

AVENIDA LARCO (2017): LO (NO) POLÍTICO DE RANCIÈRE EN EL ROCK SUBTERRÁNEO Y LA CUMBIA EN EL PERÚ DE LOS 80 Y 90

Avenida Larco (2017): Rancière and (not) politics in underground rock and cumbia in Peru of the 80's and 90's

ELIZABETH SOTELO

RESUMEN

Según el filósofo francés Jacques Rancière, algo/alguien llega a ser político en el momento que contradice toda lógica policial y «política». Se convierte en un acto o arte político cuando, desde su propia configuración, permite que escuchemos como discurso lo que antes era bulla y que percibamos un nuevo mundo de lo que antes era invisible. En función de dichos pensamientos, el presente ensayo pretende entender la película *Avenida Larco* (2017) en términos de Rancière. Consiguientemente, se analiza, dentro de la película, aspectos (no)políticos en la representación del rock subterráneo, el rock-cumbia, y las letras musicales.

Palabras clave: película peruana / Rancière / lo político / rock subterráneo / rock-cumbia

ABSTRACT

According to the French philosopher Jacques Rancière, something/someone enters the category of politics when it contradicts both police and «political» logic. From its own configuration, it allows us to listen as a discourse what once was noise and to perceive a new world once previously invisible. Based on these thoughts, this essay aims to understand the film *Avenida Larco* (2017) in terms of Rancière. Accordingly, I analyze, within the film, the (non)political aspects in the representation of underground rock, rock-cumbia, and musical lyrics.

Keywords: Peruvian film / Rancière / politics / underground rock / rock-cumbia

*Any mass movement is obviously
an urgent demand for liberation.*

Alain Badiou, (2012)

INTRODUCCIÓN

Desde 1974, se consolidó el grupo terrorista Sendero Luminoso (SL) y oficialmente emerge en la década de los 80 (Springerová, 2008, p. 79). Esto conllevó al desencadenamiento de un conflicto armado interno que sacudió al pueblo peruano. El auge que gozó SL fue el resultado de la expansión organizada de su ideología y se expandió a partir de la función dispersiva que tuvieron profesores universitarios; como el propio líder Abimael Guzmán, estudiantes universitarios, y profesores rurales (Degregori, 2012, p. 22). Sin embargo, es en el colectivo joven provinciano donde SL encontró su mayor apogeo y respaldo. El pensamiento Gonzalo, doctrina de SL y basado en teorías marxistas-leninistas-maoístas, llegó a convertirse en una esperanza ilusa para los jóvenes provincianos que se hallaban en un espacio entremedio. El investigador peruano Carlos Iván Degregori (2012) explica la situación entremedio de este grupo:

Los jóvenes se encuentran en una tierra de nadie y entre dos mundos: por un lado, el mundo andino tradicional de sus padres cuyos mitos, ritos y costumbres ya no comparten plenamente y, por otro lado, los mundos occidentales, o más precisamente el urbano, el criollo, un mundo que los rechaza por provincianos, mestizos,

hablantes del quechua [traducción propia de la autora del inglés]. (p. 165)

Como resultado, la expansión del pensamiento senderista y el crecimiento de sus seguidores permitieron que SL se propagara a través del territorio peruano. Por ello, surgió el lema de que el grupo subversivo tenía «mil ojos y mil oídos» [traducción propia de la autora del inglés] (Degregori, 2012, p. 149).

En los 80, la inestabilidad social coexistió con la crisis económica. El gobierno de Alan García (1985-1990) se caracterizó por la hiperinflación económica que sufrió el pueblo peruano desde 1988 a 1990 (Zavala Salazar & Álvarez Chauca, 2015, p. 298). Consecutivamente:

El año 1992 fue posiblemente el peor año en la historia contemporánea peruana. Junto con la crisis económica, la violencia de Sendero Luminoso aumentó exponencialmente. Decenas de campesinos organizados en CADs [Comités de Autodefensa] . . . fueron masacrados en Ayacucho y en otras provincias andinas. En las ciudades, los asesinatos de líderes comunitarios y autoridades locales ahogaron y paralizaron a las organizaciones sociales, ya muy debilitadas por la crisis [traducción propia de la autora del inglés]. (Degregori, 2012, p. 25)

Fue en la turbulenta crisis nacional, que perduró desde los 80, donde surgió un movimiento cultural que rompió con los órdenes sociales:

el rock subterráneo. Las investigadoras Lorena Zavala Salazar y Carmen Álvarez Chauca (2015), explican: «La turbulencia política y social de esa época hizo que los jóvenes se juntasen y formaran bandas que expresaran su inconformismo y rabia por lo acontecido . . . » (p. 406). Los jóvenes buscaban una identidad y un refugio, mediante el arte, los grupos y los espacios de expresión.

El rock subterráneo se convirtió en un movimiento cultural que albergó diferentes grupos juveniles que buscaban expresarse y, de dicha manera, crear disensión. Estos grupos, al igual que otros colectivos juveniles provincianos y marginados que apoyaron a SL, se hallaban en un espacio entremedio. A raíz de dicha estancia ambigua, el refugio que encontraron fue mediante la música. Este nuevo movimiento cultural, que surgió en Perú, se diferenció en que « . . . los subtes con mayor frecuencia establecieron posiciones de disidencia que eran abiertamente denunciadoras hacia Sendero Luminoso mientras que representaban una antipatía activa hacia el estado» [traducción propia de la autora del inglés] (Greene, 2012, p. 583). Los subtes se opusieron a la situación que los rodeaba con su conducta mediante las formas de expresión. Ahora bien, el rechazo ante la crisis social permitió la inhabilidad de identificarse con ningún colectivo. La movida subterránea se convirtió en un espacio de amparo y permitió la construcción de la identidad de sus simpatizantes. La socióloga Diana Joseli Condori señala:

La movida subterránea no era un movimiento político con un rock militante ni menos un estilo musical con consignas unificadas o una ideología definida. Cuando se les preguntaba a los *subtes* si eran de izquierda o de derecha . . . ellos respondían que no se identificaban con ningún bando. (2018, p. 105)

Ellos se situaron en una posición peligrosa ya que no correspondían ni simpatizaban con algunos de los actores del periodo de violencia: el Gobierno, Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).

Fredric Jameson, crítico literario, explica la situación de la época y que, a su vez, explica la rebeldía de los subtes:

[El posmodernismo es] . . . un concepto de periodización cuya función es correlacionar el surgimiento de nuevos rasgos en la cultura con el surgimiento de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico —lo que a menudo se llama, eufemísticamente, modernización, posindustrial o sociedad de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo . . . [traducción propia de la autora del inglés]. (1998, p. 3)

Es la constante aparición de cambios, en el caso de la sociedad peruana, la cual hace factible el surgimiento de una ola musical que irrumpe dentro del caos. El fin del siglo XX se ve marcado por la experiencia posmoderna y se

crea un ambiente propicio para el nacimiento de nuevas producciones. El arte posmoderno introduce un nuevo concepto en el momento que «... uno de sus mensajes esenciales implicará el fracaso necesario del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado» [traducción propia de la autora del inglés] (Jameson, 1998, p. 7).

El rock subterráneo surgió para crear disensión dentro del arte preestablecido. Apareció desde los conciertos clandestinos hasta su proyección en las radios. Su nacimiento y sus mensajes modificaron el orden. Los «subtes» fueron la representación: de lo que antes no existía, de lo que antes se encontraba sumiso, de lo que decidió existir (Badiou, 2012, p. 56). La cuestión que surge es: ¿Fue político, en términos de Rancière, el surgimiento y el desarrollo del rock subterráneo?

Para poder contestar la pregunta de este trabajo, se utilizará como referente, representante del pasado y del presente, a la película-musical *Avenida Larco* (2017). En lo que respecta a lo político en la historia y en la música, se buscará reelaborarlos para poder rescatar lecturas que han traspasado la línea del tiempo. El pasado y el presente serán referencias esenciales para observar el impacto que tuvo y ha tenido la emergencia y desarrollo del rock subterráneo. El análisis proseguirá con los planteamientos teóricos del filósofo francés Jacques Rancière; y, por lo tanto, con su teoría de lo que es político y lo que no lo es.

Rancière presenta una nueva propuesta de lo que realmente puede ser político. Su mirada se centra en que algo es político en el momento que surge de la oscuridad y se manifiesta de forma impensable. En otras palabras, la acción de ese algo rompe con cualquier lógica humana. La película es factible como objeto de estudio, bajo el enfoque teórico de Rancière, ya que permite la producción de nuevos análisis al observar cómo se puede considerar algo político o no político. Estudiar el impacto del rock subterráneo, desde el pasado y reflejado en el presente, y a través de la mirada del pensamiento de Rancière se pueda observar cómo no fue, pero luego se convierte en político en el presente, aquel movimiento cultural.

Avenida Larco proyecta, mediante la imagen y la música, los procesos sociales que producen el surgimiento del rock subterráneo. De este modo, se examinarán temas como el rock subterráneo, el rock-cumbia y el trasfondo de las letras musicales. Ante dicho marco y contexto, se buscará confirmar aspectos políticos y no políticos que se muestran en la película en relación con el género musical.

La película, producida por Tondero, surge después del éxito que tuvo la obra teatral bajo el mismo nombre; y que, además, fue dirigida por Giovanni Ciccía. El argumento de la película gira en torno al deseo de un grupo de rock, Astalculo, que practica en Las Casuarinas, por ser elegidos para tocar en la Plaza de Acho. Paralelamente, tenemos: al hijo rebelde, las

enamoradas como amuletos femeninos, la muerte del integrante «Miki» y la relación homosexual entre Pedro y Javier (Escalante, 2017).

Cabe apuntar que la película, al centrarse en los 80 y 90 en Lima, manifiesta las conmociones existentes en la capital. Se pueden observar los apagones, los tiroteos, el alumbramiento de la hoz y el martillo –símbolo de Sendero Luminoso– en el cerro, una ambigua representación del Grupo Colima, las protestas, las huelgas y las muertes de las víctimas en zonas rurales y urbanas. Asimismo, es notable la presencia de canciones, pertenecientes a grupos, que surgieron en la época ambientada del filme. Teniendo en cuenta lo ambiguo y lo totalizante que es la película, ¿Cómo puede relacionarse la relevancia musical del filme con lo (no)político? Se ha de comenzar articular el análisis con la exposición de la esencia teórica de Rancière.

En primer lugar, Jacques Rancière manifiesta que algo es político cuando interviene y perturba el reparto de lo sensible. Él explica:

Llamaremos reparto de lo sensible a la ley generalmente implícita que define las formas del tener-parte. . . . El reparto de lo sensible es el recorte del mundo y de mundo . . . lo que separa y excluye, por un lado, lo que hace participar, por otro . . . un reparto de lo que es visible y lo que no lo es, de lo que se escucha y lo que no se escucha. (2006, p. 70-71)

La política y la policía, ordenes sociales simbólicas, son las que definen el reparto de lo sensible. La policía es entendida como el conjunto que distribuye los poderes y los órdenes sociales. La política se define como el sistema configurado por la policía y por los representantes en el poder. Ante ello, el pensamiento de Rancière dictamina que lo político va en contra de la política y la policía. Un acto surge como político en el momento que rompe con cualquier acto preexistente; en otras palabras, no repite patrones que han existido o preexistido. Lo político irrumpe con cualquier orden preestablecido y configura nuevos patrones políticos. Al mismo tiempo, surge como un estallido y permite a lo que antes se escuchaba como bullicio; luego, se escuche y se comprenda como un discurso. Además, no repite estructuras del pasado; y, como refiere Rancière: « . . . no puede definirse por ningún sujeto que le preexistiría» (2006, p. 60).

El pensamiento teórico de Rancière permite que volvamos a la pregunta principal de este trabajo junto con la yuxtaposición del filme: ¿Fue político el movimiento y desarrollo del rock subterráneo? ¿Puede la película *Avenida Larco* ser leída bajo la lupa teórica de Rancière con respecto a lo político? Surgirán observaciones considerando, en lo que respecta, los registros de lo político y lo no político que muestra la película. Los resultados permitirán observar el efecto político que, a su vez, falló y logró obtener el rock subterráneo junto con su posterior desarrollo.

MOVIDA SUBTERRÁNEA

El primer argumento surge en función de la presencia de canciones, empleadas en la trama del filme, que pertenecen a bandas del rock subterráneo peruano. En función al surgimiento de la movida subterránea, la investigadora Fabiola Bazo nos indica:

El primer desborde subterráneo congregó a cinco grupos (Autopsia, Guerrilla Urbana, Narcosis, Zcuella Cerrada y, por supuesto, Leusemia) formados entre 1983 y 1984 que buscaban expresarse musicalmente y no tenían una agenda activista de cambio social. Estaban influenciados por el punk anglosajón y la movida española. Su discurso fue más bien individualista, casi atomista; buscaba la liberación individual del conservadurismo social imperante. Era un grupo de más o menos veinte varones «recontra patas» que provenían de «diferentes clases sociales», pero tomaban «el mismo micro» . . . (2017, p. 52)

El nuevo movimiento se convirtió en un vehículo de expresión denunciante que fue paulatinamente creciendo. Su expansión y la creciente recepción fueron el resultado de la inestabilidad, de «una sociedad en decadencia», que empujó a la juventud a buscar medios de refugio y libertad de expresión (Bazo, 2017, p. 52). En consecuencia, la producción musical manifestó transparentemente el pensar de los subtes acorde al caos nacional.

El nuevo género se diferenció de otros de su época en que «uno encuentra en el punk subterráneo peruano, de la época, varios intentos explícitos para articular y para defender una posición anárquica como parte del ambiente político. No por Sendero Luminoso, pero contra el Estado» [traducción propia de la autora del inglés] (Greene, 2012, p. 583).

Este movimiento apareció, no para simpatizar con un cierto bando político o ideológico, sino para buscar su liberación mediante la libertad de expresión. La autosuficiencia de los grupos subtes, y su distanciamiento de cualquier bando, se confirma dado que «cuando no había dinero para alquilar una sala de ensayo o los instrumentos, los subterráneos improvisaban. Ellos se agenciaban con lo que tenían a mano como, por ejemplo, «instrumentos de madera, y baldes y tarolas que servían como batería» (Bazo, 2017, p. 149). El movimiento surgió y creció debido a la significativa necesidad de liberar los pensamientos que giraban en respuesta a la cruda realidad nacional.

Asimismo, su posición anárquica es proyectada en los mensajes de sus letras musicales y en el ambiente turbulento en el que se tocan las canciones. Esto se ratifica dado que «sus canciones hablaban sobre calle, sociedad, política, y en varias ocasiones, sobre el conflicto armado. Allí importaba más el *qué decir* que el *cómo decirlo*, es decir, el contenido sin censuras antes que la técnica profesional» (Joseli Condori, 2018, p. 102).

Ante esto, el filme hace asequible dichos componentes mediante la música, el ambiente tumultuoso de la época y los conciertos. Existen dos hilos dentro de la película: la trama ficticia y la producción musical. La producción musical alberga canciones pertenecientes al movimiento subte y músicos de ese entonces. Para no perder la perspectiva de Rancièrè, nos enfocaremos en el aspecto que rodea la producción musical de la época.

En la película existe la presencia del grupo musical Leusemia con «Astalculo» (1985) y «Al colegio no voy más» (1995), y del grupo musical Narcosis con «Sucio policía» (1985). Las letras de ambas bandas profesan la estancia antipolítica en la que se situaban sus integrantes originales y, por ende, el público receptor de la época. Surgen grupos, con integrantes mestizos; y que, además, se sitúan dentro de las masas limeñas jóvenes con la finalidad de protestar contra el Gobierno y sus esquemas de poder. Ante lo expuesto, se debe regresar al contexto histórico para poder comprender la producción del movimiento subte y de las bandas que son proyectadas en el filme.

El rock subterráneo peruano fue una reproducción, ideológica y artística, que gozó de la misma estructura de otros movimientos que habían preexistido o existían al momento de su surgimiento. Téngase como ejemplo, aquellos grupos musicales que protestaban

en Argentina¹ durante las dictaduras a fin del siglo XX o las bandas que existieron durante el franquismo² español. El protestar contra el Gobierno o un grupo ideológico, mediante la música, viene siendo una repetición estratégica; lo cual, sin embargo, no es político según Rancièrè.

Rancièrè explica que algo se vuelve político en el momento que rompe con la lógica preestablecida produciendo una fisura, única, entre los repartos establecidos por la policía. Rancièrè (2006) añade: «Una manifestación es política no porque tenga tal lugar y refiera a tal objeto, sino porque su forma es la de un enfrentamiento entre dos repartos de lo sensible» (p.74). La producción musical, del movimiento subterráneo peruano, no produce nuevas formas que permitan la confrontación entre la corrupción gubernamental y las masas silenciadas.

Al observar las letras de las canciones del grupo Leusemia («Astalkulo» y «Al colegio no voy

1 Mara Favoretto en su artículo *La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos*, aborda el tema de los grupos de rock subversivos durante las dictaduras posteriores a 1950. Su análisis abarca investigación de campo con respecto a los hechos históricos que ocurrieron en los conciertos públicos, como en plazas, y cuyas letras rechazaban los órdenes del poder que mancharon la historia y la vida del pueblo argentino. Véase: http://resonancias.uc.cl/images/articulos_N34/N34/PDF_cada_articulo/Mara_Favoretto.pdf

2 Alexandre Felipe Fiuza es autor del artículo *La censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la dictadura franquista: un examen de la documentación del MIT*. Su trabajo contiene extensos referentes con respecto a los grupos y cantantes musicales que sufrieron la represión de la censura franquista. Véase: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4716460.pdf>

más») y del grupo Narcosis («Sucio policía»), existe el mismo patrón repetitivo que ataca verbalmente las fuerzas del orden y también, muestra inconformismo con su situación nacional. En «Astalkulo», tenemos frases, como: *en la calle está la muerte, Lima violenta, Lima injusta*. Mientras que en «Al colegio no voy más», se presentan frases, como: *Desde el nido, la primaria o superior, siempre la misma opresión*.

Finalmente, con «Sucio policía» de Narcosis, la canción arremete contra el cuerpo policial en cada estrofa. Se observan frases, como: *Tu divisa es la corrupción, abusos de tu autoridad, defiendes a los gobiernos, te vendes por dinero*. Esta canción, compuesta por Fernando Vial, «Cachorro», terminó siendo para el público receptor «... una canción de protesta, de inconformidad, pero para “Cachorro” no se trataba de una canción política ya que a él le importaba “un pepino la política”» (Bazo, 2017, p. 86).

El recibimiento, diferente a lo previsto por el músico, apunta a la necesidad de observar el posible rol político entre su público receptor. Las canciones surgen dentro de un movimiento que era considerado como música de ruido acústico y que perturbaba la tranquilidad del oyente (Zavala Salazar y Álvarez Chauca, 2015, p. 305). Dichas canciones lograron emerger a la superficie y, como resultado, traspasar la línea del tiempo hasta el presente ya que se convirtieron en la representación viva de un movimiento cultural.

Pero, ¿existió realmente algún cambio? Rancière (1999) enfatiza que el sujeto político no es aquel que encuentra su voz y la impone en la sociedad, sino que es un operador que conecta y desconecta circuitos (p. 40). El sujeto político llega a tener una agencia única al representar su ideología y al actuar deliberadamente. La incapacidad de crear una conmoción se debe a que dichas letras repiten patrones que ya han existido en el pasado. En otras palabras, las letras no quiebran la lógica preestablecida y, por lo tanto, carecen de un poder único que desmantele los preceptos de la audiencia. Asimismo, los cantantes o grupos musicales pierden la agencia de convertirse en sujetos políticos. En el momento que pronuncian los mensajes subversivos que, en otras estructuras, ya han existido, se desvanece la capacidad de producirse sujetos políticos con actos políticos.

En referencia al intento de la película *Avenida Larco* (2017) por recrear dichas canciones, se deben observar las puestas en escenas, bajo una lupa crítica, para poder discernir entre lo político y lo no político. En observación a la mirada de la cámara –que uno como espectador sigue– nos adentra en el público bajo un plano contrapicado (minuto 19:05). Como público, observamos desde abajo a los que cantan. Pero también, existe este plano cenital cuando observamos por detrás y desde arriba a la banda y al público (minuto 19:54). Esta posición es problemática ya que como espectadores miramos desde arriba, ¿a quién?

Primeramente, la imagen de la banda se ubica inferiormente a nosotros, pero aún más inferior es el público –que además es deformado por el color verde que proyecta la iluminación. Dicha escena musical falla estéticamente en mostrarnos algo sublimemente político. Además, la historia de amor, injertada en la escena, distrae al espectador de tener un completo enfoque en la letra cantada. No existe una intervención que desencadene o irrumpa en los parámetros establecidos, sino que cualquier esencia rescatable es opacada o ignorada.

La canción «Astalkulo» es protagonizada al final de la película cuando se encuentra el grupo musical ficticio cantando en Plaza de Acho. Existe la misma repetición, del juego de la cámara, cuando toca el grupo. El reparto de los personajes permite finalmente observar a los senderistas. Mientras el grupo musical toca en el estrado, la cámara juega con enfoques dentro del público y donde se puede ver los rostros de miembros de Sendero Luminoso.

En esta escena musical, los senderistas aparecen cuando coordinan –con miradas– el tiroteo y únicamente hablan para expresar: *¡Viva la lucha armada!* (minutos 1:31:10-1:31:15). En el momento que se lanza la antorcha, se observa una toma aérea; que, además, bruscamente nos aparta del acontecimiento y vemos desde lejos el estallido del fuego (minuto 1:31:17). La escena musical –otra vez– utiliza el concierto para adentrar otro suceso en el cual uno se debe enfocar. La esencia musical o artística

se pierde. No existe un rescate político, según avanza la escena, ya sea en la estética o en el papel de los personajes.

No obstante, existe un momento donde existe un adentramiento físico, que rompe con las barreras del tiempo y trae con su presencia y actuación un mensaje político. En el comienzo de la película tenemos una escena donde el reparto protagónico ficticio se encuentra en la escuela secundaria. Lo interesante es que dicha escena surge como una especie de prólogo dado que al terminar la canción «Al colegio no voy más», inmediatamente aparece el logotipo de la película. Sobre esta escena nos preguntamos: ¿Hasta qué punto pertenece a la ficción de la trama de la película?

En esta escena tenemos la presencia de Daniel Valdivia, cantante original del grupo Leusemia (1983-presente), quien emerge como profesor y cantante. Daniel aparece dentro de un plano en profundidad donde él lidera y que, además, es el enfoque entre los demás estudiantes (minuto 2:24). Su mirada es directa y está puesta en nosotros y, al mirar la toma, sus ojos no pierden de vista nuestros ojos. Mientras canta, Daniel nos mira fijamente (minuto 2:50). El ángulo de la cámara –pese a ser frontal– permite divisar que Daniel lleva impreso, en el polo negro, el rostro de César Vallejo.³

3 Existe una triple transgresión en la barrera del tiempo: el pasado; Vallejo, aparece impreso en el polo de Daniel, cantante original que surge en el movimiento subte, y; que además, aparece dentro de la época ambientada de los 80.

La actuación de Daniel rompe con la barrera del tiempo. Su aparición, en el principio, trae a memoria su relación histórica musical cuando:

Un grupo llamado Leusemia prendería la primera chispa de esta nueva movida rockera capitalina llamada «movida subterránea». Con instrumentos prestados, un 14 de agosto de 1983, el trío de esta banda conformado por «Daniel F» en la voz y guitarra, «Leo Scoria» en el bajo y «Kimba Vilis» en la batería, ofreció su primer concierto en un local llamado La Caverna ubicado en el Centro de Lima. (Joseli Condori, 2018, p. 101)

Asimismo, su presencia y su música, en una película musical del 2017, es intemporal. En el momento que tenemos al cantante, original de la banda y cantando, se rompe la pantalla cinematográfica que recibimos como público. La cuarta pared ya no existe y Daniel rompe con la ficción para llegar a su público. El rock subterráneo y el cantante subterráneo, traspasan el tiempo, afirmándonos que todavía existe y vive entre nosotros. Daniel y su música desconectan la historia; son la reemergencia de un sujeto y su discurso político.

Según Rancière, la estética política se define por su capacidad de hacer visible lo irrepresentable y por la tensión que produce al situarse en lo social mediante lo político (Arcos Palma, 2009, p. 140). La figura de Daniel, que representa a la movida subterránea, emerge desde el pasado y, físicamente, quiebra la

representación del presente. Como espectadores, al ver a Daniel, queda la incógnita por comprender si lo que narra la trama todavía persiste en nuestro alrededor. El resurgimiento del pasado crea ambigüedad e incertidumbre.

Como hemos podido apreciar, el rock subterráneo no fue estrictamente político en su surgimiento a fines del siglo XX, pero la película musical del 2017 hace posible que se represente en el presente y de dicha forma se vuelva político. Es en la representación del pasado, mediante alguien vivo y que reproduce una canción de ese pasado, cuando se obtiene algo político. Lo inconcebible aparece desde el comienzo del filme para causar ambigüedad y crear conmoción. Lo impensable aparece en nuestro presente para que, en forma viva, traiga a recuerdo el movimiento cultural al que perteneció y con ello su persistente inconformismo. He ahí lo político según Rancière.

HOMOSEXUALIDAD Y FUSIÓN MUSICAL

Como anteriormente fue mencionado, el rock subterráneo apareció en un momento donde el arte se rebelaba con los órdenes preestablecidos. Este movimiento surge a la par de géneros fusionados, en su búsqueda de poder representar a las masas *fusionadas*: a los descendientes de migrantes provincianos en la metrópolis limeña. Como resultado, surge el rock-cumbia y une dos culturas para crear una. En otras palabras, el rock subterráneo permite el desarrollo de un nuevo género; y el tal es proyectado en el filme.

El segundo argumento se encuentra entre la fusión del rock-cumbia y la relación de Javier, integrante de Astalculo, y Pedro, cantante que vive en El Agustino. Para muchos, la representación abierta del amor homosexual sí era in-sólita y quebraba con las ideas conservadoras con respecto a las relaciones de género. Sin embargo, la subcultura homosexual ya existía y era conocida aún antes de los 80, anterior a la época de la película:

Lima fue un centro de movimiento transnacional y *queer* que comenzó a desarrollarse a fines de los setenta a través de toda la región. Después de una primicia en Bogotá en 1982, el segundo mayor «Encuentro Latinoamericano y Caribeño Feminista» se realizó en Lima en 1983 [traducción propia de la autora del inglés]. (Greene, 2016, p. 90)

La relación amorosa entre Javier y Pedro únicamente repite un patrón de representación dentro del movimiento homosexual y no proyecta un discurso político ni tampoco promueve un cierto cambio que cree disrupción. La lucha y la representación del sujeto homosexual ya pre-existía, no solamente en Perú; sino también en un plano internacional.

Rancièrre explica que la esencia de lo político es perturbar el arreglo del reparto de lo sensible y en esto falla la proyección de dicha unión amorosa (2006, p. 71). Entre los órdenes sociales que oprimen a los sujetos homosexuales, aparece como único mensaje: la lucha y la

unión entre Javier y Pedro. No existe ninguna interrupción, sino una representación de hechos que ya habían existido en el pasado o existían en el presente de la época. No existe tampoco una intervención, directa y política, con respecto a la proyección homofóbica por parte del protagonista Andrés y sus amigos. Ellos rechazan a la pareja homosexual y luego los aceptan; por lo que de nuevo, se repite un patrón de rechazo y aceptación ya existente.

La configuración de las relaciones, entre rock-cumbia y la pareja homosexual, surge cuando observamos las representaciones de cada individuo. Pedro representa el rock-cumbia y aún manifiesta —después de ser descalificado para tocar en Acho: . . . [*que la cumbia no vende*] . . . en *San Isidro, porque en el resto de Lima sí* (minuto 1:03:06). En contraste, Javier, su pareja, representa al rock subterráneo y a la clase media-alta limeña que desciende, desde las urbes adineradas, para poder tener contacto con la homosexualidad —que es abiertamente aceptada en las periferias como El Agustino, según la película.

La intercalación de ambos géneros musicales en las personas de Javier y Pedro, con los besos que se dan en las calles de El Agustino, habla de la relación entre la música y lo humano. Javier y Pedro son dos homosexuales que cantan y cuyo género representan se fusiona en canciones que son aceptadas en el resto de Lima. La película propone dicha fusión musical yuxtaponiendo la fusión amorosa de dos

hombres. Dicha proyección se da con la finalidad de mostrar que el rock-cumbia, que surge en los 80, sufrió el mismo rechazo y estigmatización que sufrieron los homosexuales.

La música es humanizada mediante el sufrimiento de los grupos rechazados. El orden de la policía estableció que lo rechazable era incapaz de hablar porque no tenía nombre y carecía de representación simbólica en la ciudad (Rancière, 1999, p. 23). En el momento que la música rock-cumbia aparece, interpuesta por la unión de Javier y Pedro, es cuando esta música emerge y manifiesta su liberación. En el momento que surge de dicha manera, el rock-cumbia, ha violado el orden impuesto en la ciudad. El rock-cumbia ha sido liberado comenzando por el personaje de Pedro que transpone sus sentimientos y raíces, mediante el arte musical de fusionar ambos géneros. En otras palabras, el acto político surge cuando el rock-cumbia se libera; y, además, es aceptado ante la unión y aceptación de los dos individuos homosexuales –finalmente por el grupo de amigos. He ahí se encuentra lo político según Rancière.

La música fusionada encuentra representación con los colectivos estigmatizados; y también, mediante la aceptación de dicho colectivo. Los géneros, rock y cumbia, que representan son a la par aceptados. Esto es lo que expone la película; pero, la situación musical, en relación con los grupos marginados, continúa siendo la misma como sucede con el caso del género

chicha. El presente todavía alberga géneros fusionados, pertenecientes a las masas, y eso nos habla de la perennidad de la música fusionada en el Perú a pesar de su estigmatización.

LETRAS MUSICALES

El tercer argumento se enfoca en la creación de escapes utópicos mediante las letras musicales; pero que, a la vez, son manifestaciones de lo político. La película presenta canciones y actuaciones de «Triciclo Perú» (1994) por el grupo Los Mojarras y «Más Poder» por el grupo La Sarita (1999). Ambos grupos surgen en la denominada creciente movida del rock-cumbia y que además se distinguen por emplear instrumentos e influencia musical andina. Estas canciones, y sus grupos, encuentran su público en zonas periféricas como El Agustino, según el filme. No obstante, por ser música fusionada y relegada a ciertos espacios/públicos, ha perdido la capacidad de poder comunicar, a nivel total, lo que esconde su lenguaje escrito y oral (Hormigos & Cabello, 2004, p. 97). Por esta razón, el artículo pretende descubrir dichos aspectos con el análisis de la película y –abstractamente– de las letras.

La película *Avenida Larco* (2017) gira en torno a sucesos que principalmente ocurren en la urbe. Esto se debe como resultado que, en el cine y su público, siempre ha existido mayor acogida cuando se proyecta lo limeño urbano (Middents, 2009, p. 155). Jeffrey Middents (2009) explica que en el caso del Perú: «El éxito

de estas películas urbanas y el fracaso de las películas provinciales amenazaron con estimular únicamente las narrativas urbanas; después de todo, este último generó los beneficios significativos que mantuvieron una industria cinematográfica» [traducción propia de la autora del inglés] (p. 160).

A pesar del enfoque urbano, el filme logra incorporar elementos y tomas cinematográficas pertenecientes a las periferias de la capital. Como sucede consecutivamente, en cada concierto en la película, la esencia y enfoque en las canciones se pierde en el momento que se cortan imágenes del concierto para mostrar el caminar del grupo en las calles de El Agustino. Luego, cuando llegan al concierto, la cámara continúa jugando con las tomas y nos va mostrando –intercaladamente– planos primerísimos de los rostros de los miembros del grupo (minuto 40:20). La producción cinematográfica no permite que se puedan leer aspectos políticos. Lo que sí logra la película es captar la esencia de combinar razas y clases.

La canción «Triciclo Perú», al ser ficticiamente y originalmente cantada por boca de un descendiente de migrantes, Pedro, junto con la letra, expresa lo que Josh Kun define como *audiotopia*. La audiotopia se define como «... el espacio dentro y producido por un elemento musical que ofrece al oyente y/o al músico nuevos mapas para reimaginar el mundo social del presente...» [traducción propia de la autora del inglés] (Kun, 2015, p. 23). Es mediante la producción de

«Triciclo Perú» y la combinación del rock-cumbia, que la fusión puede encontrar refugio.

Dicha fusión es un retrato del Perú del momento y la manera que representa la diversidad racial dentro de espacios geográficos. El Perú es reconstruido a partir de las letras de la canción. Se observan frases como: *Empuja el triciclo ambulante llamado PERÚ*. El Perú que describe la canción nace a partir del mundo que rodea a sus vocalistas; y que, a la vez, rodea a su público. Ejemplo de esto se halla en las siguientes letras: *Los micros están repletos. La gente se apresta a trabajar. Obreros, empleados, doctor, enfermera, y hasta un capitán*. Como expresa Patricia Oliart:

Los Mojarras son, en suma, elogiados por ser transgresores y por haber cruzado una frontera para hacer visible y ser apreciada por millones lo que era marginal o invisible: la vida invisible de los urbanos pobres en sus barrios «desordenados», «peligrosos», y «feos», o en las áreas que «invadieron» en el centro de Lima, transformándolas en áreas prohibidas para las clases medias [traducción propia de la autora del inglés].⁴ (Oliart, 2014, p. 190)

4 Esta afirmación puede llegar a ser también problemática dado que anterior-paralelamente aparece el surgimiento del cantante *Chacalón*, como representante de los colectivos marginados, logra cautivar las masas. *Chacalón* lideró el género híbrido conocido como «chicha» y logra crear, al igual que Los Mojarras, esta figura en el mundo social y musical de su época. Ambos nacieron desde las periferias limeñas para representar la música y su gente.

La fusión musical y la representación del nuevo género es el resultado de «la creación de un nuevo tipo de unidad popular, sin prestar atención a las estratificaciones del Estado y como resultado de trayectorias subjetivas aparentemente dispares . . . » [traducción propia de la autora del inglés] (Badiou, 2012, p. 31). La producción y unión de dos culturas, el rock y la cumbia, es al igual, que el rock subterráneo, una vía de proyección del pensamiento del colectivo al que representaban. En el momento que se crea una hibridez musical, existe un colectivo que se identifica con el ritmo, la banda y el mensaje. Dicha hibridez musical permite la identificación de zonas de contacto donde las personas son capaces de reconocerse e interactuar (Kun, 2015, p. 23). La interacción que existe, por aquellos que apoyan esta hibridez, muestra el intercambio de ideas y aceptación de ellas. Josep Martí confirma esta explicación al argumentar que la música «. . . posee relevancia social para un grupo determinado, [y] desempeñará siempre determinadas funciones que estarán en concordancia con el significado y los usos que se le otorguen» (2000, p. 85).

La existencia, y todavía aceptación, de la canción en el presente que se estrena la película, refiere a su poder intemporal a causa de que pudo ser aceptado por un cierto colectivo. La música rompe con la barrera del tiempo dado que «. . . siempre se desborda, se derrama, se cuela, llega a un oído al otro lado de la línea fronteriza, al otro lado del mar» [traducción propia de la autora del inglés] (Kun, 2015, p.20).

La fusión rock-cumbia surge a la par del movimiento del rock subterráneo. Existe la posibilidad que ante la recepción pública del rock subte, el miedo se pierde y comienzan también a surgir a la luz grupos que fusionaban géneros. Ante este contexto, ¿existe algún aspecto político rescatable? La fusión de géneros musicales es la ruptura que trasciende hasta el presente. Lo político se haya en su producción y en su presente permanencia.

El surgimiento de grupos, que fusionan géneros y representan colectivos marginados, cambia; pero a la vez, no cambia del todo el orden despectivo que se tiene hacia ambos. Rancière (2006) manifiesta: «Lo propio de la política es la existencia de un sujeto definido por su participación en los contrarios. La política es un tipo de acción paradójica» (p. 61). Los Mojarras surgen, ante la insuficiente representación de un grupo fusión que represente las masas híbridas, pero no buscan ir en contra de las fuerzas del orden.

No obstante, Los Mojarras logran la resignificación y la apropiación de los espacios sociales, tal como mencionó Oliart. Al lograr reorganizar colectivos y además unirlos, Los Mojarras aparecen en los 90, como el grupo fusión que desencadena toda lógica, para imponer su propio género y espacio musical. Ahí se observa lo político en función del pensamiento de Rancière. Al ser su música proyectada en un filme del 2017, esto habla de su importancia e impacto hasta el presente. Al

emerger el rock-cumbia entre las producciones del rock-subterráneo, estéticamente se crea una fisura que rompe con el orden musical de la película. La esencia musical de ciertos géneros originales también fue y continúa siendo fusionada.

Asimismo, al uno detenerse a comprender las frases de la canción, es cuando se puede encontrar lo político mediante la estética. Es dentro de las letras donde se observan momentos políticos a un nivel micro-espacial. Existe una inconsistencia en el conocer quién empuja al Perú cuando la canción menciona: *Empuja el triciclo ambulante llamado Perú*. Por la representación del grupo y el género, se puede deducir que es el proletariado quien empuja al Perú. Sin embargo, ¿por qué es un triciclo ambulante?

El reparto de lo sensible –en este caso– puede definirse en lo que es oficial; un Perú sobresaliente, y lo que las masas ven; un Perú lleno de desechos reciclables. En el momento que Los Mojarras producen dicha confirmación, quiebran completamente con lo que conocemos y lo que se ha construido en base a la concepción de la nación. Al afirmar que el Perú es un triciclo ambulante, dicha afirmación desencadena una serie de instigaciones; y que también, producen un cuestionamiento continuo por entender el porqué y en qué manera lo es. Rancière (2009) explica que las prácticas estéticas confirman lo político cuando «. . . intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y

en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad» (pp. 10-11).

Tenemos una nación que, en el momento que surge la canción (1994), se estaba reconstruyendo después de la crisis política y social que la había azotado. Es en esos momentos, cuando aparece esta afirmación, que no compara, sino que confirma que el Perú es un triciclo. Entendemos por triciclo como una construcción improvisada a partir de un motor y eso es lo que el Perú es –según la canción.

Se confirma que dicha anunciación irrumpe el saber, o concepción, establecidos con respecto a la nación peruana. Existe también otra connotación que inferioriza el concepto del Perú. Se menciona: *El microbusero impulsa esos pistones llamados Perú*. El Perú es un simple tornillo que pertenece al motor, pero; que, además, es impulsado por el microbús. La metáfora apunta a una lógica económica y de clases sociales. Las letras crean nuevas configuraciones al cortar el reparto de lo sensible; y también, establecer lo que era inexpresable en discursos polémicos.

Existe una segunda irrupción intemporal, físicamente y musicalmente, con la presencia del vocalista Julio Pérez Luyo. Julio, partícipe del grupo La Sarita, aparece como cantante de su propia canción «Más poder». Al ser el género, rock-cumbia, todavía algo existente, no existe ningún quebrantamiento con la lógica de los hechos que se presentan en la película. El mensaje de la canción gira en torno de la corrupción política debido al creciente poder.

Además, la crítica de la corrupción es una crítica superficial ya que no indaga con profundidad en cómo se mantiene el poder. La canción manifiesta su crítica contra el turbulento gobierno de García, en 1988, hasta el surgimiento de la corrupción fujimorista en el ámbito político y militar de los 90 (Springerová, 2008, p. 82). Asimismo, las letras traen a memoria las acciones violentas del Grupo Colina (1990-1994) (Springerová, 2008, p. 86). El pasado da forma a la canción y que –al ser cantada por su vocalista original– se convierte en: «. . . una crítica intemporal de la codicia y el poder . . . » [traducción propia de la autora del inglés] (Oliart, 2014, p. 192).

Sin embargo, dicha lectura y construcción crítica no son políticos según Rancière. Lo que es político se halla en la actuación de Julio durante la película, dado que hace lo siguiente:

Tomarse el mal sobre ellos mismos, darle forma, inventar nuevas formas y nombres para eso, y llevar a cabo su procesamiento en un montaje específico de pruebas: argumentos «lógicos» que son al mismo tiempo una forma de remodelar la relación entre el discurso y su cuenta . . . [traducción propia de la autora del inglés]. (Rancière, 1999, p.40)

Al igual como sucede con Daniel Valdivia, la cuarta pared cinematográfica se vuelve a romper cuando aparece Julio. La ficción cinematográfica es puesta en duda y la película nos exige distinguir la línea divisora entre lo

ficticio y no ficticio. La escena de Julio aparece aproximadamente a finales de la película y no en el prólogo como aparece Daniel. Julio surge dentro de la película-musical construida en base a una trama ficticia. A la par, surge lo que él representa: el género fusión rock-cumbia como agente capaz de romper paredes cinematográficas y desequilibrar la línea de ficción.

Asimismo, la actuación musical es un arte político porque representa un nuevo reordenamiento ficticio con las imágenes: en lo que no se puede decir, y en lo que no se puede hacer. De esta manera, la actuación que logra Julio es política. Su personaje se transforma –en forma entreverada– entre presidente, rey, y sacerdote, mientras canta la canción. Se muestra el sujeto en poder como aquel que –sin miedo alguno– expresa lo que hace y lo que piensa. El cantante, que repetidamente cambia de personajes, es mostrado en un plano en profundidad. La cuarta pared, definida como la barrera imaginaria entre actor y audiencia, desaparece cuando Julio emerge. Lo político se vuelve visible cuando un representante del movimiento subte surge en el presente y; otra vez, representa su inconformismo. Lo impensable ocurre y busca que seamos receptores de su mensaje.

CONCLUSIONES

Avenida Larco (2017) representa una película rescatable dentro del cine musical peruano en función a la línea teórica de Rancière. El

pensamiento de Rancière permite que detenidamente se busquen elementos políticos dentro del filme. El planteamiento de lo político, al alejarse de lo que generalizadamente se le vincula, crea una nueva forma de pensamiento y observación de elementos. De dicha manera, se producen nuevas lecturas a partir del arte y la estética que proyecta un filme. Asimismo, *Avenida Larco* (2017) es un canal que hace posible la producción de aspectos y sujetos políticos que tienen raíces en el pasado musical peruano.

La lectura de lo que se manifiesta como político y no político, en términos de Rancière, permite la relectura de la película y la confirmación de que la música peruana, como el rock

subterráneo y el rock-cumbia, son intemporales. Esta intemporalidad es reforzada por el impacto político que logran tener en el presente mediante su proyección en una película. El movimiento del rock subterráneo no fue político en su época de nacimiento, pero logra serlo, en el presente, ante la representación que se le da en la película.

De esta forma, la historia, la música, y la estética cinematográfica, son esenciales para la reconstrucción de elementos significantes dentro del filme. A pesar de que la película no tiene completamente un papel político, existen elementos que sí lo son y que dan agencia intemporal a movimientos musicales que surgieron en la historia peruana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arcos Palma, R.

(2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, 31, 139-155.

Badiou, A.

(2012). *The rebirth of history*. New York: Verso.

Bazo, F.

(2017). *Desborde subterráneo 1983-1992*. Lima: Museo de Arte Contemporáneo.

Degregori, C.

(2012). *How difficult it is to be God: Shining Path's politics of war in Peru 1980-1999*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Escalante, J.

(2017, abril 7). Av. Larco, La Película: ¿Dónde está la armonía, dónde quedó la bulla?. *RPP Noticias*, Recuperado de: <http://rpp.pe/blog/el-critico/critica-que-nos-parecio-avlarco-la-pelicula-noticia1042562>.

Green, S.

(2012). The problem of Peru's punk underground: an approach to under-fuck the system. *Journal of Popular Music Studies*, 24, 578-589.

(2016). *Punk and revolution: seven more interpretations of Peruvian reality*. Durham: Duke University Press.

Hormigos, J. & Cabello, A.

(2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES*, 4, 259-270.

Jameson, F.

(1998). *The cultural turn: selected writings on the postmodern, 1983-1998*. New York: Verso.

Joseli Condori, D.

(2018). «80 veces 80»: La memoria desde el rock independiente (subte y postsubte). En Corzo, S. (Ed.). *Juventud, memoria e identidad: miradas generacionales sobre un pasado de violencia*. (98-121). Lima: LUM.

Kun, J.

(2015). *Audiotopia: music, race, and america*. Berkeley: University of California Press.

Martí, J.

(2000). *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.

Middents, J.

(2009). *Writing nacional cinema: film journals and film culture in Peru*. Lebanon: University Press of New England.

Oliart, P.

(2014). Fusion rock bands and the 'new Peru' on stage. En Vila, P. (Ed.). *Music and youth culture in Latin America: identity construction processes from New York to Buenos Aires*. (174-203). New York: Oxford University Press.

Rancière, J.

(1999). *Dis-agreement politics and philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

(2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM.

(2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: LOM.

Springerová, P.

(2008). Guerrilla and State terror in Peru between 1980 and 2000. *KIAS Papers*, 78-93.

Carmona, J. (director)

(2017). *Avenida Larco. La Película* [Cinta cinematográfica]. Perú: Tondero Producciones.

Zavala Salazar, L. & Álvarez Chauca, C.

(2015). Rock limeño en los ochenta: entre la radio y el ruido. *Scientia*, 17, 297-314.