuestión anárquica en el fenómeno subterráneo; una altamente individualista sin aparentemente estar sujeta a otras voluntades, una segunda, anarco militante que pretendía abolir el estado reclutando adeptos culturales, y una tercera como aquella que simplemente sin querer participar en la política eran parte de lo político de modo indirecto, en tanto una transformación social. La borrachera era un punto de encuentro, la sala de estar de la disertación salvaje anárquica. Siendo conscientes de la actividad pulsional no se comprometieron por el proyecto conjunto convocado por una zona de la generación anterior que pensaba organizar el fenómeno hacia un movimiento de avanzada, sino que el compromiso era solo por la acción artística de la manifestación y la representación y de un “dense cuenta”. En nuestra entrevista, Greene, afirma que la primera era una concepción no muy lograda ni tampoco tan funcional a un sistema que a su vez la retroalimentaba:

“¿Qué es anarquía para ti?, “hacer lo que tú quieres, hacer lo que te da la chucha gana (...) gente con ideas básicas, absurdas, es muy sencillo, eso implica que solo tu existes en el mundo, no se puede hacer lo que chucha te da la gana sin considerar lo que quiere el otro, eso es básico. Hay momentos en que esas expresiones así medias sencillas, sueltas al aire indican como un cierto compromiso con el individualismo, un individualismo que no se puede separar fácilmente del liberalismo, del neoliberalismo precisamente, el que siempre nos quiere hacer creer que la solución está en uno mismo, el estado no te tiene que hacer nada, no hay necesidad para servicios, tu hazlo ¿no?, ese es, por un lado, hacer lo que tú quieres, es un concepto muy reducido”<sup>242</sup>

El discurso explica la contradicción en este discurso resignificado, es imposible pensar en anarquía como un modo de expectorar al resto sin considerarse a uno mismo como actor principal de la anarquía; en todo caso se cae en el hoyo del hedonismo propalado por la publicidad neoliberalista que subsume y valida el discurso de la anarquía como suya y solo para ti, pero no todos los subterráneos pensarían igual. Como habíamos descrito capítulos arriba, la anarquía se concibió como una constatación política e ideológica de que el orden de las funciones institucionales de los estados de los siglos XVII y XIX que absorbían envíos, cajas reales, con una política de castigos monárquicos, de inspectores de la corona, alianzas de una clase burguesa criolla con caciques nobles y alianzas estratégicas de repartos para un dominio de exterminio indígena; simplemente debía de terminar en 500 años de continua retroalimentación

---

<sup>241</sup> Ib.

<sup>242</sup> Entrevista a S. Greene.

y rediseño del su propio sistema: un modo trabajo cíclico que se tradujo doscientos años después (1821) en dos cuerpos sociales en constante roce: ricos y proletariados en la urbe. Por lo cual todos los procedimientos que implicaron desarrollar un modo de vida ideal o soñado para una población no correspondía concretamente a aquel supuesto matrimonio surrealista entre burguesía y campesinado devenida de una ilustración francesa que convocó, en Francia el derrumbamiento de la monarquía absoluta, y la aparecieron de numerosos intelectuales y activistas liberales quienes posteriormente se enriquecieron desde las cosechas de las masas.

Un origen de la construcción interna de la anarquía para los miembros del fenómeno estaba en el intercambio lúdico con los otros pares del barrio y las familias mismas, para aflojar las amarras de la media dentro de los hogares. Los hermanos Valdivia, Daniel F y Kimba “Vilis” de Leuzemia compartieron una infancia repartida en distintos roles y compartida en un barrio vecinal (UV3), una mini ciudad que ha poseído sus propios espacios de socialización, una loza deportiva, una cancha de fútbol, un parque con juegos infantiles, mercado, iglesia, un cine que funcionaba “Abril”. También una Piscina comunal, posta y hasta comisaria completaron una comunidad bastante funcional que fuera fundada por el presidente José Luis Bustamante y Romero bajo el ojo arquitectónico del posterior presidente Belaúnde. Está bien estructurada y planificada ciudad jardín (*garden city*) se encuentra rodeada por el lado norte que da a la avenida Benavides (ex colonial) por un pequeño bosque con varias especies de árboles en su mayoría de eucalipto que le da un toque de envejecido misterio por las noches por sus descascaradas cortezas. La UV3 ha sido un barrio enorme donde todos se conocían, organizaban y se interconectaban mediante el baile, el futbol, las chelas, las chapas, la procesión de la virgen maría de Fátima y las asociaciones de vecinos entre blocks y chalets amén de las manchas o grupos de jóvenes campeadores. Desde ese medio ambiente solidario uno de sus fanatismos más resaltantes, nos cuenta Kimba, fue para él, el fulbito, a la postre la poesía y el rock, influenciado con bandas como Pink Floyd, Jethro Tull, Bruce Springsteen, Bread y otras de alto calibre en arreglos musicales. Estas combinaciones de exploración desarrollaron un sentimiento de expresividad intrapersonal que fue acompañado de un afectuoso padre que tocaba finas piezas de la época en guitarra “de palo”, honor que también le confiere Daniel F en sus redes sociales. Durante la conformación de Leuzemia, compusieron, el mayor un poco más temprano, en guitarra acústica los primeros versos que se convertirían en himnos, caminando y cantando a modo de trovador por los pasajes y laberintos de los pasajes y calles (que no tienen autos) mientras que Kimba desplegaba su sociabilidad musical tocando tanto la batería como el bajo por los blocks y chalets convocando a la reunión, mucho más extrovertido que Daniel, ambos combinaron habilidades para sacar un producto que representaba un sector juvenil emergente desde una limeñidad funcional de clase

media. Daniel F trabajó sus miedos, nos confiesa, y levantó el muro hacia el oficio del trovador, después de Leuzemia. Cada quien formó una fuerte personificación musical definiendo sus roles de acuerdo a un instrumento cuya sinergia creó el fenómeno musical de Leuzemia que fue el inicio del underground a la par que en otros barrios se creaban otros grupos, como hemos mencionado, Oxido, año: 1983. Estos temas, nos cuenta Daniel F, desde ya cuestionaban la irracional lógica del mundo con una fuerza adolescente tan notable que llegaba a los oídos de todos los vecinos y que por demanda de estos le pedían que las tocara a sus quince años. Proveídos ambos del ambiente de deporte, picardía y camaradería que siempre ha persistido entre los habitantes de la UV3 del Cercado de Lima desarrollaron innumerables proyectos.

Dicha producción artística estuvo condicionada por una familia que abrió las puertas a dicho experimento. Como otras agrupaciones juveniles, una de las primeras “trabas” que ambos intentaron desatorar fue la naturaleza de las instituciones sociales, empezando por el colegio y la iglesia: la concepción que se tenía en antaño era de castrar la energía interpelativa que constituía la sinergia del artista, ambos hermanos entendieron que la música y el deporte entonces eran buenos aliados para explayar la creatividad y consolidar la confianza para armar un proyecto. Cuando se le preguntó a Kimba en nuestra entrevista si era consiente de algún malestar del ambiente social contestó que solo y únicamente fue consiente de todo aquello gracias a un personaje: Alan García. “Alan García me enseñó a hacer colas, a ir por el gas al parque industrial, a hacer de todo”. Entendiendo así la multifuncionalidad de este artista y su adaptabilidad al medio, que se tradujo al haber apoyado varios grupos a participar en los *gigs* que se iban conformando, respondiendo claramente a una sensibilidad altruista por crear un circuito no solo alternativo sino también recíproco. Sin embargo, todo aquello no se tradujo en las acciones generales contestatarias sino además por otras vertientes; un raudo resumen de su emocionalidad musical en el centro de sus letras lo constituye el sentimiento del amor y el de anarquía. No tan ajeno al de su hermano mayor, pero sabemos que Guido Valdivia y Daniel Valdivia (Kimba y Daniel F correspondientemente) se constituyeron en la industria del DYU posterior como individualidades potencialmente independientes. Un trabajo impecable, entre el rock wave y el rock progresivo, producido en el año 1989 donde “Kimba” Valdivia canta y toca la guitarra y Jimmy Rodríguez (ex Delirium Tremenz) colabora con la batería se denomina La Banda de Kadalzo<sup>243</sup>. Su tema Anarkya reza con angustia:

*Un silencio un todavía*

*Alcanzar a respirar*

---

<sup>243</sup> (tablado elegido para el patíbulo o bien para la recepción de un rey o para la ejecución de un reo)

*Y en mi andar en mi arrastrar  
 Por callejuelas vomitar  
 la libertad me han de mostrar  
 mi subversiva voz daría  
 mi brazo fuerte alzaría  
 y no me cansaría  
 Anarkya sal de allí*

El espíritu de Anarquía produjo fuese acaso la noción esencial de la composición gráfica y musical que respondía a la mayoría de los espíritus rockeros de contracultura que veían expandir su interés simbólico a través de las redes apuntando a una audiencia que convocara producir medios de subsistencia para su reproducción. La confrontación simbólica de la realidad develó el desacuerdo generacional que no concordaba con una consensuada y racional cosmovisión global sobre la libertad. Constituyó en su lugar un discurso subrepticio y colectivo en el que para una gran mayoría de artistas aunque no implicaba un proyecto político o social, fue un despertar de conciencia, como lo fue para los viejos anarquistas del viejo mundo: en la medida en que la realidad política social no se adecuaba al espacio masivo próximo al artista este elaboraba una campo distinto de interpretación vibratorio (no distorsionada) multiplicador (capital cultural) que como recurso de subsistencia fue subyacente a una psicología adolescente gregaria, una tribualidad sobre un acto mayor de dramaturgia. Como lo es aquella gráfica del león verde de cris blanca graficado en las espaldas de los camiones repartidores de frutas y verduras como vigoroso mensaje de perseverancia. El adolescente creativo en tanto procuraba acercarse a sus discursos sensibles de ondas, gritos, flangers y personaje de negro no solo protegía su ser de permanecer intacto, sino que además se alimentaba de otras fuentes o líricas que tuvieran la misma claridad emocional y racional semejante a las cuestiones que sucedían adentro y en el exterior europeo, pero con una episteme nacional recién avizorada, a punto de ser desagregada desde el ejercicio de la música. Abrumados por deshacer todo poder autoritario, crearon una sensibilidad hacia adentro, sin pervertir su fondo: el amor a la libertad –entendida como una lucha interna por entenderse así mismos – era expresada además como una zona en la gran significación de la Anarquía como sema.

Para comprender el proceso anárquico de creación primero explicaremos que, en el proceso de construcción de la obra de arte, existen por lo general tres fases: un primer instante tiene que ver con la necesidad del uso semántico de la concepción misma, idea y abstracción; la siguiente es su perfeccionamiento, movimiento, técnica y soldadura; y una siguiente es la marca o denominación que se le adjunta, título y mensaje. Y es así, donde desesperadamente caemos



absorbidos, en una interacción arriesgada en el juego de la obra, por ella misma y por el propósito del artista desde una interpretación hermenéutica que el filósofo Gadamer explica con acuciosidad en su escrito *Verdad y Método* escrito en 1960. El artista es parte de este proceso de objetivación, aunque no siempre lo “purifique” aun siendo el creador de la obra, este también se convierte en parte de la marca y lleva sus significantes a la obra, como la extensión de aquella “galería de arte”, del recital musical o de la discográfica DYU, tenemos que los instrumentos que usa no son solo las extensiones, sino la mente del artista que se expresa mediante el instrumento. Además, el artista mismo se encuentra adherido a la obra que está extendida por su reproductibilidad no necesariamente compensada a modo de regalías por no ser parte de un aparato formal de distribución. Es parte de este sistema (a la vez que es el suyo) el público consumidor, porque este en sí mismo, es parte del engranaje de auditorio del acto retroalimentativo de espejo y mejoras en el espectáculo fenomenológico del campo cultural. En esta dirección el campo de distorsión en la percepción del artista es tal que corre el peligro de no reconocer que él o ella era desde antes una extensión de su comunidad, perdiéndose en una postura personal aislada, aunque funcional para el mercado, pero cuya posición está por esta misma dación validada en el sillón crítico para reestablecer los juicios de interpelación que en principio lo establecieron cuando construyó la obra. En este caso toda acción anárquica desde este quedaría completamente cooptada. Pero el discurso *underground* peruano inicial, gráfico y visual, en su momento nunca lo fue.

De acuerdo a “Raúl Montaña”: “Pero ¿Qué es ser punk? Acaso no es ser llano, simple, tocar y punto, nadie me gobierna. Entonces porque y para que querer gobernar”. Aquí podemos visualizar una particular interpretación de anarquía que puede pecar de simple egoísmo (al fin y al cabo, a nadie molestas ni dejas que nadie te moleste) empero valida como acción reflexiva. Afirma que la mayoría de cosas que se escribieron sobre esta irrupción (anárquica) es equivocadamente considerada de “lucha de clases” cuando anarquía es la vuelta a cero, nadie estaba por encima del otro. Aclarando con precisión que no fue constitutivo de lo subte ni de lo contra cultural desde que este fenómeno jamás tuvo una intención política, en todo caso, las irrupciones compulsivas de bandas nuevas y de una prensa despiadada respondían a una inteligente manipulación desde las esferas del gobierno por declarar a tal movida, en aquella práctica anárquico musical, de reaccionaria y peligrosa, favoreciendo a unos pocos y satanizando todo acto o idea que deseaba construir un nuevo estatus artístico juvenil que podría haberse industrializado. Pero, así como los GPE Perú no permiten la industrialización de otros sectores, aquí, en la industria musical, tampoco se pudo llevar a cabo. El fenómeno no solo una nueva plataforma de formas puras de rock dentro de la esfera contracultural que representaron a corto

plazo una cultura musical nacional que apoyó a desvelar las tiranías del poder, y exportar aquel arte que se iba perfeccionando en sonidos como una fuerza original de rockeros peruanos que construyeran un nuevo tiempo de rock peruano (no solo hecho en Perú), como lo hicieron otros países de la región. Kimba Valdivia afirma: “los mejores grupos de pop, punk e incluso de heavy metal, todas las vidas estuvieron en el Perú, y no en otros países, lo que faltó fue difusión”. El documental “Romper todo” explica esta flaqueza, donde solo aparece una mención a Polen y Los Saicos siendo todo lo demás un crédito al aparato musical de México y Argentina, de cómo los managers y músicos argentinos, como Gustavo Santaolalla (ex Arco iris) se movieron de una forma distinta luego del gobierno de Videla quien persiguió todos los ejecutores de cultura subversiva desde la quema de libros para niños hasta novelas de autores del boom. Debería haber tenido una raíz solidaria y comprometida con las víctimas del terrorismo de Estado para que aquella anarquía del rock se industrialice acá. Luego de su dimisión en el año 1983, luego de la fallida guerra de Las Malvinas, diversos temas musicales fueron mejor escuchados y convertidos en cuasi-himnos para la nación argentina: “Nos siguen pegando abajo” (1983) de Charly García, “Solo le pido a Dios” (1978) de León Gieco, “No llores por mí Argentina” (1982) de Seru Girán, entre otros. Podríamos pensar que la acción de los argentinos sobre anarquía no fue sino “tirarse” el poder (desinstalarlo culturalmente) a través de la gráfica y las líricas (si recordamos al creador de la inquisidora tira social Mafalda, Joaquín Salvador Lavado “Quino”), logrando simbolizar melodías de este corte rockero en miles de miles de habitantes que consiguieron al menos retirar la corrupción del fútbol y procesos burocráticos del ejecutivo que le costaron la silla a varios presidentes democráticos a punta de ollazos y cánticos.

Retomando nuestra realidad, para un sector metalero peruano, la antes llamada horda conglomerada en los alrededores del faro de Miraflores y durante los procesos separatistas de la misma (entre metaleros de la Colmena y Mirafloresinos) pareciese haber sido una cuestión de esencia porque no se apostaba al desorden para un reordenamiento posterior sino de construir un concepto de armada que fortaleciera sus propios circuitos de acceso. La idea inicial del heavy, sin embargo, iba por un desvanecimiento del aparato político mediante la mínima intervención en ella y la eternización del ego mitológico. Entre punteos, arpegios y armonías cada vez más complejas se reunieron bandas en sentido solidario trabajando conjuntamente con otros circuitos musicales. El afán de asumir posturas extranjerizadas sobre dioses mitológicos creados y recreados fue un recurso estilístico que destruían alguna fastidiosa tara histórica de imágenes peruanas comerciales con excesivos diseños beatlemaníacos. En la medida que los ideales de confraternidad fueron más sólidos, el heavy y el punk, apuntaron a detener los actos de desviación moral que corrompía al ser peruano con rapidez, entre estos la actividad política y la

rivalidad familiar. Las distinciones entre el punk, el wave, la fusión y el heavy metal fueron claves, pero no divisivas cuando se trató de despertar una misma conciencia social con egos positivos, aunque divergentes. Desafortunadamente, a cada escena del fenómeno les acomodó armar un sitio, luego de la fractura de la segunda camada vinieron los circuitos menores con públicos específicos que decantaron en pocos grupos de culto (ni masivos ni transversales) después del shock Fujimori. La conocida anécdota de la primera edición de Ataque Metal concierto de heavy metal (1988) que no se llevó a cabo en La Universidad Inca Garcilaso de la Vega nos habla, por su forma, de una especie de anarquía que se trabajaba en paralelo en el escenario punk. Pero es mejor llamarla revolución porque contaba con una idea clara de cambio o transformación social, al contrario de una anarquía sin un proyecto o manifiesto. Nos cuenta Javier Mosquera:

“Ataque Metal, (evento musical en la universidad) en la Garcilaso, en la avenida Arequipa, (años) 88 y 87, estaban los apristas, que si tocaban rock eran alienados, un escándalo esa vaina, se pusieron bien búfalos, los fanzines de Pino, decían porque vienen con esos rollos, los mismos patas hicieron el concierto, no sé si habría sido por el partido político, solo querían que la gente tocase con zampoñas y con charangos (...) lo de anárquico no iba mucho por nosotros, lo establecido nos llegaba altamente, lo nuestro era revolución, cambiar las cosas, nada importa todo estaba hasta las huevas, tratábamos tocar mejor, el metalero tiene más una dirección, por ese lado no era ser comercial, tenías que sonar bien revolucionario, chocábamos bastante. Siempre hay sangre en las cadenas, no nos interesaba la violencia, un cambio social por ahí íbamos”<sup>244</sup>

Cuando la escena metalera se entroncó mejor, ese primer concierto hubiese sido un fuerte referente para conformar un escenario propio a este estilo por su masiva convocatoria y porque una universidad particular como la Garcilaso o “gallinazo” se ingresaba rápidamente como último refugio para educarte, y que albergaba miles de estudiantes limeños con otra visión de las realidades: los marginales académicos. Había brigadas, ideología, aspiraciones, profesores sanmarquinos y una facultad de Ciencias Sociales que cerró definitivamente de manera lamentablemente con una promoción de un solo estudiante para el año 2000 aproximadamente. Una universidad como esta era foco de ideas universitarias en revuelo en la década, con docentes implicados en la cuestión política de manera significativa, que hubiese absorbido esa otra cara del fenómeno para engrosar la disertación social. Aquel local era la facultad de psicología en la cuadra 36 de la av. Arequipa, a donde migra la de ciencias sociales cuando la expulsan de jr. Chíncha. La perspectiva metalera global fue la creación de un sólido circuito como marca subjetiva y colectiva a su vez, que en esencia atrajeran más audiencia, que

---

<sup>244</sup> Ib.

transformara la conciencia hacia la reconstrucción de los valores, sin pensar demasiado en lucrar; deslindándose de algunas otras ondas metaleras del crossover (anglicismo de la palabra, fusión) que abundaban a fines del término de la primera etapa del circuito subterráneo:

“El primer Ataque Metal fue el 25 de febrero de 1988 en la Facultad de Psicología de la Universidad Garcilaso de la Vega en San Isidro organizado por Metal Producciones de Víctor 'Lobo' Guizado (Armagedon) y Pablo Rey (Insaner, Mortem). El cartel estaba compuesto por Curriculum Mortis, Hadez, Kranium, Bellica, Mortem, Sepulcro, Almas Inmortales, Dharma, Mazo, Bahía Blanca y Hastur y la entrada estaba a 100 intis. En el afiche hay un dibujo donde se aprecia la expulsión del 'Mono' Rafo de la Gran Horda Metálica, por querer la amistad entre metaleros y punks (un tabú en esos años) semanas antes del concierto, mientras que al costado del logo de Curriculum Mortis una nota aclaratoria que dice: Ultra Speed metal, para que no los relacionen con los hardcore, ya que el crossover todavía no se asimilaba abiertamente. El concierto se suspendió en plena tocada de Curriculum Mortis. Ese 25 de febrero había fallecido el líder aprista y expresidente del Senado Ramiro Prialé. Los búfalos apristas aprovecharon para tomar el local de la Garcilaso y suspender las clases. Al grito "los metaleros son representantes del imperialismo" trancaron las puertas del auditorio y no dejaron ingresar ni salir a nadie. 'Secuestraron' a algunos metaleros, mientras que se generaba una bronca en la calle, paralizando el tránsito en las avenidas Arequipa y Petit Thouars por la lluvia de piedras y disparos al aire", recuerda Yzaack Peña, uno de los asistentes al concierto”<sup>245</sup>.

La hazaña sin estrategia de los gobiernos que tomaba por excusa el deceso del presidente del Senado peruano Ramiro Prialé (uno de los gatos de Kiss de Carlin) era paralizar la continuidad de esta creciente masa musical que indefectiblemente producía más músicos y graficas por locales y paredes de Lima. Nunca un gobierno, o tres, estuvieron más asustados y estatalmente ineptos para combatir un cambio estructural esencial, en lugar de industrializarla, asimilarla o formalizarla. Toda simbología juvenil era así parte de un gran aparato informal sobre el cual el gobierno pensó que no le podía cobrar impuestos, no era apetecible y esa moda no dimitió, sino que por el contrario aumentó. Por el contrario, a la alineación occidentalizada el Yupi y los modelos funcionaron mejor, la pornografía y los periódicos chichas también, por una funcionalidad contra-simbólica migrante masiva, para nada desdeñable sino resiliente, aunque inteligentemente absorbida por la inteligencia cultural fujimorista. No se entendió de inocuo este cambio de mentalidad juvenil como simplemente se le echó al saco terrorista. Todos los nombres de las bandas, desde Flema hasta Kranium, estaban expresamente encumbrando una

---

<sup>245</sup> <http://blogs.peru21.pe/resistencia21/2013/08/25-anos-del-ataque-metal.html>

sola idea: no querer jugar con la nueva regla económica de la obsolescencia programada del ser peruano.

Figura 84

*Afiche de la primera edición de Ataque Metal. Fuente<sup>246</sup>*



Este afiche abundante en tipografías triangulares, agusanadas e intencionalmente aterradoras nos hablan de los necesarios demonios internos que deseaban zafarse de una Lima que los inoculaba. Las formas gráficas, escritas y musicales de contracultura concentradas en el perímetro de la Lima histórica como una nueva configuración estética de corte social en la urbe, entre 1975 y 1986 en torno a este gran constructo conceptual de las ciencias históricas sociales respondió como una excusa con o sin entendimiento profundo a una síntesis colectiva del sentir adolescente quien desde los diversos grupos urbanos clasificaron imágenes y sonidos para crear sentidos gráficos y musicales permanentes y atemporales, a modo de lenguaje subrepticio, por una audiencia cada vez mayor, esperando que aumente dentro de un tiempo y espacio inigualable para los años ochenta, en oposición a la decencia excluyente de los GPE tradicionales que colocaban otras bandas en el *mainstream*. Estos jóvenes pudieron dar cuenta de un fastidio dormido, desde dos decenios atrás de ellos, en la adolescencia peruana mayormente reprimida por una protección parental muy tradicional o una autoridad moral externa altamente hipócrita: el estado, la iglesia, el colegio y la cultura; así como la adversidad hacia la diversidad de manifestaciones culturales que el Perú poseía. Ninguna de las tres primeras podría salvar el futuro de la nación envilecida salvo la cultura delatora. Así, su existencia manifestaría ciertas singularidades y rasgos para una manifestación basada en el grito avizorado en una clase de canción (cuatro por cuatro en tonos descendentes, clásicos del punk) y una gráfica muy

<sup>246</sup> Ib.

específica (blanco, negro y rojo, de suerte el negro enlutaba el rojo y el blanco iría delatando la bandera nativa) en donde este tipo particular de resiliencia personal convergió en una creciente masa colectiva condicionada dentro de un discurso de poder no organizado que discurría dentro de una repetitividad de populismos políticos dentro de un descontrol hegemónico a partir de una inestable economía del desempleo producto del aborto de la reforma agraria y la creciente pluriculturalidad limeña. Dicha reforma no hizo sino destapar aquel “pescado muerto social”. Los adolescentes con recursos o escasos recursos que posteriormente se unieron a presenciarlo, desafiaron con mucho temor no solo aquel conservadurismo asentado en el nuevo orden económico, sino que además que la confrontaba abiertamente, porque no había opción frente al estado en qué se encontraba el sentido común en relación a un Estado invisible en su institucionalidad que empezaba a ser capturada por pocos grupos de poder (Durand, 2019) y a partir de ello apuntaron a conquistar mayores espacios geográficos y comerciales con el propósito de expandir su paisaje emocional para tomar vuelo: transformarse, revolucionar, asimilarse o adaptarse: anarquizar o armar la revolución cultural. Estas cuatro opciones serían las únicas viables. Leo Escoria nos dice sobre su energía adolescente e idea de anarquía, que acreditaba amablemente el trabajo de algún viejo e inteligente hippie, el acceso al material extranjero y a su vez rememorando el conflicto familiar:

“En mi juventud, ese impulso constante de supremacía y de superioridad hizo que yo, antes o después, enfrentara lo que yo consideraba una ridícula y deficiente autoridad ejercida por mis padres en casa, pues los reputaba ineptos y fuera de lugar para cubrir sus papeles de progenitores. Mi madre (R.I.P.) era más afín a mí, me apoyaba en mis actividades porque me consideraba muy inteligente y un verdadero genio. Ella iba a las comisarías y me rescataba de los calabozos los fines de semana, en donde terminaba siempre por borracho y por los escándalos callejeros, peleando con los policías hasta no lograr mi liberación. Mientras que mi padre (R.I.P.) era más huraño conmigo, no hablábamos mucho y generalmente tratábamos de no cruzarnos ni de encontrarnos. Más bien, yo me volví un peligro para él y para su trabajo, que en ese momento era el de director de la banda musical de la FAP, pues allí le cuestionaban siempre sobre las actividades “subversivas y revoltosas” que aparentemente yo estaba ejerciendo con mi arte y que en esa época ya se habían vuelto populares por la televisión. Hasta que no me fui y desaparecí del territorio de la familia por catorce largos años (...) podría mencionar las ilustraciones que yo hacía en esa época para fanzines y afiches, y que luego quedaron como símbolos indiscutibles de ese movimiento para toda la vida. Como referente nacional, podría mencionar también el arte de Herbert Rodríguez, un artista plástico muy surreal, abstracto y tribal, que fue muy representativo en esos momentos, pues él acostumbraba a hacer grandes instalaciones y escenografías en nuestros conciertos. Recuerdo que una vez, en una de nuestras

borrachosas presentaciones en vivo en la “Richi”, yo le destruí a patadas toda su instalación escenográfica que estaba en muestra por los jardines de la universidad. Por lo que respecta un referente internacional, estarían los fanzines estadounidenses llamados “Maximum Rock and Roll”, que llegaban aquí por correo a los individuos que tenían contactos en el extranjero, y que en ellos trataban temas sobre el movimiento *underground* a nivel mundial, con música punk y hard-core, cine, poesía y muchas otras actividades artísticas alternativas y contraculturales del momento ochentero”<sup>247</sup>.

**Figura 85**

*Portada de la revista Maximum Rock and roll. Edición marzo-abril de 1983. De corte punk, solo se importaba al Perú por correo postal. Se editaba en la zona del área de San Francisco, USA –desde el año 1977. Fuente<sup>248</sup>*



Finalizaremos nuestra disertación sobre la idea de Anarquía mencionando a Támara Vasallo quien acucia que la cuestión anárquica era un DYU, hazlo tú mismo. Su familia era atea y algunos de ellos anárquicos confesos o tal vez ateos confesos. No se hablaba de religión, “esta no existía”. El aprendizaje de historia del arte, el ejercicio de la cátedra que ha ejercido en distintas universidades, la obligó a empezar de cero porque la estética católica jamás fue parte del bagaje familiar por lo que se vio obligada a aprender todo lo que de arte católico oficial existía, demonios y ángeles que no conocía. Presuponiendo que toda la historia del arte es básicamente católica por mandato o superstición. En este sentido, “la gente más loca (que uno podía encontrar dentro del fenómeno) llegaba a ser normal”, un estar en casa ya que la familia, sería lo extraño, siempre estuvo expuesta por lo general a la anormalidad estandarizada por el sistema estandarizado; a este aspecto se le añade que su bisabuelo maldecía antes de entrar a

<sup>247</sup> Ib.

<sup>248</sup> [https://www.maximumrocknroll.com/wp-content/uploads/2012/08/MRR005\\_-cvr.jpg](https://www.maximumrocknroll.com/wp-content/uploads/2012/08/MRR005_-cvr.jpg)

una iglesia si es que tuviera que haberlo hecho. “Cuando se habla de anarquía hay que hacer todo de nuevo, la onda de Narcosis era totalmente normal”<sup>249</sup>. La anarquía se constituyó así en una forma que configuraba un fondo de subjetividad amarrada o reprimida que se despertó con facilidad del *backstage* al *frontstage* luego de un largo letargo generacional. El DYU demostró que en el Perú el maná no cae del cielo, uno la fábrica, y esa constante pujanza fue decorar una era de brillantez sensitiva e intelectual adolescente y juvenil en medio del caos. Demostró además que el Rock aun no siendo masivo, cientos de cientos de miles lo albergaron en algún rincón en sus mentes y corazones de las urbes peruanas como señal de protesta, hasta el día de hoy, el rock, ha tratado siempre de decirnos algo:

“una vez que estábamos cruzando una avenida, yo estaba en una combi regresándome de una de mis chambas, en el cruce de universitaria con Venezuela por la Universidad de San Marcos, ese cruce, antes, era mucho más abierto que ahora, era tan abierto que era imposible que pueda haber un embotellamiento allí porque había tierra de por medio, (...), a los costados, si había un embotellamiento, si habían dos o tres carros que no podían pasar, los carros daban la vuelta y seguían de largo, no había lío. Pero un día hubo lío, era imposible pasar, ni los de la Venezuela, ni los de la universitaria podían pasar, yo estaba pues en una 129 (...) y no pasaba pues, entonces, y veo en un momento dado toda la gente desesperada (...) el semáforo malogrado, no había policía, no había ningún tipo de norma ni ley que pueda dirigir esto, estaban en “anarquía”. Entonces, de pronto, alguien bajó de su carro, alguien bajó de una combi y comenzaron a ordenarse entre ellos y comenzaron a ceder, uno comenzó a ceder aquí, otro a ceder allá, se comenzaron a ordenar solitos, no era una cuestión que alguien diga “yo voy a ordenar todo”, no. Todos comenzaron a ceder, y dejaron pasar a todos los de una avenida primero. Pasaron los de la Venezuela, solitos se detuvieron, y de ahí pasó donde (yo) estaba, que era la Universitaria, entonces, yo creo que el hombre es capaz de poder organizarse por sí mismo, yo vi esta vaina y dije, esto es anarquía, es simplemente organizar, tratar de crear armonía, la suficiente para poder vivir tranquilo, respetando a los demás, entonces esto es anarquía, la anarquía es posible”<sup>250</sup>.

Hubo suficiente literatura de los clásicos anarquistas europeos en nuestro *underground* punk que le cayó como anillo al dedo como un discurso adscrito. Fue un tipo reproducción-espejo desde las imágenes de los Sex Pistols ingleses que la vociferaban como un puñado de niños revoltosos, último buen producto, refinado y pulido de las batallas obreras con la A en sus banderas. La anarquía desde este ejemplo de Daniel F en la década, nos recuerda alguna experiencia de una complicada guerra civil en una etapa en la historia de la costa de España llamada La Revolución (1936). Obreros y campesinos producían miles de ejemplares de diarios

---

<sup>249</sup> Ib.

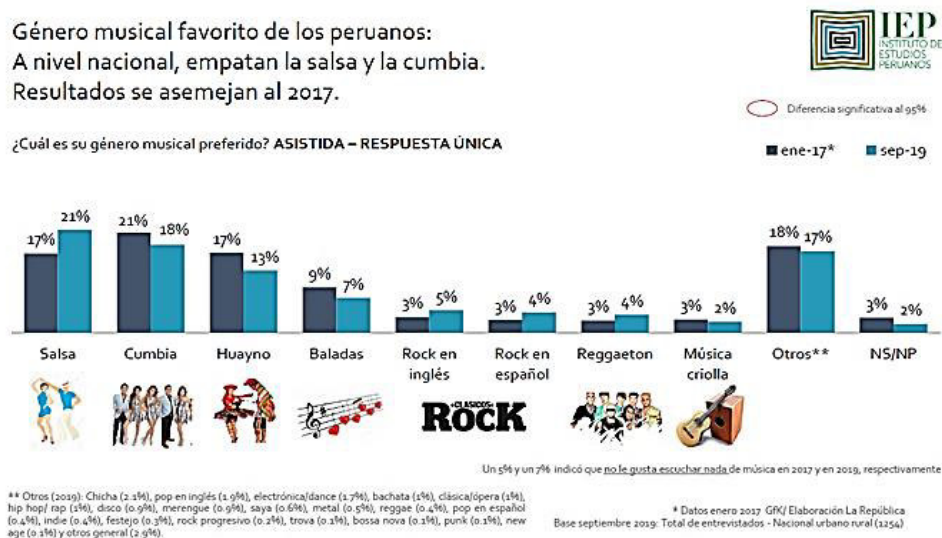
<sup>250</sup> Entrevista a Daniel F.



como “Tierra de libertad” y “Generación consciente”, además de crear federaciones libertarias, sindicatos y grupos incursionistas basados en una cultura basada en el debate, el conocimiento de la existencia, el trabajo, la igualdad de género, la cooperación y la redistribución. Se dieron algo más que una mano para poder vivir al margen de alguna clase de villanía facista de Estado.

Tabla 5

Géneros musicales preferidos a nivel nacional. Fuente<sup>251</sup>



<sup>251</sup> <https://www.infobae.com/america/peru/2021/10/17/quienes-son-los-artistas-peruanos-que-mas-cobran-en-las-plataformas-digitales/>

## CONCLUSIONES

1. La presente investigación demuestra que las construcciones de categorías como cholo, homosexual, mujer víctima y pituco son los 4 vértices de la fachada de un mismo cubo espectral de diferenciación social que se origina en las instancias primarias de la niñez dentro de un marco de origen remoto, mediático e impuesto que busca reconocimiento. En esta línea, para la infancia y la adolescencia en las sociedades post occidentales, que influenciaron nuestras sociedades sudamericanas, la transformación estandarizada europea no sucedió de manera homogénea en el comienzo de la adolescencia del ciudadano sino desde el entrenamiento y la disciplina en el seno de las familias hasta una etapa final, en su juventud, por una suerte de “enjaulamiento nuclear” o arte de la familia peruana de retener a los niños, por temor, a los espacios físicos domésticos después de cumplida la edad adulta. Sin embargo, los distintos sectores de niños artistas, como de niños trabajadores en el mundo son testimonio de la disparidad de la regla general de este adoctrinamiento que se opone a su empleabilidad con el efecto directo de tener que socializar por creación y trabajo por medio del acceso a diversas redes en las calles. Esto confirma que el sujeto adolescente peruano no sería ya capaz de realizar diversas actividades económicas importantes desde antes de terminar su etapa escolar, sino que por historia la aparición de la personificación bíblica de Jesús como personaje no solo lo puso en otro nivel en la escala social de purezas e impurezas, sino dentro de una moderna interpretación del evangelio en relación a su condición libidinal que reprimió su espíritu creativo. Desprenderse así del seno familiar mancilla y valida su representación social dionisiaca. Este sentido común, en una mayoría de edad se puede traducir en adolescencias y juventudes en apariencia salvajes no obstante fuertemente cohesionadas y estructuradas de pequeños colectivos en amplias redes con vínculos internos variables que aperturan espacios de auto liberación. Al interior de los grupos adolescentes, sin embargo, se fueron sucediendo fricciones en contra de un sector ideologizado desde otro humanista que creó un frente de protesta contra la oficialidad del discurso social decente y el mundillo artístico oficial, quien es su mejor arlequín: deshacer el establishment y la autoridad general interrogándose acerca del porqué de una idea de nación poco sensible hacia ellos empero en extremo disciplinada a partir de sus instituciones sociales. Las manifestaciones colectivas son reclamos alternativos fruto de mentes bastante reflexivas que entrelazaron el arte del estilo del grafiti de mural, con el de fanzine, afiche y líricas en la composición musical, e incluso en el *performance* de la calle y de los eventos. En donde la universidad, desde una perspectiva alejada escudriñaba el pensamiento contracultural, a la vez

que la descomponía (arquitectura, literatura, ciencias sociales, artes plásticas y el conservatorio) a la par que los náufragos trovadores de la calle. Esta circunstancia demuestra la validez de nuestra hipótesis.

2. Podemos encontrar desde ya signos históricos de represión en las instituciones. De este modo estar en la escuela implicaba organizar al niño hacia un propósito supremo del ser como hombre cultivado, líder y defensor sumiso de una nueva moralidad para la época de los ochenta. El caso anterior, en los sesentas, el *kit* anglo-americano modeló el ideal peruano hacia una aparente libertad de pensamiento sobre la sexualidad y la introspección que se concretó a mediano plazo. Los años de los juguetes de guerra fría en conjunción de una feroz campaña de exacerbación del acto heroico como forma de control a partir de una novedosa tecnología del poder sustentada en la práctica y las etiquetas mediáticas sobre el culto al yo (“yo mismo soy”) y la legitimidad de las guerras creó un discurso de masculinidad aún más férrea para la década en cuestión, así como un comportamiento de admiración femenina por lo masculino hedonista poco funcional, el abuso de este discurso conllevó a inflar el quiebre moral. Esta nueva noción del Yo en la ciudad acabó en una trifulca de moralidades en los años setenta, en tanto la relación entre infancia, etnias, retorno al primitivismo, pornografía, arte, tecnología e irracionalismo que revivió nuestro sentimiento y pensamiento fatalista hacia dicho culto del yo. Este sentimiento progresista de avanzada apareció en Europa desde el liberalismo de los iluminados franceses del siglo XVIII; sin embargo, el discurso estuvo repleto de un pensamiento adulto-centrista que transformó las teorías sociológicas hacia la búsqueda de la identidad o distintas identidades sociales que actualmente encuentra un bloqueo académico con la esperanza de regresar a la normalidad medieval desde una derecha racional que la califica de “adolescentrista”. En todo caso el abuso del progresismo acaso desbocó en un exceso de la cultura de otro “yo” urgente, el colectivo. El Nuevo Orden Mundial en este sentido asimiló los discursos de estos grupos sin redistribución empero brindándoles una exagerada publicidad a sus símbolos, cooptándola. Lo cual rebotó en el Perú y en sus prácticas artísticas hacia una reestructuración de la industria cultural cada vez más escindida bajo un arte extranjero asimilado. Esta nueva y desordenada estructura de la moralidad responde bien a una necesidad de parte de las corporaciones por reducir al estado como un agente garante de sus prioridades productivas. El Estado como agente de mediación con los países industriales abre el campo a que le proporcionan un aumento de sus capacidades institucionales para ejercer mayores relaciones comerciales y crearse a sí mismos como estados fuertes en base a una distribución asimétrica de la riqueza imponiendo su cultura y sus valores económicos hacia los Estados del sur, que como el nuestro significa el dejar hacer, dejar pasar, en exceso, pura fragilidad de su estatalidad. Por ende, los sectores reducidos de acumulación en

donde solo un pequeño porcentaje de la población se beneficia de las importaciones y las exportaciones por ser un filtro necesario de los Estados del norte que la tecnifican, no reforzaron la investigación y desarrollo, sino que gastaron en la compra de viejo armamento militar y carreteras extendiendo un desinterés desproporcionado por las poblaciones vulnerables, la educación y la salud. Los sistemas intermediarios como las Naciones Unidas y sus instancias que inicialmente se erigieron desde dignos precursores para garantizar la democracia global fueron minados convenientemente por los vetos de los países centrales orientando sus intervenciones hacia una economía de mercado extractivo económico y cultural favorable a estos. En suma, a la fracción del mundo infantil y adolescente en Latinoamérica y el Perú, en este contexto, le resultó casi imposible participar en las distintas estancias sociales por una suerte de represión organizada desde arriba. La cultura del pop actuó como un buen sedante o aceite lubricante. La única válvula de escape frente a la cada vez más visible inequidad en los años ochenta para la masa infantil y adolescente se resumió en cuatro actos concretos de neutral resiliencia: la huida del seno familiar, la subversión dialéctica, la informalidad o la criminalidad.

3. La contracultura se conforma lúcidamente desde la raíz de la desesperación y el horror económico depositados adrede. La cultura urbana en el Perú es un reflejo del espejo pop americano—europeo que conllevó como herramienta de guerra a la actuación. Los géneros que colocamos como contraculturales en el Perú derivaron por una aproximación de origen hacia la chicha y el rock subterráneo como productos que maduraron progresivamente. En esta línea el pop de *mainstream* fue un sucedáneo esporádico de cierta importancia. Para el fenómeno subterráneo su función sublimadora no estaría fuera del alcance de la tecnología de la que aparentemente se pretende prescindir, cuando se afirmó que industrializarse era venderse. Según la escuela de Frankfurt clásica, incluso los académicos y universitarios que aprenden de la institucionalidad universal de dichos aparatos u objetos necesarios para la construcción estética y la moda precisan de la tecnología de la reproductibilidad. Por ello, para las subculturas del centro histórico que con el uso de las fotocopadoras y los radiocasetes permitieron dicha reproducción no les interesó en nada los derechos de autor porque los productos obtenidos con la modificación y la amputación conseguidos con dichos aparatos eran el objeto de culto en sí mismas; amputar aquella otra cultura, la del *mainstream* resultó en un nuevo código relacional de acceso a esta naciente aura. No venderse al fin de cuentas resultó en un sabotaje claro en un medio de acción comercial que se necesita para subsistir. Hubo un sabotaje del cual el fenómeno no fue enteramente consciente. La esterilizante industria de los soportes pictóricos e instrumentos importados que a larga se multiplicaron en Lima trazó las vías para ejercitar una interpretación sociológica de la técnica contracultural del instrumento y

por ende de la esencia creativa del rock subterráneo por la dificultad a su acceso. En este sentido los personajes que decidieron explotar sus habilidades en capacidades para ejercer funcionamientos en la industria cultural peruana de la música y las artes visuales son para los años posteriores a los años ochenta, donde aprendieron sus mañas, bastante significativos. La reinterpretación de la nueva cultura como una contracultura nos habla de un mismo eje con dos ruedas de interpretación social de la realidad peruana donde en un extremo esta la cultura de élite y en el otro la popular tocándose y validándose entre ambas mientras la otra exista. Tres personajes importantes en la historia de la música peruana desde tres géneros del polo del arte de no-élite paralelos fueron una muestra de un ingenioso empirismo de varios otros que desembocó entre los oídos de la disgregada urbe limeña de los ochentas. Enrique Delgado con su aporte híbrido de género cumbia y rock psicodélico; Chacalón y su nueva crema que toma las influencias del huayno y la antigua nueva ola (y a Erik Clapton para el nombre) para conformar la industria chichera, y poco antes la aparición de los grupos de rock peruanos en inglés Telegraph Avenue y Pax, como aquel insumo progresivo de simbología inglesa. La generación de Los Saicos, aunque con un ligero distanciamiento con los problemas globales colocaron la base sólida a otros músicos con sonidos cada vez “más limpios” que fundan la piedra sobre la cual el tema Demoler se constituye como un enunciado válido hacia una nueva elaboración musical pese a la ignota distancia cognoscitiva en los ochentas de los que se hizo en los sesenta para muchas bandas. El desconocimiento no fue determinante. Estos cimientos por retratar la realidad posterior (años 80s) dieron a la contracultura general entre los fenómenos chicha y la subterrneidad una iconicidad representativa para nuevas masas adolescentes.

4. Otro aspecto determinante es la realidad morfológica e histórica urbana como un sistema visual desorganizado hacia las afueras de un centro de Lima neocolonial mejor organizado cuya característica arquitectónica de capital con tufo europeo estructuró los esquemas mentales de los subgrupos en los años ochenta precisamente porque necesitaban una estructura relacionada a sus referentes que los acogiera. No todos los peruanos eran afines a este modelo de construcción de país caótico, pero a la informalidad de la chicha y para la autogestión. Este caos si le ajustó. En todo caso ambas arquitecturas (góticas y de pampa) crearon un ambiente repleto de matices amenazantes para el poblador (desagües, desmontes, huaycos, tugurios y oficinas mal implementadas) las que fueron poco apetecedores para los empleados medios cuyos sueldos tenían que comprar elevadas canastas y objetos para la construcción de viviendas de infraestructura básica en empedradas pampas. En forma progresiva, la tierra, ya no podía ser obtenida por el sujeto limeño ordinario a no ser por un grupo de migrantes comercializadores exento de impuestos –u otro aristocrático- que, con la informalidad, la especulación y la

comercialización de productos traídos de la sierra fueron con el tiempo ganando cada vez más espacio dentro de una creciente y nueva burguesía informal que se adineraba con los sueldos precarios de oficinistas, docentes, obreros y trabajadores públicos (Arellano, 2010). Por otro lado, un atractivo campo de tierras desérticas con “dueños sin título” fueron comprados al estado por propietarios de antiguas haciendas aledañas (Malpica, 2014) que con el tiempo fortalecieron viejos conglomerados aristocráticos (GPE) como Credicorp (Romero) y Breca (Brescia). En contraposición Lima se fue rearmando como foco de invasiones y posterior tráfico de tierras alrededor, retornándole al adolescente limeño tradicional una visualidad de la arquitectura de pampa, haciendas y casas a medio construir que se contradecía con la arquitectura extranjera de cines y series de televisión. El centro funcionaba, como agente relajante, como una especie de ciudad gótica de escape. El *underground* peruano, debajo de este paraguas social e inmobiliario descrito, se le denominó subterráneo debido a un deslinde urgente con la precariedad. Esta nueva situación cultural *underground* no constituyó un movimiento uniforme o integrado que construyera un proyecto musical hacia la industrialización del arte sin embargo si a la articulación de espacios comunes para sus redes entre estas paredes avizorando como los viejos GPE se adueñaban del Perú. Estos espacios de debate no intervinieron en el cambio de lo político directamente sino al cambio personal dentro de varias colectividades menores (tal cual le sucede al Perú por la diversidad de etnias, gremios, ideologías e intereses económicos) como personalidades colectivas que se confrontaban al mismo tiempo que se sublimaban con el acto artístico. En este sentido la contracultura fue una suerte de paliativo en principio cercano al fenómeno social de cambio, encumbrado con mayor solidez en la chicha por su episteme territorial que se propaló en las pampas y los sufrimientos que le acotó el racismo limeño. En consecuencia, este fenómeno social que algunos le llaman “escena” por una suerte de actuación representativa de reconocimiento temporal como expectoración catártica y otros “movida” como una situación performativa que deshilachó varias debilidades estructurales de la sociedad peruana de literatura “lumpen” (Santibáñez, 2021) casi alcanzó un zenit comercial. No obstante, con una literariedad propia a la lisura y el impropio que se mantuvo dentro de un macro sistema artístico peruano que se posicionó como una singularidad lingüística dentro de la cultura (no en su sentido de élite, sino general) en los años ochenta.

5. Un abordaje de los aparatos artísticos de contracultura implica un análisis sociológico del uso de los materiales: caoba, cedro, pumaquiroy y el arce, entre las que han poseído mayor demanda para la fabricación de guitarras peruanas por la maestría de la carpintería del cajón que mantiene una buena retención de las vibraciones acústicas. Adicionando cualquier tipo de cables, pastillas, efectos y amplificadores que le suman a la madera efectos de sonidos cada vez

más impecables. Obviamente si el material es importado como el álamo o el tilo norteamericano será más caro y de menor acceso. Tecnología de sonido Fender o Marshall, diez veces más caro para la década. Del objeto al uso existe una cuestión de diferenciación y distinción de difícil acceso por la demanda de la industria por “sonar y grabarse bien”. Si bien es un lema del deleite, es a su vez de status entre músicos y artista visuales, sin embargo, esto en principio no sería muy importante para un mundo subterráneo adolescente donde la regla era la deprecación y los materiales de reciclaje. La simbiosis entre música y grafica era esencial para el fenómeno, incluso desde antes del origen de la escena subterránea mientras la tecnología se improvisaba. Cuadros de tabla cartón, temperas, pintura de pared y otros materiales DYU en grandes dimensiones adornaron conciertos donde confluían poetas, músicos y artistas gráficos a principios de los años ochenta. En esta dirección la continua acción dialógica entre la tecnología y el artista fue modelando tendencias filosóficas e interpelativas paralelas en torno a la crisis económica y moral hacia un descubrimiento del sujeto colectivo mediante el proceso creativo que explica aquel eslabón perdido sobre el artista suficientemente bueno, que se originó pero que no se le reconoció al momento, entre dos décadas bien diferenciadas (1970 y 1990). Tales puentes eventualmente no desearon distinguir cuestiones socioeconómicas por lo que la conformación del fenómeno subterráneo comenzó el andamiaje de sus formas sobre la base del interrogatorio contra policial; y el deslinde con el fenómeno chicha sobre la posesión del sitio y el dinero, en particular, como nuevo fetiche de culto. Cantar en castellano, cambiando las letras de temas extranjeros rocanroleros rescató la acción de algún grupo peruano de los años sesenta (Los York's o Paul El troglodita) que para los años setenta y ochenta, componer casi en su totalidad en nuestro idioma se hizo factible y consensuada pese a la oposición ácida de los veteranos músicos del rock en inglés. Rítmicas con tonalidades mayores y secos rasgueos de cuatro por cuatro, anáforas y personificaciones eran acompañadas con básicos y baratos efectos de sonido y de distorsión para hacer de la expresión sonora un conjunto de ficción y drama dentro de un gran escenario tribal de gráficas y entes sonoros. Esta nueva parafernalia se transmitía de adentro hacia afuera (contratransferencia) por los afectos del sujeto, y en el retorno desde la paulatina reflexión de los auditorios en descomposición social en retroalimentación al fuero interno del individuo creativo que lo recreaba y mejoraba comprando algo más de tecnología. A partir de este estado de retroalimentación, una entrada sintáctica tanto verbal como no verbal del cuerpo altamente sensible en contenidos subjetivos por edades que creaba contenidos significó una necesidad de entender toda una nueva generación dentro de un cambio social y económico mundial que se depositaba a nivel local. El proceso y creación de signos musicales y gráficos, en aprendizaje al desarticular el lenguaje extranjero, a la par del roce con el sistema

social en los ochenta se encontraba en un continuo y doble *feedback* producto de la observación de la fricción social local y de la conciencia de la propia autopercepción en quiebre generacional.

6. Demostramos que la interpelación del fenómeno subterráneo se da a través de una imagen representada a modo de acto reflejo colectivo desde un discurso inglés primario que se basó en una verdadera lucha de clases que se originó en Inglaterra producto de una tirana división del trabajo: "God Save the Queen". Resimbolizada en nuestras urbes desde otra raíz que incluye además la de la revolución francesa y mayo del 68, con el isotipo artístico y mental de Marianne (bandera) y la Guillotine (himno). Existieron sentimientos verdaderamente contraproducentes de riesgo en el Perú, sin embargo, la episteme peruana para una contracultura propiamente no tenía esta férula suicida, asesina o genocida entre nuestros rockeros, en todo caso sí lo fue para una mayoría muy representativa de otros públicos (chicha y cumbia andina) que pegaron masivamente por una raíz hambrienta en desarraigo. Esto ampliaba la creación de una parafernalia multicolor que se originó no solo en base al tácito rechazo como etnia sino a su ensangrentada lucha proletaria, incluso campesina porque venían desde una madera añejada por la inequidad de cientos de años. La población migrante al mezclarse culturalmente con Lima despertó una contradicción social que destiló amargas por la tenencia de la tierra que a su vez permitió acciones conjuntas auto gestionadas como sentido de existencia frente a la anti-modernidad y la ineficacia del Estado por su cada vez más frágil gobernabilidad. Otras intenciones terminaron en huelgas de hambre y manifestaciones violentas o en los caminos subversivos donde la lucha llegaba no solo a tener a la muerte como ícono sino a cuidar sus medios simbólicos y artísticos de supervivencia.

7. La fuerza motriz adolescente es netamente creativa. Para este grupo de los años ochenta dependió en parte de constantes independientes como es la cuestión biológica que dota a la adolescencia de cambios físicos sustantivos sino drásticos en la personalidad que eventualmente lo colocaron en una situación de latente agresividad frente al medio, así como de alta socialización en la búsqueda de pares explicativos. Por otro lado, la recepción del medio social en forma de barrio desató la fuerza interna para explorar tal creatividad. La ilegitimidad estructural y las redes de acceso, tanto como la cuestión sexual y la observación del ser mujer y ser hombre demandó un alto nivel de penetración social consiente y subconsciente que marcó entre ambos un nuevo campo de entendimientos donde la mujer se explica a sí misma fuera de algún tipo de rol de servidumbre. La introspección adolescente en nuevos espacios de disertación y reconfiguración interpeló con mucha más fuerza la actuación de la madre, del padre, del seno familiar, el Estado y otras autoridades abstractas. La sensibilidad artística independiente se enrostró de personalidades que no siendo populares crearon paisajes internos



de socialización mediante obras (literatura, pinturas, teoría social) que lograron alcanzar otros pares formando redes de accesibilidad en cuanto a intereses comunes de transformación, trascendencia y reemplazo. Tal comportamiento se visualizó en el ambiente de contracultura de Lima en la disputa entre músicos pioneros del movimiento subterráneo de aquellos otros músicos que llegaron poco después a formar parte de las expresiones de la primera tribu así como en el traspaso de músicos hacia otros géneros por dinero; sin embargo, la realidad de este encuentro fue delicado, el ejercicio de la música pasó por episodios de mutuo desprecio que en absoluto implicó alguna disputa de clases o lucha de clases sino un extraño sistema de egos sobre precursores y héroes que propugnaban el liderato ideológico del fenómeno musical en la búsqueda del Paititi: el tema de rock nacional que pegara y por lo tanto representase la verdadera voz del lumpen (*the true voice of the gutter*<sup>252</sup>). La realización de obras musicales temporales dentro de un escenario de protagonismos también temporal necesitó de personajes que lideraran un discurso cromático en discursos. El mundo de la música y el arte estaría lleno de demasiados personajes o líderes como para ser gobernados. Este utilitarismo discursivo por el liderazgo de un “gran personaje” expectoró las audiencias generando desorientación. El discurso inicial fue bastante inclusivo desde los sectores de clase media y clase alta quienes adquirieron las músicas y llegaron a exponer su material a través de diversos medios, sin embargo, la formación de otras bandas que vinieron de sectores medios y otros pocos populares despertaron sentimientos y egos encontrados por aquella personificación radical sobre un discurso de manipulación del otro a través de un sistema de auto-sacralización de músicos y artistas a como dé lugar dentro de ese mismo mundo. Los insultos, escupitajos en la práctica del *pogo*, golpes, metidas de mano y palizas no solo fue una danza de cuerpos puestos en defensa que catalizaron efectos de desfogue frente a cualquier inconformidad adolescente o juvenil sino además frente a quienes para el adolescente era precarizado por un supuesto otro encarnizado a su opuesto interno: transferencia, *feedback* y recicle de la percepción de quien aspira o cree tener poder. Como es y sigue siendo la práctica irracional de la sujeción del cuerpo y la mente del par menor en las fuerzas armadas. El de clase media poseía lo que este no: comodidades; y sin embargo ya estaban compartiendo un mismo espacio, un mismo rito donde su iglesia se dividió. La autoridad sea patriarcal, matriarcal, gubernamental, policial o mediática fue un ente subjetivo, individual y fantasmático que subyacía, hería y sabotaba con un enorme poder legítimo pero invisible en la subjetividad adolescente, dispersándolo.

---

<sup>252</sup> Palabras de la *merchant* de arte Annina Nosei a Basquiat en el atelier que ella le gestionó. Film Basquiat (1996)

8. Los procesos creativos propios al arte de la representación visual y musical encajan con la idea de la simplificación y el atajo para llegar a un mensaje corto pero conciso y digerible sobre un discurso más amplio sea subjetivo, social, o mixto. En el caso de las artes visuales, como en la caricatura por ejemplo el proceso implicó la presentación analítica, exagerada y prolongada, de los rasgos más particulares del cuerpo humano y del rostro que precisaba develar la psicología de la personalidad del sujeto mediante la elaboración de un ensayo antropomórfico asociado con el lenguaje corporal, el rasgo físico y la etnia. El sujeto en estado de hipérbole antropológica se le suscribió una serie de recursos artísticos alrededor de su ser físico para entregar un diagnóstico de su paisaje emocional. La cuestión del cuerpo es exageradamente reducida en desproporción a la cabeza como un componente simbólico del pensamiento que a su vez se adosa a la sinécdoque visual en donde cada ángulo óseo, cada imperfección o extremada perfección por regla canónica es un rasgo distintivo de su entera personalidad. Si por ejemplo pensamos en las cejas caricaturizadas del difunto senador Prialé nos pueden parecer por un ejercicio de la repetitividad gráfica animada y la historia común de la imagen, semejantes a las colgantes hojas de una palmera seca o de viejos perros peludos e ingenuos, ergo, la ceja grande ha sido sinónimo de senectud, sabiduría y simpleza. Sea además el caso de la papada de Alan García la que nos remite a una interpretación de su impaciente inseguridad y condición providencial sobre el almacenamiento indebido de la riqueza en aquel repositorio epidérmico y adiposo debajo de su mandíbula. En esta misma dirección podemos explicar que mediante un “zoomorfismo velado” el caricaturista y el artista gráfico subterráneo se ha servido del hombre y sus ambiciosas estrategias por apoderarse del medio social capitalino para representarlos e incorporarlos desde su esencia hacia una realidad propia a la de otros, los lectores (Gabriel, 2019). Cada ciudadano se acerca así al medio artístico en la medida que los sienta y confirme como “real” a su propia percepción. En esto reside el éxito del artista contracultural de la década y en adelante. La contradictoria noción de fealdad en el ser humano es subliminalmente percibida como bella en la caricatura y por defecto en el arte. El consumidor se agrada o se resarce, negativa o positivamente. En todo caso debemos señalar que hablar de fealdad es hablar de la hermosura secreta que cada hombre o mujer construye para sí mismo y la identifica en su interacción simbólica. No es la regla de las facciones de un rostro mancebo sino de la personalidad y la estrategia a través del cual el hombre ha hecho uso de sus mejores argucias para la subsistencia. Entre cuerdo y enajenado el objeto representado en la contracultura se aloja dentro del caparazón de defensa constituido por símbolos de ataque preventivo, una cruz invertida, es un buen ejemplo. Muy al borde de los parámetros de una belleza del subsuelo o *underground* contrapuesta a una clase política pura, inmaculada e incluso contra reaccionaria, la blancura, la limpieza y la luz es, en última instancia, interpretada como símbolo de divinidad.

La fealdad sin embargo es reinterpretada como sinónimo de la sombra infernal que construye a su paso hermosos símbolos importantes sin embargo con connotaciones destructivas. En los años cincuenta, un doctor fumando un cigarro Lucky Strike, en los setenta una zapatilla Nike y en los años ochenta con una linda modelo usando un pantalón marca Ayllu o los polos Ocean Pacific (OP) de alta gama nacional, habló sobre aspiración social y estatus. La caricatura de contracultura desvelaba tales hipocresías apoyada en la gráfica y el texto. Todo ello fue una agenda social y juvenil limeña; sin embargo, no era para todos, la contra era “bambearlos” o gritarle a la corporación “te copio” en contra a su producción: una música subterránea de efervescencia juvenil, una caricatura de periódico o fanzine era la burla necesaria que el pueblo necesitaba contra aquel juego de orden publicitario dentro del nuevo orden del poder económico.

9. Un ejemplo anecdótico de una interrupción de la fuerza icónica del símbolo en proceso de alta iconicidad contracultural la podemos encontrar en un suceso en la historia del rock peruano, durante la etapa de la época del rock subterráneo. En momentos que se organizaba un concierto al aire libre en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos que se denominó Denuncia por la Vida programado para el día 21 de septiembre de 1985 con las primeras agrupaciones del fenómeno, el frente estudiantil Revolucionario y Patria Roja rechazaron la ejecución de este concierto por su cargado simbolismo occidental arguyendo la noción de que la música rock es enajena y que dislocaba la conciencia de clase, enunciado no muy lejano detrás de la anécdota conocida sobre la expulsión del psicodélico Carlos Santana. El rock como símbolo significó un peligroso lenguaje, masivo en crecimiento, análogo a la pérdida o la subversión de la paz universitaria, en todo caso perteneciente a otra clase de reflexión y recepción. La apropiación de la protesta juvenil musical de entonces fue una forma artística occidental instaurada al interior de un universo de formas limeñas construidas contra las vías ilegales del poder dentro de una esfera de un pasado indígena tristemente reconocido. Evitar su modernización iba en detrimento de la población civil ergo su adolescencia. La novedosa combinación de esta ideología artística de la resistencia, las paredes neocoloniales, la influencia del rock extranjero, el insumo del alcohol como agente gatillador, la cuestión laboral y la informalidad en un tiempo y espacio en “tierra de nadie” asustaban a los sujetos que retenían dicho poder. Civiles, estudiantes y músicos con distintas percepciones se extendieron entre conciertos de la Lima de los ochenta formando cada vez más redes de presión en base a la hibridación. El gusto en esta época pasó de la hibridación a un estilo único que no se supeditó solo a la cuestión huachafa sino a la variedad de fachadas visibles en el disfrute del arte mediante el performance de los personajes. Aunque nadie se vestiría con ojotas o chuyo en Lima, algunos sino varios sujetos

contraculturales si lo hicieron, una parte de la masa migrante por defecto también lo hizo quienes vieron necesario abrir el nuevo paisaje al cual lo denominaron Chicha y que acompañó una variedad de manifestaciones alejadas del limeñismo para adentrarse en un nuevo paisaje cultural que punzaba adrede su estado de desgracia profundamente. Las bases de la criollada limeña tuvo que reconstruirse desde otra herida profunda, el despojo de la reforma, por eso el “cholifqueo” se acentuó. Las fusiones del coloniaje que el indio migrante quiso desaparecer, el limeño tradicional ya las había desaparecido de modo que ambas partes habiendo negado su pasado se fijaron erróneamente en el sujeto gringo: reconstruyeron su discurso artístico de la mano de las modas extranjeras no solo para no sufrir los acosos de la xenofobia sino para que las entiendan como grupos, el rock y la chicha armaron estos escenarios de acción acompañados de su propia personalidad y su propia interpretación de la cuestión. Este nuevo paisaje aun así estuvo íntimamente ligado al discurso del yo y del éxito personal. En plena crisis económica el artista prefirió migrar o bien del campo a la ciudad como de la ciudad al extranjero. El riesgo del músico era tener que irse cuando era un profeta en su propia tierra. No solo es expulsado como lo fue Santana o los subterráneos de la Universidad de San Marcos, sino que es implícitamente visualizado como un ente subversivo y alienado. El peruano arriesgó tanto que algunos tuvieron que abandonar el terruño por su seguridad, otros se dedicaron a la par a un trabajo lacayo, y unos pocos en la lógica del yo hedonista se insertaron a ojos cerrados en la industria cultural, desplazando a otros con alguna justificación de uso de los medios. El caso de los talentosos hermanos Oscar y Ramón Stagnaro quienes dejaron el Perú después de haber integrado el conjunto Elemental Music Group y Lima Contemporánea para convertirse en guitarristas de salón a finales de los años setenta, es un ejemplo de salubridad ciudadana. Así cómo se rediseñaron algunas raíces hacia afuera, otros resilientes se quedaron a crear serios significantes para públicos más pequeños, en el caso del rock. Integrarse adentro de un imperio de expertos jazzistas americanos y conseguir reconocimiento fue toda una empresa que los llevó a colaborar con artistas destacados como Seal o Luis Miguel. El film Whiplash (2013) nos puede dar fe de semejante hazaña. Suene o no alienante el camino sistémico artístico no les daría otra chance: intercambiar Perú por Norteamérica para no tener que abortar su creación. La obra se traslada a otra parte del planeta empero resignificando símbolos andinos débilmente. Hace algunos años en nuestro país los textiles y ceramios de los artistas de Cangallo en la urbe no hubiesen tenido razón de ser al lado de un consagrado ceramista *nikkei* limeño destacando dentro colecciones exclusivas o museos -o galerías que colocan precios a las obras de acuerdo a ciertos intereses económicos y políticos- a no ser hasta años recientes en que asistimos a una especie de “De vuelta al indio” parafraseando el libro de Natalia Majluf, en donde el impulso del nuevo Perú promotor de la Marca Perú ha revalorado al artista y al chef en favor de la industria turística y

gastronómica que son la fachada de otra industria también importante como la agrícola que representa el 6% del PBI.

10. Es una tara fijarse solo en el alimento de la mesa y negar el alimento cultural (1.2% del PBI) que sostiene en parte la norma natural de subsistencia. Se debe aceptar la tesis de Goleman (2000) sobre el espíritu creativo: el arte *per se* es sencilla expresión del alma infantil, libre y en reconexión con la realidad. El ego artístico supone su disolución saltando los baches sociales por las distorsiones de la percepción propias al mercado que trató de abortar el ícono cultural del rock al no querer asimilarlo, formando artistas suficientemente buenos, según Kuspit. En todo caso el fenómeno subterráneo tampoco se dispuso a tal aparato de asimilación. El poder lo abortó con estrategias de desestabilización comprando egos en su interior fácilmente. El sujeto desde su concepción ingresa de plano al esquema sistémico de la ciudad: dejó de ser hombre de campo en el flujo histórico en la evolución hacia la civilización, porque este es su sello personal de progreso (Ribeiro, 1971). La ciudad es una construcción cognoscitiva y de contratos sociales de control, la persona sale perdiendo aun habiendo firmado su propia explotación. No se pretende afirmar de manera irreal las ventajas defensivas que nuestras estancias de acero y concreto nos otorgan, pero si analizar como la creación permanente del progreso se realiza dentro de este perímetro donde el ser humano se ha venido protegiendo de sí mismo. Esta historia del individuo como sobreviviente, ha sobrepasado los límites del aparato de defensa psicológico del ser peruano que desarrolla desde temprana edad; y en esta defensa entre poderosos y subordinados, reino uno versus reino dos, defenderse de tribus o animales peligrosos, ha presupuesto rígidas normas de control no solo social sino de relaciones que suprimen el yo real al punto de estar y sentirse completamente vigilados por hacinamiento y conveniencia mercantil. La relación entre partes subordinadas se diluye en la diversidad de grupos culturales que asumen tener la razón del cambio. Desde una perspectiva psíquica el hombre peruano conforma un orden social que reprime sus deseos de exploración y de reconocimiento con sus estados más naturales, desviándose hacia patrones estandarizados de comportamientos que en la misma lógica que la industria serial de la economía o de la religiosidad de estampitas. La reproducción de la cultura se moviliza, unos se adaptan, otros no, sin embargo, un espectro resiliente, interpela y reinterpreta esta cultura de los hábitos impuestos para aligerar la presión compulsiva por el adocenamiento. Esta ruptura con la naturalidad de la existencia es la piedra de toque del discurso contracultural general. El chichero da su versión nostálgica del terruño y produce un campo semántico simbólico impenetrable. El rockero otorga su desobediencia ante la autoridad y su propia divagación existencial y produce otro campo semántico de simbolismos como espejismos para animar a la acción concreta.

Siendo esta naturaleza de orden conductual, el sistema de adaptación hacia la vida urbana efectiva es nulo hacia el desarrollo de sus facultades. El adolescente no es un ente desafecto a no ser al pernoctar y acceder a redes fuera de los anteriores nudos nucleares buscando un sustituto afectivo legítimo. Sin embargo, dentro del fenómeno algunos grupos se albergaron a sí mismos por capacidad recíproca mientras otros se sintieron excluidos. No se crea un Woodstock tan fácilmente en nuestro país; la dañada episteme cultural lo impide. Otras asociaciones y redes de niños de la calle por ejemplo fueron críticas por una cruda necesidad (hambruna) a modo de pandillas, barras, pirañas, patas de barrio o “barruntos”, así como músicos, gráficos y letristas donde las mujeres procuraban y reclamaban involucramiento paralelo. El fenómeno subterráneo se encerró como un bucle en su interior protegiendo sus vínculos afectivos, cuya fuerza centrípeta de crecimiento no pudo contener más, partiéndose a sí misma. Empero aquí no hubo un líder carismático que reúna la diversa cantidad de objetivos y reclamos de grupos que mediara con su creciente audiencia que a la par de los grupos políticos y sindicales no habrían encontrado una sinergia permanente de lucha y unificación en el tiempo.

11. La complejidad de la ideología de la modernidad, en una etapa final descrita por el agotamiento de los actores sociales influidos por la ilustración o los héroes de la revolución socialista, nos lleva a dialogar sobre una posmodernidad en estado embrionario para los años ochenta. Opuesta a la nueva naturalidad progresista de los individuos visualizados en programas de anti moda tribal, derechos humanos y juventudes universitarias que agreden y bloquean la divulgación de las ideas y hallazgos de las autoridades universitarias (Haidt y Lukianoff, 2019) los códigos lingüísticos están siendo deteriorados por el uso de las tecnologías de la comunicación incluso en esa década que trabajaron directamente el cultivo del narcisismo y el culto al hedonismo, irrevocablemente y de manera inconsciente cayendo en el mismo fuero del discurso violento que en principio se denunciaba. La extensión de mayo del 68 o de los paros proletarios de los años sesenta y setenta en el Perú fueron estériles, los que al presente se pueden traducir en una excesiva golpiza a la academia a cambio de una fragilidad juvenil poco entrenada por un cambio en las vías de acceso de las calles hacia la digitalización que se emparenta con el reto de alcanzar puestos laborales redituables para crear estrategias de disfrute en lugar de cuestionar el incremento de las brechas de desigualdad. La reivindicación del indio como individuo queda a partir del siglo XX postergada adjudicándosele en los años ochenta un nuevo doble valor, una indígena *per se*, otra como ciudadano de una república excluyente y una tercera de *ekeko* puesto en valor. La rencilla con los capitalinos, clase generalmente encarnada en generaciones posteriores de criollos costeños se conjuga con las intenciones empresariales de frescos hacendados indígenas quienes con el tiempo y para sus

nuevas generaciones han mantenido en suspensión la pureza de sus rasgos étnicos y culturales. Se visualiza el grito ahogado, en el llanto de la chicha, de la cumbia andina o la deprecación en el rock subterráneo, así como la mofa de caricatura por un pasado que antes fue más distante entre etnias y por lo tanto más prestigioso en sus terruños, la cual tuvo que desaparecer y entreverarse en las fronteras de distritos y provincias con algún tipo de discurso diferenciador de pieles, gustos y olores en la década y las siguientes. La cuestión de fondo bien planteada por Ward es la pusilanimidad vista desde los criollos peruanos en buscar aliados en las fracciones de clases extranjeras que constituyeron nuevas clases ricas por el cultivo de coca, el café y otros productos estratégicos empobreciendo y enardecido al campesino, al obrero, al cañero. Cuarenta años después, no hay visos claros de entablar lazos de solidaridad social y económica entre ambos bandos étnicos y otros menores, pero en conjunto mayoritarios apoyándose en el discurso de la media: el rechazo a la impureza y la suciedad posee una violencia visual a través de ritos mediáticos que se encargan de cancelar ciertos programas de televisión que agreden falsamente la tez andina. Los históricos intereses sobre la posesión y la concesión de tierras, así como la centralización de la producción siguió su curso a través de la homogeneización de la masa por un romanticismo de la cultura y la extirpación de las necesarias idolatrías culturales artísticas que realizan denuncias por la vida y los derechos. Estas solo han ampliado y consolidado la brecha social desde la economía estructural y la estupidez de la naturaleza de la praxis cultural y social, de la simpatía y la buena broma, o del chiste si se quiere. Finalmente, sin el complicado acto contracultural y sin la propiedad privada acumulada no existe ejercicio de la exploración de la explotación, sin medios de producción sofisticados y la especialización no existe la calificación del trabajador. Segundo, ningún pacto social entre grupos de influencia legitima algún tipo de paz social no jerarquizada que es la manera en que ha sido concebida todo tipo de estatus quo económico y cultural. Tercero, la estructura cultural en torno a la demencia consumista deja a las mayorías vulnerables y a los ciudadanos pobres e invertidos fuera de los linderos del ejercicio de una ciudadanía real, sin beneficios, derechos reconocidos ni participación política. Sin embargo, para el estudio en cuestión debemos de hacer la clara acotación de que nuestra unidad de análisis, el fenómeno del rock subterráneo, apostaba en principio disolver dichas diferencias, en todo caso ser conscientes de que el enemigo estaba afuera, en las calles. Sin embargo, el hombre peruano adulto desde un ejercicio pedagógico crítico y circular desde su infancia y adolescencia (reconocidas bajo el principio del “interés superior del niño”<sup>253</sup> inscrito dentro de un marco normativo internacional: CDN) tendrá que continuar exorcizando hacia sí mismo y hacia las generaciones que lo preceden dichos

---

<sup>253</sup> Artículo tercero de la Convención sobre los Derechos del Niño (CDN).

demonios racionales e irracionales circundantes que en el transcurso del tiempo aún nos siguen distanciando y que las instancias internacionales nos empujan hacia su propia versión de derechos humanos entre el costo y el beneficio.



## ANEXOS

No todas las entrevistas están reproducidas en su totalidad, habiendo seleccionado solo ocho, se presentan las respuestas de los entrevistados en aquellas preguntas cuyo fondo tienen que ver con su niñez y la adolescencia.

### 1. Entrevista a Leonardo La Rosa (Leo escoria)

1. ¿Cuál (lugar) y cómo (dinámica) ha sido el ambiente familiar y vecinal en el cual creciste?

Nunca existió un lugar fijo y exacto en donde yo crecí, y donde yo pasé mi infancia y mi adolescencia, aparte el colegio. Supongo que mi ambiente familiar fue excelente durante mi niñez, siendo hijo del Director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Don Leopoldo La Rosa. Estuve en un buen colegio (Franco-peruano) y en casa no nos faltaba ningún cuidado. Las cosas comenzaron a cambiar cuando, en mi adolescencia, iba detectando que esa pantalla de bienestar con la cual había estado conviviendo, se iba derrumbando para tener que entrar y encajar en realidades completamente distintas. Cambiamos muchas viviendas en esos años, en varios distritos de la ciudad de Lima, cambié muchos ambientes y amistades. Nací en Lince, luego estuve en Pueblo Libre, luego en Monterrico, luego en Miraflores, luego en Jesús María, para regresar luego a Miraflores. Fue cuando viví en Jesús María que conocí a los hermanos Valdivia de “Leucemia” en la Unidad Vecinal n.3. La realidad de los ambientes distintos en los cuales viví, nunca hicieron que yo pudiera mantener una linealidad en las actividades de mi juventud. Me encontraba siempre en situaciones incómodas y complicadas, y percibía claramente las condiciones de vida diferentes en las cuales me hallaba de repente, que se distinguían a menudo por la improvisa y precaria situación económica que enfrentaba mi familia. En esas épocas existía un precipicio aún más evidente entre los llamados barrios, distritos o clases sociales. Yo tenía una mancha de amigos “pitucos”, por un lado, con los cuales merodeábamos por las noches en discotecas de San Isidro y de Miraflores, y la otra mancha, que eran los primeros “subtes”, compuesta por gente de Mirones, del Callao y del Rímac, con los cuales se mataperreaba en conciertos y en amanecidas juergueras por las calles del centro de Lima. Hasta que no hubo un momento en el cual algo hizo que las cosas se fusionaran y esos grupos se mezclaran, sin dar mucho caso a los contrastes y a las posiciones sociales. A los 21 años de edad, en el mes de junio del año 1986, me fui del país, amargado y desilusionado, no tanto por la violenta y difícil situación social y política del país en esos momentos -ese tema nunca me pudo interesar lo suficiente como para tomarlo muy en cuenta- más bien, por la situación inestable e insostenible que se vivía en mi casa, en eso que llamamos “familia”, y en el futuro incierto que tenía por delante viviendo en este territorio llamado Perú.

2. ¿Cuáles han sido tus referentes o influencias artísticas y musicales más relevantes desde tu infancia y adolescencia? Bandas, artistas, movimientos, etc., ¿qué te llamaba la atención?

Mi padre, siendo un profesor de música, nunca me enseñó la música, pero esos eran líos entre mi padre y mi padre. Igualmente, yo he amado siempre la música clásica y barroca desde niño. Mi padre, como director de orquesta, nos llevaba a asistir, a mí y a mis hermanos, a todas las temporadas de sus conciertos en el Teatro Municipal, en invierno, y en el Campo de Marte, en verano. Yo era apasionado de los ballets clásicos, quizás por mis instintos voraces y mis gustos prematuros hacia las bailarinas de danza clásica y sus modos y posturas tan sensuales. Esos estilos musicales ya quedarían para siempre en mi vida y me inspirarían mucho a continuación, en mis distintas producciones artísticas, desde la pintura hasta la música. En mis años de colegio, yo escuchaba lo que había en la radio y mis preferencias -aparte bandas progresivas como "Toto", "Yes" y "Genesis"- no fueron más allá de lo que iba de moda. Hasta que un amigo del colegio no me trajo cintas con música "punk" y New Wave de Inglaterra y de Estados Unidos. Artistas y bandas como Nina Hagen, Sex Pistols, The Stranglers, Black Flag, Dead Kennedy's, The Clash, entre otros, se fueron convirtiendo en mis cantantes y grupos preferidos y, más adelante, en notables influencias para mis actividades artísticas en todo sentido, desde mi manera de ser, de vestir y de comportarme, hasta en la nueva música que yo comenzaba a componer en solitario y con mi banda. Para mencionar bandas y/o artistas exclusivos -entre muchos otros que no lograría enlistar ahora- estarían los "Sex Pistols" al inicio, por sus sonidos crudos, urbanos, de alcantarillas malolientes y de suburbios; luego, Gary Numan, por su música con teclados y sintetizadores, que eran sonidos nuevos, andróginos y muy espaciales para mí. Y luego, los "Cocteau Twins", que fue una banda escocesa que escuché por primera vez en Lima, en el año 1986 antes de irme a Europa, y que me fueron de compañía e inspiración por todo el resto de mi vida. En mi última producción musical solista "•leoΨeζcoria•Lacra&Astalasuevas<sup>254</sup> 1985-2010 Vol.1©2019", que es un compilatorio con algunos de mis temas compuestos y producidos por mí hasta el día de hoy, se pueden escuchar claramente todas mis influencias. Mientras que tengo otras composiciones musicales que aún no las he publicado, y que forman parte de una Obra que estoy escribiendo, una Ópera Rock, que tenía que ser programada para este año 2020"

## 2. Entrevista a Daniel F.

1. ¿Cuál (lugar) y cómo (dinámica) ha sido el ambiente familiar y vecinal en el cual creciste?

"están todos los estratos, están los muy modestos hasta los más recontra pitucos, todos estaban allí en una democrática trifulca, arrejuntados allí a la buena de Dios, y más o menos

---

<sup>254</sup> Simbología escrita por el propio entrevistado.

comenzaron a salir de esa manera, a ver, mi hermano, yo, Raúl Montaña somos de clase media para abajo, la unidad vecinal de donde veníamos ya estaba venida a menos, todo era una mierda, Raúl estaba en el Rímac, de ahí se pasó a Los Olivos, en condiciones no muy favorables, y en contra parte estaba la gente que si tenía acceso a música, tenía acceso a películas, a colecciones de discos enorme, discos muy actuales, puta lo más actual que tenía era uno de Bruce Springsteen del 78, entonces yo no estaba al tanto ni al día, yo estaba un poco al día por algunos programas de radio que escuchábamos, y para mí la radio ha sido fundamental, pero sonaba una vez o dos veces alguna canción y nunca más la escuchabas era pues una pequeña tortura en tener acceso a esa música, hasta que aparecieron estos amigos que de pronto me empezaron a grabar casetes...ahí comenzaron a grabar PGBH, Exploited, Venom y todo lo que estaba saliendo a inicios de los ochentas y recién allí nuestra información sonora se amplía y de los muchachos mucho más modestos la verdad no conocían nada; ellos se identificaban con lo que estaban haciendo Zcueta Cerrada, Leuzemia, Narcosis y por ahí se estaban apuntando pero no tenían mayor información sonora ósea para ellos ese tipo de música era totalmente auténtica, totalmente inédita, original, nadie más en el mundo lo debe hacer, había una ausencia de información bastante grande hasta que ya comenzó a nivelarse todo con los que empezaron a negociar con los casetes con toda esta información sonora que estaba perdida para nosotros”

2. ¿Cuáles han sido tus referentes o influencias artísticas y musicales más relevantes desde tu infancia y adolescencia? Bandas, artistas, movimientos, etc., ¿qué te llamaba la atención?

“yo ya comencé a cantar cuando estaba viejo, yo ya tenía 22 años ósea no era pues un chibolito entonces mi época con Leuzemia ha sido 22, 23, 24 años y los demás eran pues de 14, 17 recién estaban saliendo del colegio, Pelo Madueño recién estaba saliendo del colegio, el Kimba estaba en el colegio, yo más bien estaba ingresando tarde a esto, y tenía ya toda mi mochila de los setenta, yo soy setenta, el más salvaje de todos es Iggy Pop y de ahí para abajo, ósea Iggy Pop, Motorhead y de ahí todo, Pink Floyd en el rock progresivo, las cosas más suaves como Bread, Bee Gees, Carpenters, Rod Stewart todo ese era mi bagaje súper, súper variado, entonces llego a esto y comienzo a hacer una música que es la que podíamos tocar, que era mucho más parecida a los que hacían los Status Quo, la de Los Ramones, que era muy básico todo, pero yo ya había compuesto muchas canciones en otra onda en una onda más Bruce Springsteen, en una onda mucho más de trovador, la verdad yo vengo cantando de finales de los setenta, ósea solo (...) pero cantaba en la calle, en mi barrio, mis vecinos, pregúntales y todos se van a acordar, al menos los más viejos que yo salía al barrio y cantaba mis canciones. El Edwin de Zcueta Cerrada grababa eso, grababa en un casete, y cuando yo no estaba salía a la calle igual, lo ponía en medio de los amigos, ponía sus casetes que me había grabado y lo ponía a todo volumen y sonaba fuerte conchesumare, era un chongazo, mi hermano “Kimba” fueron mis primeros fans, eran los que difundían las canciones, y hablaban sobre mi letra y todo eso, y todo esto te hablo de los finales de los setenta y recién inicios de los ochentas”.

### 3. Entrevista a Javier Mosquera de Oxido

#### Introducción:

“puta estudiar era tranca porque era un solo de rollo con el terrorismo, con todo eso ¿bastante gente se fue afuera no?, bastantes que pudo se fue, toda una generación salió huyendo y perdió mucha fuerza todo eso, la gente que había apuntado a hacer eso se dieron un carazo con la realidad que era muy difícil mantenerse al menos haciendo su propia música. Ósea, ceder, hasta hubo intenciones de gente que cedió para estar en la nota más pop y para poder mantenerse haciendo música, pero igual, ni siquiera así funcionó, pero así era medio jodido también, por ejemplo, el caso de Los Niños, patas que dejaron de hacer su metal para hacer cosas medias absurdas, pero ya pues lo intentaron, daba risa, pero trataban de hacer música, ese fue un caso, pero también ha habido tantos. Coco estuvo tocando un tiempo con nosotros, luego hizo Mazo y después estuvo tocando en Jas, y en Jas como que le fue bien porque era un grupo que se movía, y le caía plata y era música por un tiempo, la gente jodía un tiempo con ese tema, pero esa era su nota, el asumía eso, era bien conchudo para hacer eso, era sobrevivir nada más, no tener la presión familiar, estar haciendo algo de ahí fue que pucha nos iba mal en un concierto que de repente habíamos perdido plata así cuando eras chiquito, nos mirábamos y decíamos ¿Qué hacemos?, bravo pues”

#### 1. ¿Cuál (lugar) y cómo (dinámica) ha sido el ambiente familiar y vecinal en el cual creciste?

“yo vivo en San Isidro, la casa es antigua es del abuelo, pero nosotros éramos de clase media, tirando para media baja no era que tuviéramos muchos recursos, mi viejo tenía su chamba pero el rollo era que tenía siete hermanos, y todos vivíamos en la misma casa, y el rollo de mis hermanos era una confusión total porque había todo tipo de caracteres, ósea uno de mis hermanos estaba en la marina, dos de mis hermanas estaban estudiando letras en la católica ósea que eran bastante de izquierda, tenía dos hermanos que su nota era de súper derecha, producir y otro que era medio loco, entonces, yo era menor, y en todo ese laberinto de bronca, uno absorbía toda esa nota entonces ibas tu craneando haber tenido un contacto aquí en el bar, ósea tener contactos vienen todas esas cosas, era una burbuja, eso era lo que podía pasar pero (...) había un pata que nos juntábamos aquí en el barrio, había una soberbia muy fuerte, uno no coincidía con la gente con la propia familia, en ese sentido me jodía todas esas cosas sociales, la diferencias sociales, eso me molestó siempre me jodía que; bueno igual chibolo me jodía la actualidad sino también los tombos, la política, todo eso era, estábamos en una reventona y la música fuerte fue toda una catarsis con todo eso, en el barrio en lugar de hacer otra cosa, ya era juntarnos, agarrar discos de los hermanos mayores poner a escuchar, a tomar un trago corto los fines de semana del colegio, y nos gustaba esa nota, la energía que había ahí, y luego nos volvimos fanáticos del rock fuerte ¿Qué era lo más fuerte que existía? Era Syntomp of the

Universe de Black Sabbath, era lo más fuerte que existía en esa época, la música. Decíamos, “vamos a poner esta canción” y era lo máximo, era pues bravazo, no había pues Trash Metal nada de eso (...) a todos los que nos marcó mucho en esa época fue escuchar Disco Club, entonces comenzabas a ver en video bandas como ACDC, Ted Nugent, de sus quemaduras cerebrales, y así, Alice Cooper, así comenzabas a buscar (...) no veías un Black Sabbath o un Led Zeppelin, ósea había pero no lo pasaban, y así nos íbamos curtiendo, nos volvíamos medios analíticos, nos gustaba, y era paja, discutíamos que banda era mejor que la otra, que ese guitarrista toca mejor, pero ya nos estábamos volviéndonos melómanos; pero cuando conocemos a Cortez, a Coco, él estaba viviendo en Magdalena, acá al lado, y cuando comenzamos a intercambiar con él ya nos comienza a pasar música, él tenía varios discos de Sabbath y de ahí salió la idea de hacer música de juntarnos, con guitarra acústica, tuvimos suerte que un pata del barrio, su hermano había tocado antes *covers*, tenía una guitarra eléctrica italiana, un par de parlantes viejitos, pero ahí estaba; pucha ahí cambió la cosa comenzamos a tocar con un poco de sonido, nos los prestaban, terminó vendiéndonoslo no sé cómo se lo compramos así quedaron algunas cosas para nosotros y al final llegó una batería. Coco se iba a Ancón porque su mama tenía un problema de asma, se iba los fines de semana; el que era vocalista, Fernando de la Flor, un día regresa con las vainas del colegio, se había tirado el bombo, la tarola, porque no había batería, eran los parches iguales, y comenzamos a juntar para comprar un parche de batería, pero no le hacía porque eran otras medidas, y la tarola era más chiquita y así, nos fuimos armando de a pocos.

Coco Cortez tampoco tenía bajo, y así se fueron armando las cosas, tu sabes que cuando eres chibolo te vuelves obsesivo, bien jodido. Comenzamos a tocar, tocar, tocar, a mi hermana la teníamos bien jodida tocando, la misma cosa, llegando del colegio, llegaba del colegio y almorzaba y ¡pum! me ponía el Master of Reality de Sabbath y lo escuchaba completito y ya pues me estaba curtiendo con toda esa música y ya después se volvió la cosa un poco más seria y luego llegó un amigo de coco que era cantante y en la batería, German Vegas, y así se fue armando la banda cada uno se fue ubicando con lo que más se sentía a gusto con lo que tocaba mejor. Había un equipo en la cosa, eso terminaba en bronca, pero yo tenía una grabadorcita de reportero y escuchaba mientras los otros estaban en el equipo grande. En el colegio estaba muy concentrado, en mi carpeta me la pasaba dibujando a Angus Young tocando guitarra, pensaba en eso todo el día, lo que ahora te la pasas escuchando con audífonos en un bus en esa época hubiese sido el paraíso yo escuchaba música de lo que escuchaba en la mente y me la pasaba así, pensando era media obsesiva la cosa (...) lo mío eran garabatos, lo que dibujaba en el cole, dibujaba los goles, un tiempo yo estaba tapando, patas volando como se formaban los goles ósea igual Angus Young era intensidad y cuando uno era chiquillo lo entendía más, que a Richi Blackmore al inicio, Angus Young estaba loco, era un pata que era full energía. Sabbath era un poco más serio, estaba Van Halen, era un rock más alegre más positivo en cambio Sabbath era cosa mística yo pienso que ahí llenaba más vacíos que había en el ambiente social, en la casa.

Ponte nos íbamos al centro a La Colmena a la gente que vendía los casetes, nos metíamos nuestras huasca ahí, y estábamos chiquillos era el verano del año 83 y la pasábamos en la casa de Héctor Cobos, hicimos un intercambio de equipos nosotros ensayábamos ahí, ellos tenían un grupo Vía Rápida y nos pasamos todo un verano allí chupando; y yo venía acá, venía a comer te largabas porque te comenzaban a gritar huevada y media, y creábamos mucha música éramos relajados, éramos chiquillos (...) no teníamos sentimientos de culpa, también estábamos solos, no teníamos pareja, todas esas cosas, había mucha libertad, el hecho de que sentías que a la gente le comienza a gustar lo que hacías, la gente se vacilaba, entonces de chiquillo la cosa era salir a tocar a pararte en un escenario”

#### 4. Entrevista a Shane Greene

1. ¿Cuál (lugar) y cómo (dinámica) ha sido el ambiente familiar y vecinal en el cual los subtes crecieron?

“yo no puedo hablar en nombre de ellos ni nada, hablo de mi propia experiencia, pero de hecho mi experiencia ha incluido entrar en casas. Efectivamente buscando archivos personales, haciendo entrevistas en ciertos espacios conociendo amigos que efectivamente se han vuelto mis amigos, desde cierta base te puedo decir ciertas cosas sin necesariamente generalizar demasiado, lo que se dice en el libro y yo personalmente si lo pienso que es así, es que, en términos sociales, digamos sociológicos por lo menos los subtes de los punks peruanos por lo general eran de clase media baja para arriba y con mucha gente efectivamente arriba también, ósea había todo un sector de lo que ustedes dicen “pituco” básicamente, de gente que son de familia efectivamente bien posicionadas, que viven en barrios o distritos de Lima con cierta fama de ser muy cómodos (...) obviamente había una escala había gente en el medio, por ahí una que otra persona siempre insistía, insistía, en que “no huevón es una cosa transversal huevón”, un poco pintándolo como si fuera una utopía ¿no?, como si representaba un sector amplio de la sociedad peruana que, en mi opinión, ningún momento era, por lo menos en esos años, en parte precisamente porque el mismo género de rock no es muy popular en el Perú comparado con otros géneros musicales e históricamente, por lo general ha sido de la clase media para arriba no? Pero entrando en casas que se yo, yo hice más de 40 entrevistas, es un tiempo relativamente amplio, es un sector de mestizos hasta pitucos que tienen todas las pintas distintas de la sociedad peruana, pero en términos económicos, en términos de la familia por lo general estamos hablando de gente que tenía, que el padre que era profesor, o la madre que era profesora, abogados, en algunos casos políticos, o por lo menos vinculados a u otro sector donde había un político reconocido, que se yo, dentistas, doctores, la gran mayoría o bien tenían la posibilidad de ir a la universidad o efectivamente terminar la universidad, hay casos también, que se yo, el chato Víctor, el cantante de Eutanasia, Kike de Eutanasia que eran más de barrio, como pueden

decir ahí como tirando más para el sector proletariado digamos, de hecho que si había, pero en mi opinión en base a que lo he visto la gran mayoría eran de clase media para arriba, eso se veía en las casas, hacía muy escasa la historia que te lleva a Villa El Salvador, en ningún momento había la anécdota de toda la gente que bajó de VES, no pues no, eran gente de Barranco, Miraflores, San Isidro, La Molina, Lince, Jesús María, La Victoria, y también un sector un poco más lumpen que eran de Barrios Altos (...). Entonces date cuenta que todo eso es el centro de la ciudad de Lima, ósea no son los conos como dicen, sino que es el círculo del centro de la ciudad donde obviamente hay diferencias de clase (...) de lugar, de nivel de recursos, de pinta también obviamente había un color que es distinto, la gente que vive en barrios Altos o el Rímac, como Montaña, es muy distinto a que se yo, a un Gonzalo Farfán de San Isidro no?, no se puede negarlo no?, pero eso es una cosa, es como estamos en un rango continuo, y sigues expandiendo a Villa El Salvador, a lo que ahora es Los Olivos, lo que en esos momentos eran migrantes, recién llegados, primera generación, segunda generación de invasores en Lima, ósea todo este proceso de migración de campo a la ciudad que comienza entre los años cincuenta y sesenta y sigue hasta los años ochenta ¿no?, es como un grupo céntrico en la ciudad que en sí representa ciertas diferencias de clase digamos el continuo entre mestizo, clase media baja, esta clase obrera hasta el más adinerado, y poderoso que hay, hay casos muy curiosos como el caso de espátula, Silvio, el segundo cantante de Guerrilla Urbana, de apellido italiano (Ferroggiario) quien en una entrevista él mismo se etiquetó como el punk más rico del Perú. Pero lo curioso cuando tú entrabas en la casa de X o el otro es que esas cosas eran evidentes, y ahora que están bien entrados en cuarenta, cuarenta y cinco y cincuenta años, pues en la gran mayoría de los casos hay unos casos defectuosos también, hay unos que se han muerto y qué se yo, este varios de ellos con el tiempo se han convertido en clase profesional, son abogados son profesores en uno y otro caso, “artistas oficiales”, historiadores, un poco de todo, efectivamente han cumplido con el destino de formar parte de la clase media, digamos la clase profesional del Perú, por lo menos la gente de esa generación, luego la cosa ha cambiado, tú vas a un concierto de los ochentas y el dos mil y efectivamente tú vas a un concierto y vas a ver gente que bien de VES o de Los Olivos, o que se yo son la segunda tercera, cuarta generación, de familias migrantes, pero el núcleo subte en su inicio es de esta círculo complejo de la parte central de Lima para mí, con una que otras excepciones. Otro dato importante que hablo en la introducción (de mi trabajo) es que de las 40 a 45 entrevistas que hice, en toda la muestra de mi trabajo que no es muy gigante ni tampoco tan pequeña, no hay una persona que hable quechua o que tenga el apellido quechua en un país donde la tercera parte de la población es quechua hablante y hay un montón de apellidos quechuas etc., eso también es como un indicador de algo, ¿de quienes estamos hablando?, estamos hablando de limeños en gran parte en esos años, o bien sus apellidos o son claramente español o claramente en algunos casos, vasco, italiano, uno que otro alemán. Berninson, (de Anarquía) es italiano, él mismo me lo dijo en la entrevista; tengo una entrevista con el tal

Berninson que cuando yo lo entrevisté en el 2010 más o menos 2011, por teléfono en el 2010, vive en Florida desde hace años, entonces, se escapó (risas)”.

#### **5. Entrevista al guitarrista Ariel Díaz de Delirium Tremenz:**

1. ¿Cómo fue el ambiente familiar y vecinal en el cual creciste?

“la crisis económica fue un detonante porque las colas, los pasajes, el caos vehicular, todas esas cosas hizo que nuestra generación percibiera que el estado no era tu amigo, tu sentías que la educación, por ejemplo, no era amigable contigo, sentías que la sociedad no te buscaba a tí como un referente de bienestar, tu sentías eso y Bollo (Włodzimierz Zieliński cantante del grupo) lo decía así claramente “que el gobierno era una mierda, que ¿para qué? si son una sarta de huevos”. Bollo decía: “yo le canto las contradicciones sociales de nuestro país” lo dijo en una entrevista en radio lo dijo así, en radio Panamericana en una entrevista porque íbamos a tocar en el campo de Marte en los ochentas, hubo ese problema de que la gente sentía mucha frustración de no sentir que el Perú te ofrecía una meta o un logro del éxito en tu vida, había una generación que veía frustrada sus sueños frente a un estado que no te protegía, ¿no es cierto? Estamos hablando del gobierno de Alan García, colas, huelgas, paralizaciones entonces veíamos que había un estado que no te ofrecía el éxito en tu vida (...) colas, huelga, paralización, entonces al final tú cómo reaccionabas, cómo comunicabas frente a una situación como esa. Nosotros nos sentábamos a conversar sobre eso al salir del colegio, el de la idea fui yo, porque yo tocaba la guitarra en la casa, ellos se dieron cuenta que yo tenía guitarra y tocaba las canciones que en ese momento comandaban toda la estructura de la música, estaba Zeppelin, AC/DC, inclusive las canciones de Soda, y un día entre nosotros nos dirigíamos palabras propias de nuestra edad y tú te hacías un chiste y tú te matabas de risa, y ese chiste empezó a ser letra de lo que yo tocaba y en ese momento ya en casa de Jimmy, y después de un sábado que nos metimos una súper huasca entre varios amigos quedamos en vernos un fin de semana a ver que hacíamos, Miguel, Jimmy, Bollo y yo los cuatro conmigo y fuimos a la casa de Jimmy en la mañana yo fui con mi guitarra y salió una canción que se llamó la chica gelatina, y esa la cantó el mismo, el Bollo, y la cantó porque se le salió. Yo hice un ritmo y en ese momento yo dije para hacer una banda. La chica gelatina era una historia de una chica, de una hembra que no tenía hogar que andaba por la calle buscándose a cualquiera y en ese ritmo en que andaba era la chica gelatina porque andaba y se pintaba de rojo, esa canción se perdió totalmente se perdió porque al final lo grabamos en esos casetes antiguos en la casa de Jimmy, su equipo era antiguo con dos caseteras, ese casete desapareció, y esa canción nos motivó, y Miguel dijo “yo también quiero compararme mi guitarra acompáñame a Plaza Dos de Mayo” y se compró una guitarra de palo, todo era guitarra de palo, nos regresamos a la casa de Jimmy y lo que hacía era (sonido de manos sobre mesa) golpear un mueble o un cajón que tenía en su casa y hacia la parte rítmica con el cajón y



la guitarra y Blollo empezaba a cantar, pero empezaba a cantar otras cosas y todo era un show de los cuatro y de ahí la idea ya de formalizar un tema más bacán porque Jimmy y el Blollo se conocían a la gentita del subte. Jimmy escuchaba Doble Nueve, el que escuchaba más música en inglés era Jimmy; Jimmy y Blollo a veces entraban en complicidad de hacer las cosas sin que nos juntáramos; el problema de que a ellos los que los juntaba era el burrito, le decían el tronchito, el tronchito les unía, disfrutaba viéndolos reír, al final me compré mi guitarra de Muller. Estábamos entre los 18 y 19 años. Desde tercero de secundaria cantábamos canciones con Miguel, cantábamos baladas, rock, y en las carpetas las golpeábamos como si fuera batería, Miguel me seguía, Jimmy hacía las tocaditas de los golpes. Blollo solo miraba y hacía chistes. Se nos acercaban y nos decían, “chicos que lindo la hacen, que lindo cantan”. Y cuando salimos del colegio, salimos con esa sensación de que algún día teníamos que tocar con instrumentos; Miguel se adhiere a mí porque ya las ideas comenzaron a llegar. No había empleo, “puta no tengo plata”, “mi viejo decía que tengo que trabajar” ya se veía el empuje de los padres a hacer plata, había presiones de los padres. Y veíamos las noticias en televisión que sí las comentábamos y hacíamos chistes con los políticos, de que “tú te pareces ¿a quién? El chiste de Miguel era siempre configurar el troncho apodos y chapas de los representantes políticos (risas). Jimmy iba a los conciertos de música urbana, subte o punk él siempre de curioso se metía a esa vaina, y nos dijo “compare yo he conocido una persona que nos puede apoyar en esta vaina”, a ¿quién has conocido?, a un tal Daniel F y a su hermano, y en esa época ellos no eran conocidos para ver si nos íbamos a tocar, entre el 84 y 85; Blollo también iba a la UV3 (...) en esa época la banda se llamaba DROZ 21, era Díaz, Rodríguez, Osorio y Zielinszky, 21 porque ya teníamos 21 años, Blollo dijo que ese nombre era muy seco, no tenía pegada, entonces ahí en una tomada de tragos, comenzó a delirar, parte de su cantar, estaba borracho y en eso él mismo dijo que estaba dando un ataque de Delirium, y de ahí viene la vaina ¿no? de que Delirium fue un término más apropiado para una banda de chiquillos que busca una notoriedad de música Delirium que Tremens, es una enfermedad que era propio del alcoholismo y eso nos sonó a los cuatro, bacán, súper bien, de ahí nos presentábamos con esta gente subte, y sonó bien; la mayoría de las bandas sonaba así, nombre que no sean normales, marcabas una diferencia y una locura, y allí tocábamos por primera vez, en Magia, era un teatro en Magdalena en la Av. Brasil, allí tocaron Daniel F, su hermano Kimba, pero como siempre para ser una primera banda tú no eres la estrella tú pagas, no te ponen nada tu tocas a tu libre albedrío, tú tenías que llevar tus equipos; yo no tenía efecto solo tenía mi guitarra y mi enchufe y nada más, y me enchufaron al parlante, el pata retiró el efecto, había una batería así más o menos y el pata retiró varias cosas solo se quedó la tarola y el platillo entonces comenzamos a tocar, esa era la cuota cuando eres nuevo, dejás que te caigas solito. El Blollo hizo un show fuera de onda pe, puta, se creía cantante de rock mundial se puso a saltar iba de aquí para allá se ponía rojo gritaba fuerte, el único que le hacía barra era Rabanal se sacaba la casaca y hacía giros y era un pata nuestro toda la gente nos miraba y nadie se movía, era que lo que estábamos haciendo no era lo que hacía Daniel F, estábamos tocando.

No te dejes maniatar, No se puede vivir así y esas dos o tres, terminamos de cantar bajamos y Daniel F nos dijo “buena chicos, bacanes ah, tocaron chévere para invitarlos en otra tocada”.

## 6. Entrevista al guitarrista Nicolás “Nico” Sarmiento de Eutanasia

### Introducción:

“Yo vivo en España 13 años, la edad que tiene mi hija mayor, antes vivía en Berlín, Yo me fui de Perú en el 94, imagínate toda una vida entera acá, media vida, me fui con 25 o 26 de Perú, son un montón de años, un poco que ya he perdido la cuenta, si llevó la cuenta de los trece años en Sevilla porque aquí nació mi hija (...) hubo una época, seguro te contaron la historia, donde estuvieron los grupos Heavy Metal de esa época que estaban en confrontación con los grupos subtes o punkies, incluso de creó la horda metalera, hubieron disputas incluso peleas y todo eso pero, hubo un momento donde hubo una cierta unión, incluso nos llegamos a conocer en un ambiente común, entonces se mezcló un poco la escena porque ellos nos invitaron a tocar en sus conciertos, participamos en varias fechas ahí nos hicimos amigos, todo ese tipo de cosas, hubo un tiempo en que ambas bandas se cruzaron, nosotros también los invitábamos a tocar con nosotros, incluso habremos coincidido con los Delirium Tremens, me acuerdo del grupo que se llamaba Hades, por ejemplo.

1. ¿Cómo fue el ambiente familiar y vecinal en el cual creciste?

Éramos de clase media en la época, no sé, creo a finales de los setenta y a principios de los ochentas la clase media era más o menos fuerte y eso que nosotros pertenecíamos a la clase media rozando porque yo crecí en un hogar sin padre, y bueno, mi padre murió cuando mi hermano y yo éramos muy pequeños y mi madre prácticamente trabajaba todo el día para por supuesto poder pagar la casa, alimentarnos y todo eso. A pesar de toda esa precariedad teníamos una clase relativa de clase media, ese era más o menos el contexto, que luego obviamente fue desapareciendo, ya prácticamente la clase media en el Perú cuando empezó a llegar la crisis, empezó a llegar toda la violencia política y todo eso desapareció casi completamente, entonces nuestra situación económica cada vez fue empeorando y en ese contexto me fui, entonces yo no vi todo ese proceso de reestructuración para poder explicar cómo se ha producido porque nunca he creído en las bondades de la economía neoliberal porque por ejemplo mi familia pasó prácticamente de no tener nada a ahora tener algunas cosas y relativamente algunas comodidades tanto que yo te digo la última vez que me citó mi madre que vino de España hace unos tres años vino con su dinero, una cosa que era impensable en los ochentas, incluso yo cuando salí de Perú me pare impensable tener el dinero suficiente para poder pagarse un boleto para irse a Europa (...) entonces todo este tipo de situaciones que van cambiando (...) la etapa en que viví mi niñez y adolescencia pasó de una relativamente cómoda clase media hasta llegar a la

adolescencia que ya se empezó a alterar y entró la violencia política que me pilló en plena juventud, en plena adolescencia no, y coincidió justo cuando formé mi banda subte mi banda Punk, todo eso coincidió justamente en esa etapa. Eutanasia fue la primera banda prácticamente la única en la que tuve la iniciativa; he estado en otras bandas en las que he participado que formado casi alguna idea general hubiera sido la base del discurso juvenil a crear cosas, la primera fue Eutanasia.

## 6. Entrevista a Támara Vasallo

1. ¿Cómo fue el ambiente familiar y vecinal en el cual creciste?

“Mis padres se divorciaron cuando tenía 11 años y mi papá es una persona como más formal, mi mamá era más informal, espontánea, amigüera, conversadora, mi papá era más pegado a la norma; entonces al no estar él en la casa permanentemente eso influyó mucho, a pesar de que cuando él estaba en casa tampoco es que estaba todo el día estaba trabajando (...) hubo un cambio para mí bastante importante, mi padre me llamaba todos los días para ver como estaba, hubo una relación muy cercana con él y con mi mamá también, pero con mi mamá era un poco complicado porque ella también tenía sus propios procesos y como que ahí nos distanciamos, mi mamá (...) era una mamá súper joven, ella me tuvo a los 20 años, yo tenía 12 y ella tenía 32 (...) muy rápido me independizó, como ella trabajaba y como mis abuelos ya me veían “grande” mi mamá me daba plata para que yo coma en la calle, mi mamá me daba plata desde los 12 años, no era muy usual en esa época, pero confiaban completamente en mí...eso me permitió explorar mis propios intereses mi mundo, entonces como yo era un poco inconforme y en el Callao no había mucho que encontrar, entonces comencé a buscar clases -en esa época no había clases de nada para niños de esa edad-, yo me aburría un montón y comencé a ir a museos, al primero que fui fue al museo de arte popular que está en Alfonso Ugarte (hoy museo nacional de la cultura peruana) me encantó, fue lo máximo. Le conté a una amigüita mía del colegio y fuimos juntas, y así me iba a pasear por el centro de Lima, sola, y no sé cómo le llegó mi mamá la noticia de que había una señoritas unas hermanas que enseñaban artes y a los trece años comencé a tomar clases de dibujo con una de ellas que era italiana (...) tenía una incomodidad, una inconformidad con la música éramos una familia muy grande, conversaba con el mayor de mis primos (...) pero era una niña muy solitaria, pero por circunstancias de la vida, por ahí encontré a los subtes y ahí vi que en Colmena vendían casetes de todo tipo, me gustaba la nueva trova, durante la época subte siempre escuché la música clásica (...) mi mamá me daba plata, tenía una buena propina, me compraba mis libros, me gustaba ir a ver la orquesta sinfónica. Era muy solitaria, pero por mi propio carácter tenía que otras amigas muy contadas y luego me encontré con esta gente (subtes), luego en la primaria como que no me adaptaba mucho como que no me hallaba, en la secundaria ya no me importaba porque ya me daba cuenta que me gustos no eran

como los de la mayoría y como que eso paso a que no me importe; y tenía esta amiguita del alma que era mi uña y mugre y así balanceaba. Yo comencé a frecuentar la nave de los prófugos<sup>255</sup>, este puestito de ambulantes donde se juntaban todos los subtes allí comencé a ir en el 83 o sea yo tenía 14 años, entre el 83 y el 84, trabajé en el verano reemplazando a paco cuando él se iba sabe dios que iba a hacer, me dejaba ahí y me pagaba. No sé cuánto era; para mí era plata, yo lo veía bien en ese momento, también era mi edad, tal vez era poco, pero para mí era wuuuao un montón”.

## 7. Entrevistas a Fabiola Bazo

Introducción:

“Llegan los ochentas y es una sociedad bastante radicalizada a raíz de los setenta, entonces tienes jóvenes que tienen mayor grado de educación que sus padres, sin embargo, no tienen la mismas oportunidades de trabajo (...) allí ya empieza la precariedad, entonces, ahí es donde Cotler dice que la Juventud se radicaliza, entonces una expresión de esa radicalización pero es una expresión estética, es la de los subtes, en vez de politizarse, en vez de meterse a sindicatos, aunque no podían meterse en sindicatos porque esa es otra de las cosas tan frustrantes no?, porque ya los jóvenes como se asimilaban al trabajo, como eventuales, sin los mimos beneficios, todo eso contribuye a la radicalización juvenil, cuando yo presenté el libro manifesté que lamentaba no haber tenido una formación en psicología, terapia o psiquiatría, que venían de situaciones problemáticas no solo de familias disfuncionales sino también de una sociedad que estaba en caos (...) había muchísimo trauma, muchísimo trauma recuerdo que conversando con uno de ellos que primero hablando así todo “cool”, comenzamos a conversar y en un momento ya me confesó: “sabes que me has hecho mover el bobo, recordar un montón de cosas” porque lo que hacer es haber construido todo un mito alrededor de la escena súper bacán, que los tragos y que así nos hicimos patas en realidad se ha hecho un (kitsch o fetiche), pero no se hizo para hablar necesariamente de sus sentimientos y de los tiempos tan difíciles sino de glorificar sus fantasías masculinas, si yo hubiera tenido más formación de psicóloga hubiera entrado más al análisis de

---

255 “...Tenemos una última curiosidad y preguntamos.

-Paco, ¿por qué tu puesto se llama “La nave de los prófugos”?

Paco nos mira y entrecierra los ojos.

- Es por aquel poema de Luis Hernández que dice: “A todos los prófugos del mundo, a todas las cervezas junto al mar, a todos los que tiemblan al ver a un guardia... A los que a pesar de su verdad creen o aman”.

Por eso le pusimos “La nave de los prófugos”, dice Paco, porque nosotros también somos prófugos... prófugos de la vida...”

**Fuente:**

Chávez-Toro, Carlos. *La nave de los prófugos: Reducto subterráneo en el centro de Lima*. En: VSD. 5 de diciembre de 1986, pp. 14-15. Obtenido de <http://antena-horrisona.blogspot.com/2016/01/la-nave-de-los-profugos.html>

juventudes traumáticas, cómo es que entran; la otra cosa que noté es que varios subtes tenían problemas de dicción (...) imagínate a ese chico en el colegio que lo pueden haber fastidiado por la cuestión, entonces eran los “outcasts”. Recuerdo cuando tuve una conversación en el LUM con Nugent, cuando era el director que hay sobre estudios de salud mental en los ochentas a raíz del conflicto interno, me dijo que hay tanto, tantísimo por hacer” y por eso hay tantos casos, me incluyo, fui una joven en esos momentos, sobrevivir esa violencia. Entonces tienes a los subtes nuevamente con una manifestación estética de sobrevivir no solo los traumas de sus disfuncionalidades familiares, sino que pudieron haber tenido algo que pudo haber sido percibido como algo raro para otros jóvenes, por sus pares, tienes el conflicto interno, tienes la recesión económica, tienes expectativas de que estos jóvenes han tenido que integrarse al mercado de trabajo, pero no pueden. Entonces tienes una sedimentación de problemas muy fuertes y yo en realidad lo que veo en la escena es que muchos si no hubieran entrado allí muchos chicos hubieran entrando al otro lado muy rápidamente o en Sendero. Otra cosa si vienes de un hogar que ya tienes disfuncionalidad, es un hogar que ya está pasando por crisis económica, entonces los padres se pelean, y los más mocosos que no tiene una figura de autoridad en quienes soportarse y apoyarse, entonces ven a los pares (...) sus modalidades, sus valores, los adquirieron a través de los pares, eso en la escena, o si no van a los grupos subversivos donde le dan una organización, una estructura, una jerarquización, así hacemos las cosas, hay un orden que no tenían en sus vidas”.

### **1. ¿Cómo fue el ambiente familiar y vecinal en el cual crecieron los subtes?**

“Ayayay mira, escribí solamente sobre uno desde una perspectiva familiar, y es el capítulo sobre “cachorro” donde hablé con los padres, hablé con la madre, hablé con las hermanas y te da una idea de cómo fue su niñez como de cualquier clase media, de colegio de clase media, pero ahí hay una pérdida del padre, la señora viuda y ahí hay una cosa muy fuerte en la familia que no lo exploré precisamente porque no tenía yo las herramientas, pero sé que eso ha sido decisivo en las familias. Después que otro conozco, Bowie, porque la mamá trabajaba con mi mamá, eran compañeras de trabajo así que de antes había una relación también de clase media que también se pierde al padre y la mamá se vuelve a casar. En mi caso, mi hermano, si hay disfuncionalidades en la familia pero mis padres han sido siempre bastante abiertos y mi hermano Jorge ha sido siempre hiperactivo y él se metió a la música (...) estudiante de la de Lima, al igual que Bowie, ahí es donde se conocieron, es la mancha subte que yo conozco, ósea, ¿son pitupunks no?, había una disconformidad muy grande con una sociedad tan conservadora eran gente anti conservadora querían hacer cosas distintas más o menos como lo de “Matute” pero la diferencia con “Matute” era que su rebeldía era bien pituca hasta el final “déjame solo” “no quiero saber nada de política”, “yo te he abierto mi casa y no quieres entonces “cholo de mierda”. Matute es venerado, pero no se le reconoce que había elementos bastante clasistas en él, mientras que Bowie por ejemplo no era clasista, al igual que mi hermano (Jorge Bazo), tampoco, más

democráticos, cuando Matute dice que no le importa nada es nihilista. A esto es a lo que me refiero: hay gente de clase en el Perú, hay derecha y hay izquierda; Matute te dice, “a mí no me importa eso”, igual que Leo “a mí no me importa eso”, pero cuando tú dices que a ti no te importan las dinámicas de clase, estas tomando una posición y en realidad es una posición que favorece el *status quo*, que te está poniendo en la derecha y ese era el problema con los pitupunks. Y tienes a G3 también “porque vienes y me hablas de la cuestión de clase si yo no me identifico con mi clase, pero sin embargo la forma de cómo se comportan se identificaban con su clase, entonces es eso, no tomar posición es tomar posición.”

## 8. Entrevista a José Ignacio López

### 1. ¿Cómo fue el ambiente familiar y vecinal en el cual crecieron los subtes?

Es una pregunta muy difícil porque hay chicos de barrio, de diferentes sectores económicos, pero te puedo contar es un poco mi experiencia y creo es la experiencia de muchos de los metaleros, normalmente, el metal crece en un ambiente de crisis socio económica que se vivía en Lima. Si te refieres al ambiente de relaciones interpersonales porque cada quien la tiene diferente pero la situación fue un poquito precaria, es decir fue, haya sido de familia de plata o haya sido pobre, lo que sea, etc., los ochentas ha sido una etapa difícil todos estábamos creo en una condición general de precariedad, la mayoría, siempre habían unos tres o cuatro metaleros que vivían una vida alternativa diferente con mucho dinero, algo así, pero los ochentas fue como un unificador social, entonces casi todas las personas que estaban en el metal eran personas que tenían conflictos, más o menos con el discurso familiar, pero sí conflictos con el discurso social más que nada. Entonces no me parece que no fue una rebelión que puedas identificar—si por ahí va la pregunta— como un tema de ira anti familia, sino que en el metal a diferencia del punk los metaleros son un poquito más conservadores, aunque parezca mentira más tranquila que los punks etc.; sobre todo en los ochentas porque a nosotros nos llega como pop norteamericano o pop inglés tan pronto como acaban los gobiernos militares nos llegan los discos. Entonces nosotros comenzamos a escuchar igual New Wave y Metal y de eso seleccionábamos, pero todo venía junto, inicialmente por lo menos. Empieza una cultura *underground* diferente, pero desde el punto de vista del metal se encuentra más bien, desde el punto de vista familiar se encuentra más bien, aunque se tendría que hacer una estadística yo no tengo la sensación de que hay un ambiente de conflicto entre la cultura familiar necesariamente. Hasta el día de hoy muchos de los metaleros mucho más conservadores en ese sentido; los conflictos eran más bien de carácter (sexual) social, ahora se podría hacer una estadística, yo crecí sin padre, yo y muchos de mis amigos metaleros crecieron sin padres también, pero no hay una estadística que puedas tu calcular, pero los más cercanos ahora que me preguntas sí tenían esta situación. Pero no se puede decir porque no se ha hecho una estadística, pero igual yo que haya tenido una familia de

padres separados y otros amigos que sus mamás eran viudas o que los papas hayan desaparecido. Lo que quiero decir es que teníamos un concepto más de familia, además acuérdate que en esa época no se acostumbraba a que la gente viviese sola, todos vivían con sus familias, nadie se iba a vivir con su *roommate*, en un departamento, esas cosas son ya muy posterior, ahora es muy normal, la personas ya se van a chambear desde joven. Muchos de mis amigos de esa generación tienen cincuenta años y siguen viviendo con sus papás hasta el día de hoy. Entonces esa parte de la relación familiar es fuerte, también todos se mantienen en ese tipo de lógica y muchos se van de la casa y forman familias en base a la familia tradicional. Entonces no hay tanta presencia de conflicto familiar, es eso lo que yo pienso o por lo menos está más centrado en el conflicto social u odio social, resentimiento social o resentimiento con una serie de normas de comportamiento social”.

Tabla 6

Estado de la industria musical del rock peruano y la audiencia en el Perú. Fuente<sup>256</sup>

Artistas de rock peruano con más canciones en top 100 (Spotify en Perú)

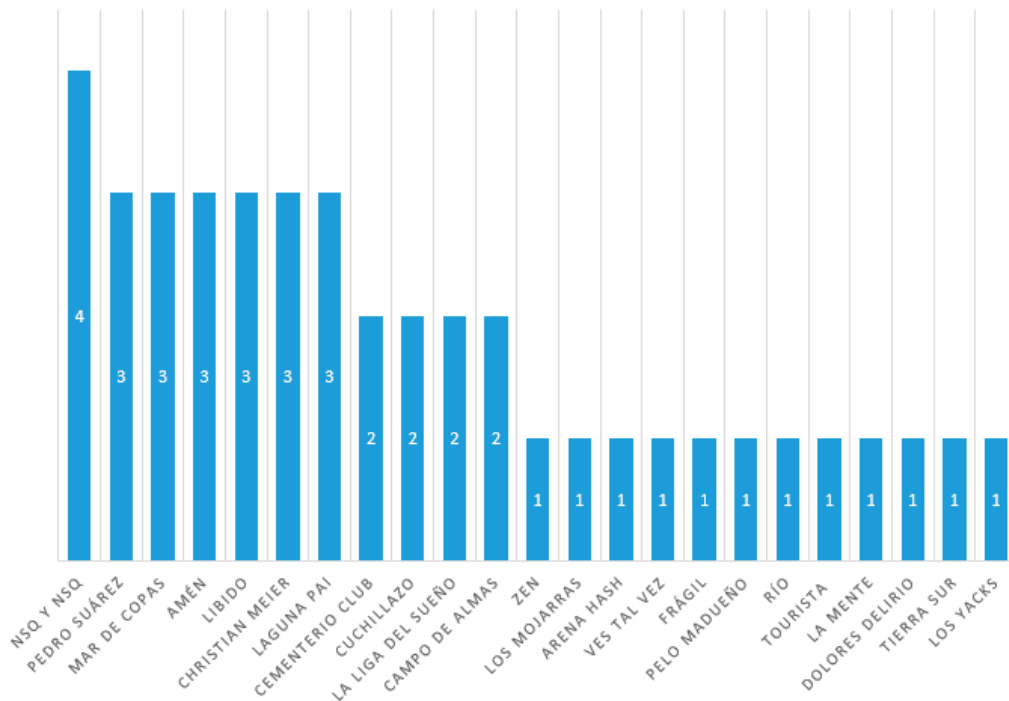
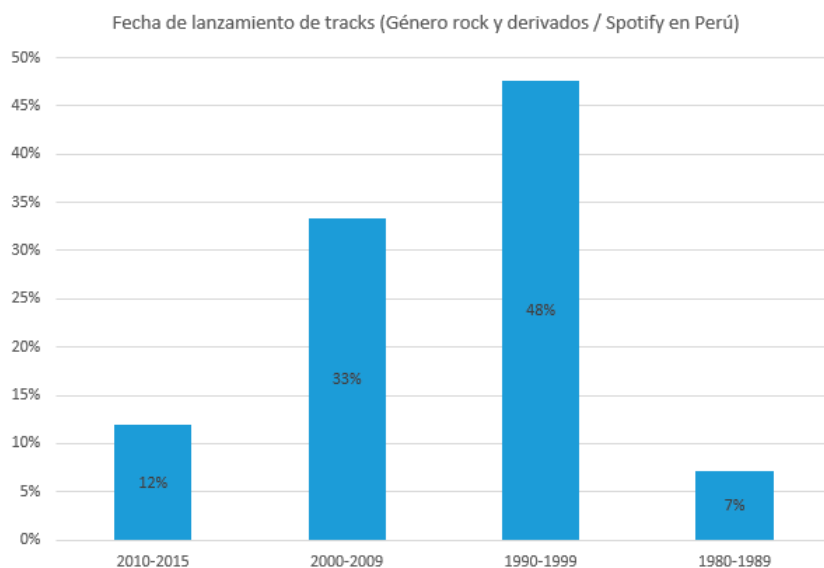


Tabla 7

Línea de gustos actuales en el rock sobre un consolidado por décadas. Fuente: Spotify, 2015



<sup>256</sup> <https://elcomercio.pe/luces/musica/spotify-peruanos-prefieren-rock-nacional-20-anos-195001-noticia/>



## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, C., Panfichi A. Lima del siglo XX. 2013. Ed. Fondo PUCP: Lima
- Alcalde, J. 2007. Una Nueva Mirada a los Actores Internacionales. N.88.
- Aries, P. 1960. El niño y la vida familiar en el antiguo régimen. España: Taurus
- Barbero, Jesús M. 1984. De los medios a las mediaciones. Bogotá: Convenio Andrés Bello
- Bataille, G. 2022. La Animalidad. Argentina: Nube Negra.
- Benjamín, W. 1989. La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica.  
España: Taurus.
- Berger, P. 1993. El Matrimonio y la Construcción de la realidad. Chile: Ed. CED
- Bequer, H. 2009: Outsiders: hacia una sociología de la desviación. México: Siglo XXI
- Blanco, D., Bueno, R. 1989. Metodología del Análisis Semiótico. Lima: Universidad del  
Pacífico.
- Bourdieu, P. 2000. La Distinción: Criterios Sociales del Gusto. España: Taurus.
- Bruce, J. 2007. Nos Habíamos Choleado Tanto: *Psicoanálisis y Racismo*. Lima:  
Universidad San Martín de Porres.
- Bruce, J. 2013. Psicoanálisis criollo. México: Doc.Mex
- Calero, E. El anhelo de lo prohibido. Ian Curtis y Joy Division: las dos caras de una  
misma moneda. Historia y Ciencias de la Música. Recuperado de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111911>
- Callirgos, J. C. El Racismo: La cuestión del otro (y de uno). 1993. Ed. Desco. Lima
- Carandell, J. 1973. La protesta Juvenil. Biblioteca Salvat de grandes temas: Barcelona
- Carrión, J. 1991. La Juventud Popular en el Perú. Mínima IEP: Lima
- Contreras C., Cueto, M. 1999. Historia del Perú contemporáneo. Lima: IEP
- Cornejo, P. Alta Tensión: Los Corto-circuitos del Rock peruano. 2002. Lima: Emedece  
Ediciones.
- Chomsky, N. 1996. Democracia y mercado en el Nuevo Orden Mundial. US: MIT.
- Cussianovich, A. 2000. Historia Social del pensamiento sobre Infancia. Ed. UNMSM:  
Lima
- Dalhaus, C. 2003. Fundamentos de la historia de la música. Gedisa: Madrid
- Daniel F. 2000. Los Sumergidos Pasos del Amor (el escenario de las ocasiones perdidas)  
Ed. Virrey: Lima.
- Díaz Aparicio, A. et. al. 2013. Los Escenarios futuros de la Infancia: Etnia e Infancia. Lima:  
Save the Children
- Durkheim, E. 2013. Las Reglas del Método Sociológico. Madrid: Akal

- Durkheim, E. 1982. El Suicidio. Madrid: Akal
- Dutton, D. 2010. El instinto del arte: belleza, placer y evolución. Barcelona: Paidós.
- Eco, H. 2017. Historia de la Fealdad. Lumen: Madrid.
- Elías, N. 1989. Teoría del Símbolo. Península: Barcelona.
- Foucault, M. 2002. Los Anormales. México: Fondo de Cultura Económica
- Foucault, M. 2009. Vigilar y Castigar. México: Siglo XXI
- Foucault, M. 2013. El Poder Psiquiátrico. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frank, T. 2020. La Conquista de lo Cool. Barcelona: Alpha Decay
- Freud, S. 2018. Totem y Tabú. Madrid: Akal
- Gabriel, M. 2019. El Sentido del Pensamiento. Barcelona: Pasado&Presente:
- Galindo. F. Alberto. La Imagen y el Espejo 1910 -1986. Revista Márgenes, Año II. Dic.  
1988. Lima
- Garder, H. 2001. Arte, Mente y Cerebro. Ed. Paidós: Argentina.
- Graeber, D. 2018. Trabajos de Mierda. Planeta: Barcelona.
- Giddens, A. 1997. Modernidad y la Identidad del Yo. Barcelona: Península.
- Gombrich, E. H. 2002. La imagen y el Ojo: Nuevos estudios sobre la psicología de la  
representación histórica. España: debate
- Gombrich, E. 1998. Arte e Ilusión. Barcelona: Debate.
- Golte, J., León, D. 2011. Polifacéticos: Jóvenes limeños del siglo XXI. Lima: IEP
- Grenne, SH. 2017. Siete interpretaciones de la realidad subterránea. Lima: Pesopluma
- Greenwood, L. 2008. Adolescentes violentos: La comprensión del impulso destructivo.  
Madrid: Neoperson.
- Grompone, R. 1999. Las Nuevas reglas de juego: transformaciones sociales, culturales y  
políticas en Lima. Lima: IEP
- Haidt, J., Lukianoff G. 2019. La Transformación de la nueva mente humana. España:  
Deustuo.
- Hausser, A. 1977. Sociología del arte. Tomo IV. Buenos Aires: Guadarrama
- Jiménez, F. 2017. Veinticinco años de Modernización Neocolonial: crítica de las políticas  
neoliberales en el Perú. IEP: Lima.
- Jarque, F. 2015 Como piensan los artistas. Entrevistas. FDE: Lima
- Kuspit, D. El artista suficientemente bueno: más allá del artista de vanguardia". España:  
Revista Creación N.5. mayo 1992
- Lévano H., y Jiménez, Willy. Sótano Beat: días felices. 2012. Lima
- Levi-Strauss, C. 1962. O Pensamiento Salvagem. Ed Papyrus: São Paulo.
- Lister M, 1997. La imagen Fotográfica en la Cultura Digital. Ed. Paidós: Argentina.

- Lizárraga, K. 1988. La Identidad Nacional y la Estética Andina. Lima: Concytec
- López, G., Rísica G. 2018. El Espíritu del Metal. Lima; Sonidos Latentes Producciones y Discos Invisibles
- López, S. 1997. Ciudadanos Reales e Imaginarios. Lima: IDP
- Mc Cain G., Mac Neil, L. 1996. Please Kill me. USA: Groove Press.
- Marx, K; Engels, F. 1968. La ideología alemana. Montevideo: Pueblos Unidos.
- Mcluhan, M. 1980. Understanding Media: the extensions of man. USA: Discover Books.
- Mcluhan M., Fiore Q. 1967. The Medium is the Massage. US: Penguin Books.
- Matos Mar, M. 2012. Estado desbordado y Sociedad nacional emergente. Lima: URP
- Mead, M. 1985. Adolescencia, Sexo y Cultura en Samoa. México: Planeta
- Mejía Vega, Silverio. Desborde cultural en Lima Metropolitana: La Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, julio-diciembre de 1986. PUCP: 2015
- Montoya, R. 2010. Porvenir de la Cultura Quechua en el Perú. Lima: UNMSM
- Montoya, R. 2019. El suicidio de Alan García Pérez como su último acto político. Artículo. Lima: UNMSM
- Mols, M. 2016.El Futuro Internacional de Latinoamérica: entre la dependencia y la globalización. Rev. Dialogo político. Buenos Aires: Clacso.
- Mujica, R. 2014. Santa de Rosa de Lima y su tiempo. Artículo publicado en Nuestra memoria puesta en valor. Lima: BCP
- Museo de Arte de Lima. 2014. Arte Contemporáneo del Perú. Lima: MALI
- Nugent, G. (2012). El Laberinto de la Choledad. Lima: UPC.
- Oliart, Patricia. Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX. En Mundos Interiores 1850-1950 (Panfichi-Portocarrero eds.) 1995. Univ. Del pacífico.
- Parker, D. 1995. "Los pobres de la clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional". En Mundos Interiores 1850-1950 (Panfichi-Portocarrero eds.) Universidad del Pacífico.
- Prebisch, R. 1981. El Capitalismo periférico: crisis y transformación. México: Fondo de Cultura Económica
- Ríos Burga, J. 2006. Sociología de Lima. Las micro culturas en el Centro Histórico. Individuación, socialización, identidad, vida cotidiana e intimidades. Ed. UNMSM: Lima
- Quezada, O. 2007. Del Mito como forma Simbólica. Fondo editorial Universidad de Lima: Lima.

- Quiroz, A. 2014 Historia de la Corrupción en el Perú. IEP
- Ryan, N. 2003. Descenso a un mundo de odio. México: Océano.
- Patomaki, H., Teivanen, T. 2008. Democracia Global. Lima: UNMSM
- Quiroz, A. 2013. Historia de la Corrupción en el Perú. Lima: IEP
- Rozak T. 1969. Nacimiento de una Contracultura. 1969. Buenos Aires: Kairos
- Sadowsky, J. 2021. El Imperio de la Depresión. Madrid: Alinaza Editorial.
- Salvat enciclopedia, 1975. Biblioteca: Grandes Temas, Teoría de la Imagen: España.
- Salvat enciclopedia, 1975. Biblioteca: Grandes Temas, La Protesta Juvenil: España.
- Santibañez, R. 2021. Kloaka y Los Subterráneos: el instinto de vivir. Lima: Pesopluma
- Sartori, Giovanni. La Sociedad Multiétnica. 2002. Ed. Taurus. Buenos Aires
- Signorelli, A. 1999. Antropología Urbana. España: Antropos
- Soifer, David. 2015. State building in Latin America. US: Cambridge University Press.
- Torres Rotondo, C. Se Acabó el Show. 2012. Ed Mutante. Lima
- Tovar, C. 1990. YO ALAN. Lima: GRAFAL
- Uceda, R. 2004. Muerte en el Pentagonito. Planeta: Lima.
- Ugarteche, O. 2018. Modelos de desarrollo alternativos actuales y emergentes. Lima\_ Desarrollo y Democracia en el Perú.
- Valencia Corominas, J. 2014. Delincuencia Juvenil. Lima: Universidad del Pacífico.
- Van Dijk, T. 1990. La noticia como discurso / Comprensión, estructura y producción de la información, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Van Dijk, Teun. 1998. Ideología: Una aproximación multidisciplinaria, Barcelona, Gedisa.
- Van Claveren. América Latina en un Nuevo Mundo. Revista CIDOB n. 100. Pg. 131-10 &quot; Social cognition and discourse&quot; (1989). En: H. Giles & R.P. Robinson (Eds.), Handbook of social psychology and language. (pp. 163-183). Chichester: Wiley.
- Veblen, T. 2004 Teoría de la Clase Ociosa. España: Alianza Editorial.
- Villar, Alfredo. (2016) BUMM: historieta y humor gráfico en el Perú. 1978-1992. USA: Reservoir Books.
- Viillafane, J. Introducción a la teoría de la Imagen. Pirámide: Madrid.
- Wong, W. (1995). Fundamentos del diseño. España: Gustavo Gili.
- Zegarra L., et. al., otros. 2020. Compendio de Historia Económica del Perú. Tomo 5: La economía peruana entre la gran depresión y el reformismo militar. Lima: BCR-IEP
- Zizek, S. Perdidos en el Paraíso. 2013. Anagrama: Madrid.

## Enlaces Web:

<http://www.inventati.org/ingobernables/textos/aenlamusica.html>

<http://peru.elmilitante.org/per-othermenu-29/per-othermenu-30/408-el-plan-inca-proyecto-revolucionario-peruano->

<http://controversiarte.blogspot.pe/2012/03/rockacho-plaza-de-acho-1986.html>

<http://madrugemosaltibu.blogspot.pe/2007/08/guerrilla-urbana-1986.html>

<https://www.malba.org.ar/sergio-zevallos-y-el-grupo-chaclacayo/>

<http://underperurock.blogspot.com/2010/04/el-averno-y-el-jr-quilca.html>

<http://antnahorrisona.blogspot.pe/2013/12/entrevistas-al-grupo-zcuela-crrada-1985.html>

INEI:[http://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitaes/Est/Lib1095/libro.pdf](http://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitaes/Est/Lib1095/libro.pdf)

<http://www.inventati.org/ingobernables/textos/aenlamusica.htm>

<http://controversiarte.blogspot.pe/2012/03/rockacho-plaza-de-acho-1986.html>

<http://madrugemosaltibu.blogspot.pe/2007/08/guerrilla-urbana-1986.html>

<http://underperurock.blogspot.com/2010/04/el-averno-y-el-jr-quilca.html>

<http://antnahorrisona.blogspot.pe/2013/12/entrevistas-al-grupo-zcuela-crrada-1985.html>

<https://revistapolemica.wordpress.com/2013/08/24/la-rebelion-juvenil-de-los-anos-sesenta-i/>

[http://es.internationalism.org/rm2008/104\\_mayo](http://es.internationalism.org/rm2008/104_mayo)

<http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>

<https://elpais.com/especiales/mayo-del-68/>

<http://antnahorrisona.blogspot.com/2014/02/critica-al-rock-subterraneo-proposito.html>

