

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**Entre la profesionalización y el *underground*  
Inicios de la escena metalera en Lima (1983-1989)**

Tesis para optar el grado académico de Magíster en Historia

Ricardo Olavarría Ginocchio

Asesor:

Dr. Jesús Antonio Cosamalón Aguilar

Lima, 2019

## Resumen

La presente tesis tiene como objetivo analizar las razones que llevaron a un grupo de jóvenes limeños varones, en la década de los ochenta, a tocar metal, tanto en la variante de heavy metal tradicional como en la extrema, a la vez que busca explicar de qué manera las circunstancias de la realidad nacional, tanto económicas como sociales y políticas, influyeron en la constitución de dicho género musical como escena. Para ello, parto de dos hipótesis. Por un lado, en un contexto de globalización y desestructuración, estos jóvenes encuentran, en la oscuridad, pesadez y potencia del metal, un espacio en el que construir lazos sociales entre pares y afianzar estructuras paralelas de autonomía y poder. Por otro lado, la formación de la escena metalera se da primero en una etapa (1983-1985) de convivencia entre las bandas de metal y las de otros subgéneros del rock; y luego, en una segunda etapa (1986-1989), esta adquiere carácter independiente y se perfila en dos vertientes: una que busca la profesionalización, que eventualmente pierde terreno ante la crisis económica, y otra *underground*, que logra sortear la crisis a partir de sus propios códigos, los cuales marcan el futuro de la escena. Con el fin de poner a prueba dichas hipótesis, realicé entrevistas a participantes de la escena de la época, consulté diversos periódicos, revistas y fanzines, además de fuentes secundarias. Además de confirmar las hipótesis de investigación, esta tesis muestra, primero, que los códigos musicales (en este caso del metal) influyeron en la realidad de los jóvenes que adoptaron dicho género como seña identitaria; y, segundo, que las particularidades de la escena metalera limeña respondieron a eventos y tendencias sociales, políticas y económicas propias de la realidad peruana.

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi asesor, Jesús Cosamalón, quien se animó a asesorar a un literato en su intento por historizar los inicios del metal en Lima. Sin sus acertados y constantes comentarios, críticas y sugerencias, esta tesis no habría sido posible. En segundo lugar, mi máximo agradecimiento y reconocimiento va para todos los participantes de la escena metalera limeña de los ochenta que, amablemente y con buena disposición, accedieron a ser entrevistados para esta investigación. Gracias, pues, a Julio Almeida, John Capcha, Álvaro Cerrón-Palomino, Jorge Cortés, Martín Espíritu, Víctor Guizado, Rafael Morales, David Sobrevilla, Jorge Vélez, Giancarlo Wurtel y Enrique “Pico” Ego-Aguirre. Igualmente, quiero agradecer a tres investigadores de la música entrevistados en el marco de esta tesis: Franco Boggiano, Diego Gayoso y Willi Jiménez; su conocimiento de esta materia ha contribuido de manera importante en esta investigación. Agradezco también a Rafael Cantoni, por las conversaciones sobre el tema, los conciertos y su amistad; y a Julio Crisóstomo, por el material de la época y nuevamente la amistad. Finalmente, a Mari Fernández por sus valiosos comentarios, su lectura atenta y su apoyo infatigable en aquellos momentos en que mis fuerzas flaqueaban.

## Índice

Introducción	5
Capítulo 1	13
1. De otros lados: supuestos teóricos	13
2. Del lado de allá: El metal. Historia y códigos de un género	24
3. Del lado de acá: hacia la década perdida: Lima 1968-1980	33
Capítulo 2	39
1. El rock en Lima: 1980-1982	40
1.1. Fuentes principales	41
1.2. Panorama rockero	47
2. Perfil de los metaleros: social y musical	54
3. La elección por el metal: poder y oscuridad musical	76
Capítulo 3	87
1. Periodizaciones del rock peruano (y del metal)	88
2. 1983-1985: EP. Primeros pasos: el caso de Óxido	96
3. 1986-1989. Lado A. Auge y declive de la escena de heavy metal tradicional	112
4. 1986-1989. Lado B. El triunfo del Underground	130
Conclusiones	144
Bibliografía	147

## Introducción

El 11 de junio de 2011 se cumplió, aunque tal vez un poco tardíamente, uno de los sueños —a riesgo de sonar cliché— de varios de quienes nos gusta escuchar metal, ese género de la música popular nacido del rock a fines de los 60 en Inglaterra, cuya banda fundacional fue Black Sabbath: Slayer, emblemático grupo formado en 1981 en California (EE. UU.), tocó por primera vez en Lima. A dicho concierto, al que asistí, concurrieron, según algunas noticias<sup>1</sup>, entre 6000 y 8000 personas. A mí, que siempre ha escuchado metal, pero que nunca frecuenté la escena ni asistí a los conciertos ni orienté mi vida alrededor de este género musical —en otras palabras, alguien que nunca fue metalero—, más allá de ir a galerías Brasil, uno de los pocos lugares de Lima donde se encontraba música de este género en la segunda mitad de los noventa, a comprar cds regularmente, me llamó la atención la elevada asistencia tratándose de una banda que no suele ser escuchada por otro público que no esté totalmente involucrado con esta música, además de la intensidad con que la gente vivía el concierto.

Paso ahora al 2016. En ese año, decidí empezar la maestría en Historia. Debido a ello, estuve buscando algún tema que me interesara y que, a la vez, aportara al conocimiento de la especialidad. Debido a mi formación en pregrado, Literatura Hispanoamericana, mis intereses iban más por el lado cultural que por el político o el económico. Además de la poesía, la música siempre ha sido otro tema que me ha interesado. Ello llevó a que recuerde, entonces, el concierto de Slayer y la gran asistencia de metaleros. Si bien he escuchado metal desde mi adolescencia, de Perú solo había escuchado dos grupos: Mortem y Mazo. Del resto —si existían otras bandas, dónde tocaban, cuál era su historia, etc.—, no tenía mucha idea, más allá de saber que el metal extremo había sido cultivado en Lima desde los ochenta. Por ello, comencé a indagar sobre la escena metalera limeña. Así, buscando cada vez más, poco a poco, no solo fui conociendo bandas de ese subgénero —metal extremo—, como Curriculum Mortis, Hadez, Sepulcro, Kranium, entre otros, sino que me encontré con bandas formadas anteriormente que tocaban más bien heavy metal, como Óxido, Orgus o Masacre. El hecho de que desconociera toda esa información y que, al escuchar los temas de dichas bandas, me parecieran en general de buena calidad, me hizo pensar que la escena metalera en los ochenta podía ser un tema de investigación interesante.

Me terminé de decidir por ello cuando comencé a buscar qué se había escrito sobre el tema, tanto en el ámbito académico como en el de divulgación, y me encontré con un conjunto más bien breve de textos sobre el tema, algunos de los cuales han salido recién mientras realizaba esta investigación. De trabajos estrictamente académicos, tengo noticia a la fecha de

---

1 rpp.pe, 12-06-2011, “Slayer arrasó con el estadio San Marcos, <https://rpp.pe/musica/conciertos/slayer-arraso-con-el-estadio-san-marcos-noticia-374700>; Dargedik.com, 12-06-2011, “Reseña: Slayer destrozó Lima!”, <https://www.dargedik.com/2011/06/slayer-destrozo-lima.html>; Perú.com, 12-06-2011, “¡Slayer destruyó el Estadio San Marcos!”, <https://peru.com/entretenimiento/musica/slayer-destruyo-estadio-san-marcos-noticia-7356>.

siete dedicados exclusivamente al metal: la monografía *Primera aproximación al fenómeno musical Heavy metal: análisis de su contenido y mensaje*, de Luciana Boggiano, de 1991; la tesis para obtener el grado de bachiller en antropología de Luis Manuel Tarazona Alvino, titulada *Características de la identidad de jóvenes que se reúnen en torno a la música rock-metal, en la ciudad de Huancayo*, de 2009; el artículo “El genius loci del metal en Lima”, de Sarah Yrrivarren, publicado en 2015 como parte del libro *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*; la tesis de 2016 para optar el grado de licenciada en Psicología de Nadhya Ximena Lozada Tello, titulada *Diferencias de personalidad y salud mental entre metaleros y no metaleros en Lima*; la tesis para optar el grado de magíster en Sociología de Jimmy Renzo Yépez Aguirre, cuyo título es *Cultura, individualización y violencia de los metaleros de la ciudad de Lima 1994-2014*, aparecida en 2017; y, ya de 2018, “Representaciones musicales en tiempos de violencia: Orígenes del metal peruano durante la crisis general de los años ochenta”, artículo publicado en el número 1, del volumen 4, de la revista *Metal Music Studies*, por María de la Luz Núñez y Arturo Rivas, y la tesis para optar el grado de magíster en Resolución de Conflictos y Mediación *Percepción de discriminación sociolaboral de los metaleros en el Perú*, de Nadhya Ximena Lozada Tello. De estas fuentes, solo dos abordan la época de los ochenta: la monografía de Luciana Boggiano, y el artículo de Núñez y Rivas.

Por otro lado, en el límite entre lo académico y la divulgación, se encuentra el artículo “La defensa de la autenticidad: el placer y la muerte en el discurso del heavy metal”, publicado por César Monterroso en *Anthropía: revista de antropología y otras cosas* en 2006. De igual manera, en *El acorde perdido: ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú*, Eduardo Torres Arancivia se aproxima al análisis de este género en uno de sus capítulos. Por su parte, de aparición recientísima, figura el primer libro que intenta proponer, de manera orgánica, una lectura de los orígenes de las bandas de metal en la Lima de los ochenta, cuyo título es *Espíritu del metal. La conformación de la escena metalera peruana (1981-1992)*, escrito por José Ignacio López Ramírez-Gastón y Giuseppe Risica Carella.

Finalmente, existen dos contribuciones constantes más, aunque desde el ámbito de la divulgación: César Monterroso, con el blog *Headbangers*, y Franco Boggiano, con el blog *Resistencia Metal Zine*. En ambos espacios se publican entrevistas y artículos que, entre otras cosas, ayudan a conocer la escena metalera peruana. No obstante, el blog de Boggiano destaca especialmente para los fines de esta investigación, pues en él encontramos adundante información sobre el origen y trayectoria de varias bandas ochenteras, y sobre las características particulares de la escena en dicha época.

Una muestra más de lo poco estudiado que ha sido este género es que, en los pocos textos, ya sea académicos o de divulgación, que han estudiado el rock de los ochenta en el Perú, el metal es mencionado someramente o ni siquiera eso. De hecho, a pesar de que el metal es un género tan subterráneo —o incluso más— que el punk, en Perú el término *subterráneo* ha sido

relacionado exclusivamente con aquellos grupos más cercanos al género punk. Así, Pedro Cornejo, en su libro *Alta tensión: los cortocircuitos del rock peruano*, elabora un panorama de la historia del rock en el Perú que va desde 1960 hasta 2002. Allí, al metal, solo le dedica dos páginas, las cuales comienzan de la siguiente manera:

No es posible, sin embargo, dar una visión panorámica de la escena subterránea peruana sin hacer referencia a la escena metalera, una de las más importantes del rock local. Y hay que hablar de ella como algo aparte porque si bien en un principio, compartió el espacio y ciertos ideales con lo que luego se conoció como «rock subterráneo», las bandas de metal han vivido siempre en una especie de universo paralelo pero también netamente underground (2002: 83-84).

Esta idea queda claramente ejemplificada con el caso del libro *Se acabó el show: 1985, el estallido del rock subterráneo*, de Carlos Torres Rotondo. Si bien el título se refiere al rock subterráneo en general, dentro del texto encontramos que busca contar "la historia de los cinco grupos fundacionales del rock subterráneo: Leusemia, Narcosis, Autopsia, Zcuela Crrada y Guerrilla Urbana" (2012: 16), todos ellos grupos asociados de alguna manera al género punk. De igual forma, en el estudio realizado por Carmen Álvarez Chauca y María Lorena Zavala Salazar, titulado *El rock limeño de los ochenta: encontrando nuestra identidad entre la radio y el ruido*, no se encuentra ninguna mención a los grupos de metal, sino que todo gira en torno al rock radial y al subterráneo. Ello llama la atención sobre todo si se tiene en cuenta que, en la actualidad, la escena metalera es bastante amplia, tanto con respecto a los estilos musicales que se tocan —death, black, clásico, trash, doom, etc.— como a la cantidad de grupos —según Metal Archives, base de datos de Internet, hay alrededor de 190 grupos de metal activos solo en Lima— y de personas relacionadas con la escena —por ejemplo, el Lima Metal Fest, concierto realizado el 23 de setiembre de 2015, congregó a 1600 personas.

En suma, al menos hasta donde he podido investigar, el metal —su música, su escena, sus actores, etc.— constituye una de las corrientes de música popular de las que casi no se ha hablado en nuestro país, caso distinto al de fenómenos y escenas musicales como el ya mencionado rock subterráneo o la cumbia peruana, sobre los cuales existe ya una base bibliográfica académica y no académica aunque sea mínima. Esta falta de estudios es más llamativa aun si se tiene en cuenta que existen múltiples estudios sobre el género desde diferentes enfoques desde 1978, sobre todo en la academia anglosajona, como puede verse en el estado de la cuestión realizado por Brown (2011). De hecho, la importancia del estudio del género metal cobra cada vez más peso, lo que ha motivado la creación de la categoría de “Metal Studies” y de la revista académica *Metal Music Studies*, cuyo primer número apareció en 2015. En ese sentido, creo que un estudio sobre el género metal y la escena metalera en la Lima de los

ochenta ayudará a llenar un vacío pendiente dentro de un marco no solo de historia nacional, sino también de temática global.

El género metal puede ser visto como un descendiente del rock. En ese sentido, es una rama de la música popular. Respecto de la noción de música popular, hay que tener en cuenta que este término puede significar varias cosas, algo que sucede normalmente con términos usados en varios contextos y épocas, pues, como afirma Benveniste, “[...] la lengua arrastra toda suerte de datos heredados; la lengua no se transforma automáticamente a medida que la cultura se transforma. Y esto es justamente lo que provoca a menudo la panoplia semántica. [...] A nuestra cultura de hoy está integrado todo el espesor de otras culturas» (Benveniste 1979: 25).

A grandes rasgos, el concepto de música popular se opone, en primer lugar, al de música culta —también llamada clásica o de cámara—. Música culta refiere a aquellas piezas que se insertan dentro de una tradición musical occidental considerada como arte y, por lo tanto, como alta cultura, cuya forma de ser financiada se basa, en parte, en un patronazgo directo, ya sea de particulares o del Estado. Sus exponentes más significativos podrían ser Bach, Beethoven y Brahms. A su vez, la música popular se diferencia de la música folk (o folklórica), puesto que la música popular implica “a transmission of the repertoire leaving its home turf, through mass media dissemination to cross over other boundaries, and that economically, the repertoire is disseminated through a system of indirect patronage” (Torres 2013: XIX-XX). Esta diferencia entre música popular y música folk es similar a la propuesta por la Enciclopedia Británica:

Popular music, [is] any commercially oriented music principally intended to be received and appreciated by a wide audience, generally in literate, technologically advanced societies dominated by urban culture. Unlike traditional folk music, popular music is written by known individuals, usually professionals, and does not evolve through the process of oral transmission (Encyclopaedia Britannica s/f).

Partiendo, entonces, de estas ideas, en esta investigación se entiende música popular como aquel conjunto de piezas musicales que se transmiten mediante soportes tecnológicamente avanzados en los medios de comunicación de masas y que, por lo general, tienen autores individuales. Estas se oponen, por un lado, a la música culta —como podrían ser las obras de Daniel Alomía Robles o de Celso Garrida Lecca Seminario— y, por otro, a la música folklórica tradicional —aquí podríamos pensar en la música propia de varias comunidades amazónicas, por ejemplo—. El metal vendría a ser uno entre otros géneros pertenecientes a la música popular urbana.

Adentrarnos en el estudio de la música popular permite el acercamiento a grupos sociales normalmente dejados de lado por otros enfoques. Es cierto que, si se toma una posición puramente musical, el estudio de la música tiende a traducirse en algo meramente formal. Sin embargo, como afirma Simon Frith, la música “constructs our sense of identity through the



experiences it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives” (Frith 1996: 275). Por ello, si nos acercamos al estudio de la experiencia musical teniendo en cuenta su real complejidad —sus actores, sus prácticas, su contexto, etc.—, se puede acceder a aspectos de la realidad que, de otra manera, quedan de lado.

Un ejemplo de lo anterior, entre muchos que se pueden mencionar, es el libro de 2018 *La guardia vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*, de Fred Rohner. En él, el autor analiza la llegada del vals al Perú, primero a los salones de baile y, luego, su paso a las clases populares, quienes lo utilizaron para elaborar una serie de discursos modernos que los legitimaron como ciudadanos valiosos ante una sociedad que los marginaba. Así, a partir de enfocarse en el vals, los lectores podemos comprender mejor de qué manera comienza a difundirse dicha innovación musical y nos acerca a un momento en la historia de los grupos sociales populares. De esta forma, el estudio muestra la manera en que el vals, un género llegado del extranjero, se consolida “como el género popular por excelencia” (Rohner 2018: 433).

La mención al texto de Rohner como ejemplo no es casual: al igual que él, estoy interesado en comprender la manera en que un género aparecido fuera del país —el metal— se difunde en el nuestro, o al menos en ciertos lugares como Lima —y también, aunque no es motivo de estudio, Arequipa, Ayacucho, Cajamarca, Huancayo, Ica, Juliaca, Piura o Tacna—. Si bien el metal no ha pasado a formar parte de aquellas músicas imaginadas como peruanas, como la criolla, la andina o la cumbia, la existencia de bandas, público y sellos independientes que se abocan a este género desde los años ochenta hasta la actualidad revela a un grupo de personas que apuesta por ese género musical como parte de su cultura. Es más, dicha apuesta no se queda solo en lo musical, sino que parte de los códigos propios del metal implica asumir el género como un estilo de vida que forma parte importante de la identidad de dichas personas, tanto así que aparecen palabras como *metaleros*, *headbangers* o *bangers* —los dos últimos términos provienen de *headbanging*, palabra que refiere al movimiento de la cabeza de arriba a abajo al momento de escuchar metal— para señalar a aquellos miembros de esta escena musical.

Aunque en la actualidad se encuentran personas de diferentes edades dentro de la comunidad metalera, en los años ochenta esta estaba compuesta básicamente por jóvenes varones limeños. En ese sentido, el estudio de este género nos ayuda a comprender la manera en que una parte de dicho grupo social vivió esa década. Con este fin, en esta investigación, me planteo dos preguntas. La primera intenta entender qué llevó a estos jóvenes a interesarse por el metal de forma que constituyeran su identidad a partir de esta música, así como las bases de una escena que dura hasta hoy. La segunda busca comprender de qué manera estos jóvenes implementaron los códigos de un género nacido en países con una realidad distinta —Inglaterra

y EE. UU.— en una nueva realidad, cuyas características particulares llevan a que la escena metalera se construya de una manera y no de otra. De esta forma, esta investigación se centra tanto las motivaciones de dichos jóvenes y su agencia en la constitución de la escena, como en aquellas relaciones entre los códigos del metal y las características sociales, económicas, políticas y culturales que llevan a que la escena adquiriera características particulares.

Así, con el fin de responder a ambas preguntas, parto de dos hipótesis. La primera argumenta que la opción por el metal por parte de ciertos jóvenes limeños en la década de los ochenta es posible debido a la confluencia de factores tanto sociales como individuales. Así, en un contexto internacional de globalización, en el que EE. UU. guía el desarrollo cultural y económico liberal, jóvenes de sectores socioeconómicos medios y altos pueden acceder al metal en una realidad en la que este género no se transmitía de forma masiva, mientras que, conforme avanza la década, jóvenes de sectores de menores recursos empiezan también a jugar un rol importante. A ello se suma un contexto nacional de desestructuración socioeconómica y política, con el consiguiente desasosiego respecto al futuro y a los referentes disponibles. De esta forma, los jóvenes varones limeños, en su busca de referentes musicales originales que los distinguan de otros géneros, hallan en el metal una forma de construir lazos sociales con sus pares y consolidar estructuras alternativas de autonomía y poder. Como elemento definitorio, la naturaleza oscura y de poder que simboliza el metal resuelve a ciertos jóvenes a elegirlo por encima de otros géneros musicales coetáneos, como la música criolla, el punk o el new wave.

La segunda hipótesis propone que los metaleros limeños, al intentar introducir el metal en Lima durante los ochenta, debieron luchar por materializar el género en ciertas condiciones sociales cuya escasez de recursos —o base material— complicaba el proyecto. Este intento se divide en dos etapas. Durante la primera, que va de 1982 a 1985, una serie de grupos de heavy metal y rock pesado, pertenecientes a clases medias y altas, deben operar junto a otras bandas de rock debido a que aún no hay una escena diferenciada de metal. En la segunda, que va de 1986 a 1989, la escena empieza a diferenciarse, de forma que aparecen una serie de conciertos en los que tocan solo bandas de metal. A la vez, durante esta segunda etapa, conviven, con relaciones y fricciones, dos escenas: una formada básicamente por grupos que tocan heavy metal tradicional, cuyos integrantes tienden a ser de clases medias y altas, y cuyos principales grupos buscan profesionalizarse; y otra constituida por grupos que tocan metal extremo principalmente, cuyos integrantes tienden a ser de clases medias y menos acomodadas (aunque también hay individuos de clases más bien acomodadas). La década termina, debido al acrecentamiento de la crisis económica, con el declive de la primera escena y con la supervivencia de la segunda escena, como base de la manera en que se configurará el metal en Lima a partir de ese momento.

Con el fin de sustentar ambas hipótesis, divido la tesis en esta introducción, tres capítulos y una última sección de conclusiones. El primer capítulo funciona recoge los

principales antecedentes, tanto teóricos como contextuales. Así, este se divide en tres partes. En la primera, presento un breve marco teórico de la manera en que abordó lo musical dentro del análisis histórico. En la segunda, describo los orígenes del metal en Inglaterra, su posterior difusión a EE. UU., y los códigos propios del género y sus subgéneros. En la tercera, detallo lo ocurrido en el Perú desde el gobierno militar de Velasco, iniciado en 1968, hasta el retorno a la democracia en 1980.

El segundo capítulo busca comprender la realidad del rock —género emparentado directamente con el metal— en Lima a inicios de la década y las motivaciones que llevaron a ciertos jóvenes a adoptar el metal como una identidad. Para explicar lo anterior, separo el capítulo en tres secciones. En la primera, describo en qué situación se encontraba el rock entre 1980 y 1982, y qué discursos existían en torno a dicho género. Luego, propongo un perfil sociocultural de los jóvenes que participaron activamente en la escena metalera ochentera. Finalmente, presento el perfil musical de estos jóvenes.

El objetivo del tercer capítulo es explicar la manera en que, insertos en una realidad en que el metal no existía, un grupo de jóvenes implementa una estructura novedosa —la escena metalera— en dicho contexto, cuya forma para fines de la década adquirió ya ciertos rasgos específicos luego de la convivencia de dos posibles escenas. Este capítulo se divide en cuatro partes. En la primera, presento una serie de periodizaciones del rock en general, el rock subterráneo y el metal planteadas por otros autores, y propongo, sobre la base de ellas, mi propia periodización. En las siguientes partes, narro la historia de la formación de la escena. Así, en la segunda parte, me concentro en la etapa de 1983 a 1985; en la tercera, en la forma de operar de la escena de heavy metal tradicional desde 1986 a 1989; y, en la cuarta, en la manera de funcionar de la escena de metal extremo entre 1986 y 1989, y en las fricciones generadas entre ambas escenas.

De esta forma, espero mostrar tres puntos clave. Por un lado, la realidad de un género musical va más allá de sus aspectos músico-formales e incluye una serie de convenciones sociales, económicas, ideológicas, etc., que influyen en las personas que lo practican hasta el punto de formar, en algunos casos como el del metal, identidades que configuran el estilo de vida de los individuos. Segundo, un género musical no aparece y comienza a formar parte de una comunidad de personas de pronto; su implementación, más bien, implica un aprendizaje, una internalización y una lucha constante —en otras palabras, una agencia por parte de los individuos que lo hacen suyo— en una realidad en la que dicho género es aún inexistente. Finalmente, la manera en que los códigos del género, entendidos en el sentido amplio que explico con detalle en el capítulo 1, se implementan en una escena particular, en este caso la limeña, dependen de circunstancias históricas específicas. En ese sentido, y ya para finalizar esta introducción, espero que esta tesis evidencie que la aparición de una escena musical implica

una nueva realidad, subjetiva y social, cuya historia es contingente, compleja y causalmente heterogénea.

## Capítulo 1

Con el fin de comprender cómo surge y funciona una nueva realidad basada en el metal en la Lima de los ochenta, es necesario, primero, saber qué género musical llegó y a qué realidad llegó. En otras palabras, se deben conocer las características de aquello que se importa —qué se entendía por *metal* en dicha década y qué caracterizaba a dicho género, tanto a nivel musical como cultural—; y, segundo, se debe tener en cuenta el contexto social, político y económico que vivía el Perú —y Lima en particular— en dicha época, pues, precisamente en este medio surgieron y se movieron los jóvenes de clase media que adoptaron dicho género como parte central de su identidad.

Para explicar lo anterior, divido el capítulo en tres partes. La primera recoge el marco conceptual del que parto y las bases teóricas que sustentan mi análisis de la realidad. En la segunda, reseño cómo surgió el metal, se cristalizó en un género diferenciado y se diversificó en subgéneros, y, luego, detallo las normas propias del género. Finalmente, en la tercera sección, presento el contexto histórico peruano de la década previa a la estudiada.

### 1. De otros lados: supuestos teóricos

En esta primera parte del capítulo, quiero plantear una serie de supuestos teóricos que guían mi investigación. Primero, en cuanto al análisis de los hechos históricos, considero, siguiendo a Skidmore y Smith, que “historical transformations are complex processes and to understand them we need to adopt a multicausal approach. Ideas and ideology, for example, are not merely adornments or superstructures; they have important effects on the perceptions, attitudes, and actions of the people who make history” (2005: 10). En ese sentido, me interesa examinar el tipo de relaciones entre las fuerzas económicas, sociales, políticas y culturales, en lugar de partir de que necesariamente y siempre una —la económica, por ejemplo— causa las otras.

Otro supuesto general, que de alguna manera se vincula con el anterior, es la conveniencia de trabajar con conceptos operativos antes que modélicos. Como afirma Magariños de Morentin,

mientras que los modelos circunscriben las posibilidades exploratorias de modo que sólo puedan encontrarse en el mundo las relaciones que el modelo propone [...] las operaciones no proponen ningún conjunto previo de entidades ni de configuraciones entre tales entidades, sino que, a partir de un modo de trabajar que no implica el resultado que llegue a obtenerse, dejan abiertas todas las posibilidades que puedan llegar a resultar de su aplicación. [...] el *modelo* supone la aceptación previa de una estructura explicativa que, a su vez, encuentra su fundamento en determinada teoría. El modelo ya sabe lo que hay que

buscar para explicar el significado de un determinado fenómeno social [...] La *operación* explora las posibilidades organizacionales de un conjunto de relaciones contextuales, identificables entre las entidades físicas componentes de un determinado fenómeno social, así como las relaciones posibles de tal fenómeno con los otros fenómenos constitutivos de su entorno social e histórico (2008: 129).

Estos dos supuestos generales motivan la elección que he hecho de los conceptos que planteo a continuación y que constituyen parte importante de mi marco teórico.

En la introducción a este trabajo, expliqué la noción de música popular y situé el metal como un género dentro de esa categoría. Sin embargo, el concepto de género musical no ha sido aún definido. Entiendo, pues, género musical como “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules” (Fabbri 1981: 52). En esta definición, quiero destacar cuatro aspectos, siempre siguiendo a Fabbri. Primero, cuando se habla de “set” (conjunto), se refiere a la teoría de conjuntos; por lo tanto, todo aquello referente a dicha teoría aplica también para el caso de los géneros musicales. En ese sentido, se puede hablar de subconjuntos —o subgéneros—, a la vez que se pueden encontrar eventos musicales situados en la intersección de dos o más géneros. Segundo, “musical event” (actividad musical) implica “any type of activity performed around any type of event involving sound” (1981: 1); eso significa que las reglas de género no se restringen a características puramente musicales, sino que se amplían a todo tipo de actividad que gira alrededor de lo sonoro —de representación, comportamiento, ideológicas, económicas, etc.—. Finalmente, la idea de “socially accepted rules” supone que estas reglas, como en todos los casos de normas sociales, pueden variar según la comunidad —o comunidades— que se mueve alrededor del género, ya sea porque ha cambiado el espacio, el tiempo o, incluso, porque hay varios grupos al interior de dicha comunidad.

Esta noción de género musical la enmarco bajo la siguiente definición de música: “that form of interhuman communication in which humanly organised non-verbal sound can, following culturally specific conventions, carry meaning relating to emotional, gestural, tactile, kinetic, spatial and prosodic patterns of cognition” (Tagg 2015: 44). Afirmar que los sonidos organizados conllevan un significado implica reconocer que la música es un sistema de representación; en otras palabras, la música, entendida de esta manera, entra dentro de los diversos sistemas de signos que manejamos los seres humanos, como el lenguaje. Por ello, para entender cómo funciona la semiosis musical —es decir, “the process by which meaning is produced and understood” (Tagg 2015: 156) — es necesario explicar algunos aspectos de la disciplina que, desde mi punto de vista, mejor ha descrito la manera en que estos sistemas funcionan: la semiótica y, en particular, la basada en las teorías de Charles Sanders Peirce.

La teoría semiótica propuesta por Peirce es bastante amplia y ha sido reelaborada desde diversas corrientes y por distintos autores. En esta investigación, parto de las propuestas de Tagg (2015), quien ha planteado una teoría de la música enmarcada en la semiótica peirceana. En este punto, solo quiero destacar algunos aspectos importantes para este trabajo. Por ello, dejaré de lado otros, como las nociones de *firstness*, *secondness* o *thirdness*, o también la diferencia entre *ícono*, *índice* y *símbolo*. La primera definición importante es la de signo. Un *signo* es “a thing indicating or representing something other than itself” (Tagg 2015: 155); en palabras más simples, un signo es “a thing, with an identifiable physical existence, that represents or stands for something other than itself” (Tagg 2015: 156). A la idea de signo se unen las de *objeto* e *interpretante*. Un objeto es la cosa o idea que quiere ser transmitida por alguien, codificada en algún signo concreto; el interpretante es la interpretación particular que alguien hace del signo.

Para el caso de la música, lo anterior puede comprenderse con un ejemplo tomado de Turino (1999: 242-244). El ejemplo se basa en la actuación de Jimi Hendrix en el famoso festival de Woodstock de 1969. En dicho festival, Hendrix tocó, en su guitarra eléctrica, el himno nacional norteamericano (“The Star Spangled Banner”). Dicha música es un signo —o un conjunto de signos— que busca transmitir ideas relacionadas con patriotismo—el objeto en este caso—. Sin embargo, para Hendrix, pareciera que EE. UU. no representaba una serie de valores positivos, sino ideas relacionadas con imperialismo y guerra, pues estamos en el contexto de la Guerra de Vietnam. Debido a ello, y con el fin de que la interpretación particular del público del himno nacional —el interpretante— no sea llevada hacia los valores positivos convencionales del patriotismo, Hendrix introduce con los efectos de su guitarra una serie de sonidos que imitan las explosiones de bombas lanzadas desde el aire. De esta forma, realizando cambios en el signo material mismo —los sonidos—, la personas que oímos dicha actuación particular normalmente interpretamos el nuevo himno como una crítica a EE. UU., de forma que nuestra interpretación —el interpretante— coincide con las ideas —el objeto— que Hendrix ha buscado transmitir con su música —el signo—. Sin embargo, esta coincidencia entre objeto e interpretante nunca es absoluta o perfecta. Por ejemplo, cuando he pasado ese ejemplo en clase a algunos alumnos, estos no captan al inicio qué está buscando transmitir Hendrix, pues no tienen en mente el contexto de Vietnam. Recién cuando les cuento en qué contexto histórico se toca la canción, los alumnos proponen una interpretación correspondiente con lo que suponemos —pues siempre el interpretante es una hipótesis— Hendrix quiso transmitir.

Lo anterior implica, en primer lugar, que “these differences between object and interpretant, as well as between interpretants, inevitably occur in relation to the same sign. Those differences cause meanings to be renegotiated, to change and to adapt to new needs, functions and situations”

(Tagg 2015: 156). La segunda implicancia es que el significado —para usar una terminología más común y de corte saussureano— de un signo nunca es algo en abstracto, sino que siempre significa algo para alguien en un contexto particular, más allá de que se puedan abstraer elementos comunes entre diversos interpretantes de forma que hablemos de, al menos en ciertos puntos, significados similares y compartidos. Por ello, hay que tener en cuenta que los significados musicales “inform and are informed by value systems, identities, economic interests, ideologies and a whole host of other factors that constitute the socio-cultural biosphere without which music and its meanings, as just one semiotic sub-system among others, cannot logically exist” (Tagg 2015: 159).

Si bien he mencionado que la música es un sistema de signos, tal vez más preciso sería decir que esta comprende múltiples sistemas; es decir, la música incluiría diversos “set of conventions of meaning” (Tagg 2015: 155), es decir diversos géneros. Podemos realizar una analogía con otra facultad del ser humano que también se materializa o actualiza a través de diversos sistemas de signos: el lenguaje. Esta facultad que posee el ser humano nos permite transmitir significados por medio de ciertos sonidos (o por medio de gestos, para el caso de las lenguas de señas). Dentro del lenguaje, encontramos diversos sistemas particulares: las lenguas. Cada lengua es un sistema de signos particular, es decir, cada lengua comprende un conjunto de convenciones respecto de qué significan ciertos sonidos según la manera en que estos son organizados en el continuo sonoro. Regresando a la música, cada género vendría a ser un sistema en sí mismo. Ahora, al igual que sucede con las lenguas, en las cuales podemos encontrar diversas variedades —por ejemplo, dentro del español, encontramos el español de Lima frente al español de Buenos Aires, y dentro del español de Lima se pueden encontrar variaciones por nivel socioeconómico—, en los géneros musicales pasa algo similar; podemos encontrar diversos subgéneros —por ejemplo, es distinto el rock and roll del rock progresivo o del rock psicodélico, aunque en todos estos casos compartan elementos en común—.

Ahora bien, ¿qué tipo de reglas genéricas son posibles, es decir, qué tipo de convenciones dan forma a un género? A grandes rasgos, y sin ánimos de afirmar que estas son las únicas posibilidades para todos los géneros existentes, que hayan existido o que existirán, las reglas de género pueden dividirse en cinco tipos (Fabbri 1981: 54-59). En primer lugar, las reglas formales y técnicas, que son las normalmente entendidas como puramente musicales, juegan un gran rol en la determinación de cualquier género musical; estas pueden referir a cuestiones como el timbre, la armonía, la instrumentación, etc.; es decir, se incluyen aquí aquellas convenciones basadas en —en palabras de Tagg— los parámetros de la expresión musical, frase que refiere a “sets of properties constituting the vast variety of sounds we hear as musical” (2013: 263). Estas reglas permiten



diferenciar, entre toda la información sonora, aquellos elementos musicales importantes para un género de aquellos que deben ser considerados como sonido de fondo.

En este punto, es importante diferenciar los aspectos *poéticos* y *estéticos* de la música. Con poético me refiero a los elementos musicales desde el punto de vista de su construcción; con estético, aludo a los elementos musicales desde el punto de vista de la percepción (Tagg 2013: 116). Así una melodía en la escala menor —punto de vista poético— suele producir, al menos en las culturas occidentales actuales, una sensación de tristeza —punto de vista estético—. Debido a mi formación —humanista y no músico—, cuando hable de cuestiones musicales privilegio en esta investigación lo estético, si bien en algunos casos también menciono cuestiones poéticas. A esto quiero agregar que, desde el punto de vista estético, la música puede connotar diversas ideas o sensaciones en los oyentes. Estas asociaciones cambian según quiénes estén oyendo la música. Así, por ejemplo, una canción construida a partir del modo pentatónico hemitónico en su variante *hirajoshi* connotará, para la mayoría de personas occidentales, la idea de Japón, mientras que un japonés asociará dicha canción con lo viejo o tradicional (Tagg 2013: 332).

En segundo lugar, las reglas representacionales<sup>2</sup> refieren a cuestiones relacionadas con las estrategias narrativas utilizadas, las funciones comunicativas privilegiadas o los códigos mímico-gestuales, ya sea de los músicos, de los oyentes o, incluso, de los críticos. En tercer lugar, las reglas de comportamiento aluden a las conductas codificadas dentro de un género, desde la manera de actuar en el escenario por parte de los músicos hasta las charlas informales que se pueden dar entre los seguidores del género. En cuarto lugar, las reglas sociales e ideológicas refieren, por un lado, al conjunto de funciones sociales que se establecen entre los miembros de un género y, por otro, a las normas sobre cómo los mismos cultores definen dicho género, ya sea de manera explícita o implícita. Finalmente, las reglas económicas y jurídicas tienen que ver con aquellos elementos que, desde un marco legal y económico, permiten la conservación del género. Estos tipos de normas que forman los géneros son manejadas por las diferentes personas que se mueven alrededor del género, es decir, por los miembros de la comunidad musical aunque el uso o la concepción que tengan de estas pueda variar, siendo a veces incluso contradictoria.

Antes de continuar, una acotación es necesaria. No es objetivo de esta investigación realizar un análisis semiótico detallado —al estilo, por ejemplo, del caso de Jimi Hendrix— del metal hecho por los jóvenes limeños. Más bien, mi intención es explicitar la manera en que, desde la semiótica y

---

2 Fabbri habla, en este punto, de reglas semióticas. Sin embargo, como él mismo reconoce, “all the rules of genre are semiotic, since they are codes which create a relation between the expression of a musical event and its content”. Por ello, he preferido usar el término “representacional”, que —creo y espero—, a pesar de ser un neologismo, alude a los dos puntos mencionados por Fabbri en ese tipo de reglas: la representación de un mundo narrado, la representación de algunas funciones comunicativas y la representación entendida como una puesta de escena.

la teoría de los géneros de Fabbri, concibo lo musical. Esa concepción me permite, primero, concebir el metal como un conjunto de convenciones en diferentes niveles: técnicas, económicas, representacionales, ideológicas, etc., y no solo como aquellas convenciones basadas en lo tradicionalmente entendido como musical: ritmo, armonía, melodía, etc. Segundo, el proponer que la música es un tipo de signo conlleva que la realidad musical no se reduce a lo puramente formal, sino que, con ella, vienen una serie de ideas asociadas, las cuales varían según los usuarios, el espacio y el tiempo.

Regresando a la idea de comunidad musical, este se puede definir, según el músico y musicólogo Mícheál Ó Súilleabháin, como “a group of interested participants who agree on the form and content of the music and its social contexts” (Smith 2001: 122). Al concepto de comunidad musical hay que sumar el de escena musical, entendida como “that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization” y dentro de la cual el “sense of purpose is articulated within those forms of communication through which the building of musical alliances and the drawing of musical boundaries take place” (Straw 1991: 373).

Si bien para algunos estudiosos como el mismo Straw el concepto de escena debería reemplazar al de comunidad, desde mi punto de vista los dos son necesarios. La razón de ello radica en que, como afirma Gardner, “while the music scene concept highlights the symbolic importance of music places, music communities focus our attention on the human relationships and distinct forms of sociability that grow out of scene interactions” (Denzin 2010: 75). En ese sentido, se puede afirmar que comunidad musical y escena musical son conceptos complementarios para describir un mismo fenómeno.

Otros conceptos que también pudieron ser usados por aparecer en la diversa literatura que trata con géneros musicales populares y urbanos, pero que he preferido dejar de lado, son subcultura, postsubcultura y neotribu. A grandes rasgos mis razones para abandonar dichas categorías se basan en las mismas de Phillipov (2014). Según este autor, la noción de subcultura, proveniente de los estudios culturales de los años setenta, implica “sites of working class resistance to subordination” (cap. 1, sec. 1), de forma que las subculturas eran concebidas principalmente como “means for working class youth to “win space”, both physically (by claiming space in the neighborhood, the street, or the street corner) and stylistically (by appropriating and resignifying the commodities of the dominant culture)” (cap. 1, sec. 1). La ventaja de cualquiera de los términos mencionados —incluidos comunidad y escena— sobre el de subcultura es que estos “shift in focus away from class to the relationship between musical affiliation and a range of other identity

categories, and an emphasis on experiences of flux, fragmentation, and fluidity as central to contemporary youth culture” (cap. 1. sec 1), además de que dejan de lado la obligatoriedad de que el grupo estudiado sea siempre contracultural, es decir, esté en lucha, de alguna manera, contra el orden establecido.

Por otro lado, los conceptos de postsubcultura y neotribu “emphasizes the individual agency of participants to choose (and change) musical and stylistic preferences, as well as the cultural groupings they are a part of” (cap. 1, sec. 2). Así, “rather than something determined by the conditions of class, cultural affiliation is conceived as something freely chosen by active consumers, who use their consumer choices to reflect self-constructed notions of identity” (cap. 1, sec. 2). El principal problema de ambas nociones es que tienden a ofrecer “an overly voluntarist model of identity and consumer choice that neglects the limitations structural factors inevitably place on individual choices” (cap. 1, sec. 2). En cambio, la noción de escena “occupies a productive middle ground between traditional subculture's emphasis on social constraint and resistance and post-subculture's celebration of individual choice” (cap. 1, sec. 2).

Por todo lo explicado hasta aquí, a lo largo de este trabajo opto por los términos comunidad y escena musical. Sin embargo, quiero añadir dos precisiones a ambos conceptos. Primero, hay que comprender escena musical no solo como un espacio físico restringido, sino como espacios locales, translocales y virtuales. Así,

The first, local scene, corresponds most closely with the original notion of a scene as clustered around a specific geographic focus. The second, translocal scene, refers to widely scattered local scenes drawn into regular communication around a distinctive form of music and lifestyle. The third, virtual scene, is a newly emergent formation in which people scattered across great physical spaces create the sense of scene via fanzines and, increasingly, through the Internet (Bennett y Peterson 2004: 6-7).

Segundo, un género puede estar compuesto por una comunidad musical, pero, en la realidad, en muchos casos son varias las comunidades musicales que se mueven alrededor de él —o también: una comunidad puede ser dividida en diversas subcomunidades—. Esto se puede notar en que, como ya sugerí anteriormente, dentro de las personas que se mueven alrededor del género, hay luchas sobre cuáles son las normas que caracterizan —o deben caracterizar— al género, con algunos elementos incluso en franca oposición.

Esto no debería sorprendernos, pues ya sabemos, desde los setenta, con los estudios de E. Rosch, que toda categorización, es decir, el agrupamiento de diferentes objetos como miembros de una misma clase, no se basa en propiedades cerradas, suficientes y necesarias; más bien, toda

categorización —y todo género se construye justamente a partir de categorizar una serie de canciones como parte de la misma clase que da nombre al género— implica incluir en un mismo tipo o categoría una serie de objetos a partir de propiedades que funcionan más bien como “parecidos de familia” a partir de un objeto considerado prototípico (Lakoff y Johnson 2003: 69-72, 121-124). En ese sentido, “something can be more or less a category member; rather than being all or none as Aristotle believed, there are shades of membership, degrees of fit to a category, and subtle shadings” (Levitin 2006: 139).

Así, por ejemplo, habrá canciones que se consideren más prototípicas respecto a un género, mientras que otras se considerarán más marginales y algunas, incluso, estarán en el límite entre un género y otro. Asimismo, habrá características que sean más aceptadas como propias de un género que otras o, de forma similar, bandas que sean vistas sin discusión como propias de cierto género, mientras que otras estarán más en los márgenes, y otras fuera del género. ¿De qué depende lo anterior? De quien esté categorizando. Por ello, los géneros deben ser concebidos como categorías con límites difusos, los cuales son reelaborados constantemente por la comunidad que los escucha. En ese sentido, cuando se analizan género y escenas musicales, se aprecian luchas normativas, es decir sobre cuáles son las verdaderas características que tiene un género o cuáles son las verdaderas bandas de determinado género, por ejemplo. Como analista, uno debe —o, en todo caso, ese es el imperativo analítico que intento seguir en este trabajo— reflejar dichas luchas y explicar por qué se han dado, pero sin entrar nunca a proponer un *cómo debe ser*.

En cuanto a cómo se forma un género, quiero destacar que su desarrollo sigue un proceso de formación, cristalización y declive (Weinstein 2000: 6). El periodo de formación refiere al lapso en que aún no hay distinciones totalmente claras entre el nuevo género y el anterior del que surge. Como explica Fabbri:

A new genre is not born in an empty space but in a musical system that is already structured. Therefore a considerable part of the rules that define it are common to other genres already existing within the system, those that individualize the new genre being relatively few. In this context it is understandable that the characteristic group of rules is formed through the codification of those which in the beginning are only transgressions to the rules of other genres (1981: 60).

A la par que empiezan a aparecer nuevas reglas, esta nueva música, por lo general, comienza a ser nombrada de una manera distinta. Luego, otros grupos o intérpretes empiezan a imitar estas nuevas normas, de forma que se inicia la codificación de una serie de elementos comunes, que serán reconocidos por la comunidad como propios de ese género. Así, en esta

segunda etapa, etapa de cristalización, el nuevo género “is self-consciously acknowledged. Its audience recognizes it as a distinctive style. But the boundaries of that style are not rigid. They expand, contract, and shift as artists, audiences, and mediators make new initiatives and change their various musical, social, and financial interests” (Weinstein 2000: 6). Finalmente, en la etapa de declive, el género “becomes so familiar and certain things about it become so predictable that both composer and audience begin to lose interest” (Weinstein 2000: 7).

Quiero agregar tres comentarios relacionados con la creación de los géneros. Quizás por el hecho de que la música siga estando siempre presente gracias a los nuevos soportes de grabación y los medios masivos de comunicación, a diferencia de lo que ocurría hace un par de siglos, los géneros musicales populares nacidos en el siglo XX no siempre terminan con un proceso de declive, sino que —como mostraré más adelante para el caso del metal— se diversifican en nuevos subgéneros que serán consumidos junto con el género a partir del cual se originaron. Estos subgéneros no se consideran propiamente géneros nuevos, puesto que, por un lado, mantienen ciertas normas centrales consideradas por la comunidad musical como parte del género del que nacen y, por otro, el género anterior se sigue practicando, por lo que, más bien, pasan a ser considerados un subgénero más dentro, ahora, de un marco genérico mayor.

La forma en que he definido estos conceptos tiene tres ventajas. Primero, debido a que, en general, son esquemáticos, cumplen con el requisito necesario para funcionar como operadores, y por lo tanto como herramientas de análisis. Segundo, concebir la música como indesligable de una comunidad y una escena musicales me permite situar lo musical en un contexto social, lo que posibilita relacionar la música con factores económicos, políticos y culturales, así como con variables sociales como clase, generación, etnicidad, género, violencia, entre otros. Finalmente, como las nociones de música y de género musical las he enmarcado en la teoría semiótica de la cultura, tanto la música compuesta como las prácticas sociales de los miembros de la comunidad pueden verse como discursos, los cuales, entonces, pueden ser comparados con otros discursos existentes en la época, de manera que se puedan analizar relaciones ideológicas o de otro tipo. De esta forma, me alejo de una visión que concibe lo musical como algo puro, que habita una torre de marfil —heredera de una visión musical europea nacida en el siglo XIX y continuada en parte por la escuela de Frankfurt en el XX—, y la restituyo a su dimensión sociohistórica.

Esta dimensión sociohistórica deviene aún más real cuando se la une con las ideas de estructura dual y agencia, propuestas por el historiador William H. Sewell, quien, en su artículo “A Theory of Structure: Duality, Agency, and Transformation”, de 1992, propone una teoría para comprender la manera en que funciona la relación entre estructuras existentes en una sociedad y las personas que viven en ellas. Esta teoría parte de una discusión de Sewell con los conceptos de

estructura dual de Giddens y la noción de *habitus* de Bordieu. Su objetivo es proponer una teoría que supere tres problemas que encuentra en el uso del concepto de estructura: primero, las estructuras de una sociedad son concebidas como elementos fijos e inmutables, de manera que los eventos y procesos que estas estructuran son vistos como superficiales, a la vez que la eficacia de las acciones humanas —es decir, la *agencia*— tiende a ser dejada de lado; segundo, la noción de estructura, tal como ha sido usada, permite mostrar cómo “social life is shaped in consistent patterns” (1992: 2), pero no logra explicar la forma en que estos patrones pueden cambiar con el paso del tiempo, a menos que el cambio venga de fuera de la estructura; tercero, el uso del término *estructura* es ambiguo en las diferentes ramas de las ciencias sociales, lo que lleva a que, por ejemplo, en sociología, sirva para hablar de lo material —lo económico, muchas veces—, mientras que, en la antropología, suela utilizarse para referir al ámbito de la cultura.

Con el fin de superar dichos problemas, Sewell propone que estructura debe entenderse dualmente. Esta está compuesta a la vez por esquemas virtuales y recursos reales. Los esquemas son patrones —o reglas, en otra terminología— mentales que manejamos socialmente sobre diversos aspectos de la realidad. Los recursos son los diversos medios que pueden ser usados para mantener o ganar alguna forma de poder. Estos pueden ser humanos o no humanos: los primeros refieren a la fuerza, destreza, conocimiento, etc., de las personas; los segundos, a cualquier objeto animado o inanimado. Los recursos, humanos o no humanos, no son solamente los elementos en sí mismos, sino los elementos tal cual los concebimos en su uso según los esquemas que manejamos. Concebidos de esta manera, “schemas are the effects of resources, just as resources are the effects of schemas [...] sets of schemas and resources may properly be said to constitute structures only when they mutually imply and sustain each other over time” (1992: 13). En otras palabras, una estructura se mantiene debido a que usamos ciertos recursos siguiendo los esquemas mentales que hemos aprendido, esquemas que fueron aprendidos al usar los recursos.

De esta forma, para ejemplificar lo anterior brevemente, podemos concebir un concierto de metal como una estructura. Esta implica una serie de recursos usados según ciertos esquemas. Primero, debe haber un espacio considerado como escenario y un espacio para el público. También, debe haber, al menos, una guitarra y un bajo eléctricos, así como una batería y un micrófono, todos ellos amplificados por medio de parlantes, además de una banda de metal y público dispuesto a oírla. Si faltara algunos de esos recursos —supongamos que no contamos con amplificación eléctrica— o si no se conociesen los esquemas que permiten manejar dichos recursos —digamos que ni los miembros de la banda ni nadie del público supiese manejar la amplificación— no habría concierto de metal.

Ahora bien, es importante conocer cuatro características propias de las estructuras. En primer lugar, las estructuras que conforman una sociedad, independientemente del tamaño de la misma, son múltiples, no homólogas y se cruzan entre ellas. Segundo, los esquemas manejados por los actores sociales pueden ser trasladados a otros contextos. Tercero, debido a lo anterior, hay siempre cierta imprevisibilidad en la reinstauración de los esquemas en recursos. Finalmente, al ser los recursos polisémicos, estos pueden ser interpretados de diferente manera, de forma que se aprendan nuevos esquemas.

Debido a esto, las personas están constreñidas o posibilitadas por diversas estructuras, pero no determinadas. La agencia de una persona, entonces, significa la habilidad de conocer esquemas y controlar recursos. Así, “agency is formed by a specific range of cultural schemas and resources available in a person's particular social milieu” (20). Lo anterior implica que la agencia varía dependiendo de la posición de alguien en una sociedad según su género, ocupación, riqueza, etc., puesto que, según dicha posición, conocerá más esquemas y podrá controlar más recursos. En otras palabras, tendrá más poder sobre ciertas estructuras.

Un caso concreto que puede ayudar a ejemplificar el cambio a partir de la relación entre estructura y agencia es la manera en que Black Sabbath consigue el sonido que personifica el heavy metal. Black Sabbath se movía dentro de una estructura de rock; de hecho, se movía en la escena de blues rock inglesa. En esa escena, la competencia por sobresalir era intensa. Dentro de la estructura musical del género, la lucha para sobresalir se daba en un aspecto: lograr un sonido cada vez más fuerte (Popoff 2015). Esta batalla podía realizarse gracias a los *recursos* tecnológicos que habían aparecido recientemente (Popoff 2015). A esto se añade el hecho de que justo Tony Iommy, guitarrista del grupo, pierde la falange superior de dos dedos en un accidente en una fábrica, lo que lo lleva a afinar la guitarra en un tono más bajo, para que las cuerdas ofrezcan menos resistencia al momento de presionarlas (Harrison 2010: 149-150). Junto con ello, al bajista y principal letrista de la banda se le ocurre introducir la temática de oscuridad que caracteriza al género luego de pensar que, si la gente pagaba para ir al cine a ver películas de terror, existía un potencial similar para la música (Cope 2010: 34). De igual forma, al parecer, el hecho de que los miembros de Black Sabbath vivieran en una ciudad como Birmingham, en la que aún se podían ver agujeros de las bombas de aviones producto de la Segunda Guerra Mundial y en la que, al menos para sus miembros pertenecientes a la clase obrera, los sonidos industriales formaran parte de su paisaje sonoro, contribuyó a que tuvieran una nueva mirada, más oscura y desencantada, en comparación con la de la generación rockera inmediatamente anterior, nacida de la esperanza en el amor y en la paz, la cual se refleja en su música y sus letras (Cope 2010; Harrison 2010). Todo lo anterior lleva al cambio de nombre de Earth a Black Sabbath, el uso de letras e imágenes de horror y la utilización

del tritono (o “acorde del diablo”), técnica no empleada en el contexto del rock, en algunas de sus canciones más emblemáticas.

Se aprecia aquí, pues, cómo ciertos agentes —miembros de Black Sabbath— añaden a una estructura de blues rock esquemas de otras estructuras —el cine de horror, la música clásica, los sonidos de la fábrica—, a la vez que, debido al factor de la pérdida de falanges, instauran una nueva sonoridad en la guitarra —imprevisibilidad en la reinstauración del esquema de cómo afinar una guitarra—. En un contexto de competencia por sonar más pesados, más poderosos, Black Sabbath lo logra ya no como se venía haciendo —usando más volumen en la amplificación—, sino cambiando otros aspectos de la estructura. Esta nueva estructura, que no abandona por completo la anterior, destaca entre sus pares, por lo que es replicada por ellos mismos y por otros grupos. De esta forma, la estructura del blues rock muta en una nueva, la del metal.

Más allá de usar el caso anterior como ejemplo de la teoría de Sewell, me interesa destacar otro punto de dicho caso. La anécdota de Black Sabbath y la formación del metal también revela que los géneros musicales deben concebirse como estructuras complejas. Es decir, recordando la definición dada de género musical, las normas genéricas deben ser entendidas como un conjunto de esquemas aprendidos que funcionan por medio de recursos. Estos esquemas y recursos, como ya expliqué anteriormente, no se reducen a lo musical, sino que incluyen también aspectos de conducta, relaciones sociales, formas de funcionar económicas, aspectos éticos e ideológicos, etc. Así, los géneros musicales son realidades tan poderosas como otras estructuras sociales, por lo que también constriñen o posibilitan la agencia de las personas.

## **2. Del lado de allá: El metal. Historia y códigos de un género**

Planteadas las bases teóricas desde las que parto, en esta parte abordo ya directamente el género metal. Para ello, en un primer momento, describo, a grandes rasgos, la historia del género, desde su nacimiento a inicios de los años setenta hasta la época que me interesa: fines de los ochenta e inicios de los noventa; luego, presento algunos de los códigos más importantes de este género durante dicho periodo. Si bien mi objetivo no es realizar una historia total del metal ni detallar por completo sus características y convenciones, pues ya existen varios libros dedicados exclusivamente a dichos temas (aunque no para el caso peruano), además de no ser el punto central de esta investigación, es importante conocer dichos elementos, puesto que de ellos bebieron los jóvenes limeños que formaron la escena metalera en el Lima de los años ochenta.

La breve historia y los códigos que presento a continuación se basan en mi interpretación del género a partir de la lectura de Christie (2004); Cope (2010); Lilja (2009); Popoff (2016);



Prozak (2012); Purcell (2003); Rubio (2013); Wallach, Berger & Green (2011); Walser (2014); y Weinstein (2000), y de mi condición de oyente de metal desde la adolescencia —hace ya más de veinte años. En esta descripción, tomo en cuenta tres puntos. Por un lado, me interesa detallar la manera en que el género se forma, para luego cristalizar y diversificarse, lo que da lugar al surgimiento de otros subgéneros, también con su propia etapa de formación y cristalización. En segundo lugar, concibo que, así como las divisiones entre géneros y subgéneros son porosas, de igual forma las fronteras entre etapas lo son, puesto que se superponen; en ese sentido, no es que en un año determinado en un momento exacto acabe una etapa y al año siguiente comience en fecha determinada una nueva, sino, más bien, hay tendencias que se entrecruzan. Finalmente, con respecto a los códigos genéricos del metal, deseo hacer hincapié en aquellos puntos que considero más importantes para entender su uso por parte de los metaleros limeños.

Antes de pasar a detallar esta historia, es necesario comentar la etiqueta del género: metal. Originalmente, el nombre dado al género es *heavy metal*. Este nombre aparece en la tabla periódica para hablar de ciertos metales, es usado por William Burroughs en su novela *Nova Express*, de 1964, como metáfora de drogas adictivas y es empleado como parte de la letra de la canción “Born to be Wild”, de Steppenwolf, en la frase “heavy metal thunder”, para hablar de la sensación producida al manejar una motocicleta. Su primer uso documentado como calificativo de un grupo musical es el del escritor Barry Gifford en la reseña del álbum *A Long Time Comin'*, de la banda norteamericana Electric Flag, aparecida en la edición del 11 de mayo de 1968 de la revista *Rolling Stone*. Posteriormente, el término es usado por el crítico de rock norteamericano Mike Saunders con un sentido peyorativo: primero, en el número del 12 de noviembre de 1970 de la *Rolling Stone* en una crítica al álbum *Safe As Yesterday Is*, del grupo británico Humble Pie; luego, en la reseña del álbum *Kingdom Come*, de la banda norteamericana Sir Lord Baltimore, publicada en mayo de 1971 en la revista *Creem*. El término será popularizado justamente en la revista *Creem* por el crítico Lester Bangs, quien también lo usará con un sentido peyorativo cuando escriba sobre bandas como Led Zeppelin y Black Sabbath (Weinsten 1991: 16).

El término *heavy metal*, entonces, será usado para hablar de bandas con ciertos rasgos musicales en común que hacían que su música se perciba como más poderosa o pesada. Sin embargo, a partir de los años ochenta, con la diversificación del género en varios subgéneros, comenzarán a utilizarse diversas etiquetas para referirse a los grupos que, si bien se percibían como representantes de dicho género, exhibían nuevas características, lo que los hacía diferenciarse en ciertos aspectos. Así, aparecieron nombres como *classic metal* y *traditional heavy metal* para hablar de lo que hasta antes de la diversificación se llamaba simplemente heavy metal; *extreme metal*, *death metal*, *black metal* o *power metal*, para hablar de las vertientes más extremas; y *hair metal*,

*lite metal* o *glam metal* para mencionar a las bandas más comerciales. Debido a ello, —y hasta el día de hoy— heavy metal comienza a referir tanto a los grupos iniciales como a todo el conjunto nuevo: los grupos iniciales, además de los de metal extremo y comercial. Con el fin de evitar confusiones, se comenzó a usar el término *metal* para hablar de todos los subgéneros, y se dejó el término *heavy metal* para aquellos casos de bandas que construyan su música a partir de los códigos dados por el primer subgénero. En este trabajo, sigo esta posición.

La etapa de formación del heavy metal ocurre entre 1970 y 1977. El punto focal de esta etapa será la ciudad de Birmingham, Inglaterra. En ella, aparece Black Sabbath, banda considerada como la raíz del género. Esta estuvo formada por cuatro muchachos de clase obrera —Tony Iommi (guitarrista), Geezer Butler (bajista), Bill Ward (baterista) y Ozzy Osbourne (vocalista)—, quienes se habían unido en 1968 y formado la banda Polka Tulk Blues Band. Luego, cambiarán su nombre a Earth y, en agosto de 1969, a Black Sabbath. La banda pertenecía a la escena de blues rock y acid rock de la época, en cuyo contexto musical, según los comentarios de varios músicos de la época, había una competencia por sonar más fuerte, más potente en el escenario (Popoff 2016). Así, a fines de los años sesenta e inicios de los setenta, empiezan a surgir una serie de canciones que comienzan a ser percibidas como más fuertes y poderosas que lo que tocaban otras bandas: “Black Sabbath”, de Black Sabbath; “Speed King”, de Deep Purple; “Immigrant Song”, de Led Zeppelin; o “Look At Yourself”, de Uriah Heep, entre otras. De esta forma, bandas como las mencionadas —más otras como Budgie, Thin Lizzy, Scorpions, Ufo, Rainbow, Rush o Sir Lord Baltimore, por mencionar algunas— serán parte del periodo de formación del heavy metal.

A diferencia de Black Sabbath, considerada por todos hasta el día de hoy como una banda de metal, el resto de las bandas mencionadas, dependiendo de quién hable del tema, serán vistas como heavy metal o como hard rock. La razón de ello se debe a que Black Sabbath introduce una serie de cambios, tanto en lo musical como en las letras e imagen, en los códigos propios del blues rock de la época. Estas transformaciones que rompen con el código del género en que empezó la banda serán mantenidos a lo largo de su carrera, a la vez que serán conservadas, aunque siempre amplificándolas de alguna manera, por futuras bandas de metal. Por el contrario, el resto de bandas mencionadas —cuyo ejemplar prototípico es Led Zeppelin—, se moverán en general dentro del hard rock tocado en la época (aunque en algunas canciones desplieguen elementos que serán luego aprovechados, aunque recontextualizados, por futuras bandas de metal) y, en todo caso, llevarán a su máxima expresión dicho género, lo que sentará las bases del hard rock que vendrá.

En ese sentido, como bien ha argumentado Cope,

Black Sabbath, in a radical transgression of their blues roots, evolved a new and original form of music based on sequences of power-chords, down-tuned guitars coloured with distortion, riffs and melodic concepts based on privileged intervals such as the tritone and flat 2nd, modal contours (and judicious omission of blues and rock and roll conventions), episodic structuring and, finally [...] anti-patriarchal lyrics that deal with sinister and otherworldly topics. [...] Led Zeppelin, by contrast, were as much a folk group as they were a rock band and the rock music they produced was steeped in the blues devices and conventions inherited from their days as the New Yardbirds. Such devices included the 12-bar blues, the 12-bar riff, the transient 3rd, blues scale and pentatonic major scale (2010: 70).

Por ello, cuando Weinstein propone que “the essential sonic element in heavy metal is power, expressed as sheer volume. Loudness is meant to overwhelm, to sweep the listener into the sound, and then to lend the listener the sense of power that the sound provides” (2000: 23), en realidad está incluyendo tanto a los grupos de hard rock como a los de heavy metal, lo cual se nota en que considera a Led Zeppelin parte del género metal. Lo mismo se puede ver —y de forma más explícita— cuando Walser afirma: “The most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar. Anytime this sound is musically dominant, the song is arguably either metal or hard rock; any performance that lacks it cannot be included in the genre” (2014, cap. 2, acápite 5). Desde mi perspectiva, la genealogía del género metal, desde el punto de vista de la percepción —es decir, de lo estético—, además de la sensación de poder irradia cierta sensación de oscuridad y, también, cierto sentido de pesadez, que no se encuentra —sobre todo la oscuridad— en el hard rock. Así, la oscuridad se puede apreciar en Black Sabbath no solo en su nombre, sus letras y su música, sino en lo visual, principalmente en las imágenes de sus álbumes —es famosa la portada de su primer álbum por haber causado pesadillas—, pero, también, aunque en menor medida, en su propia imagen —los miembros de Black Sabbath llevarán cruces en el cuello—.

Con esto no quiero decir que Walser o Weinstein se equivoquen, sino enfatizar el hecho de que, a lo largo de la historia del metal, la distinción entre hard rock y heavy metal no ha sido precisa. Por el contrario, muchas bandas que hoy consideramos de hard rock, cuando aparecieron eran vistas como de heavy metal. O, al revés, bandas que al inicio fueron tratadas como de hard rock posteriormente fueron introducidas como parte de la genealogía del heavy metal. De hecho, si no tenemos en cuenta los difusos límites entre ambos géneros, no se podrá entender parte de la historia que viene.

Dos grupos funcionan como bisagra entre la etapa de formación y la de cristalización: Judas Priest, también de Birmingham, y Motorhead, de Londres. Los miembros de ambas agrupaciones

fueron parte también de la escena de blues y acid rock; en ese sentido, son parte del periodo de formación. Sin embargo, Judas Priest, por un lado, a diferencia de las bandas mencionadas en el párrafo anterior, incluida Black Sabbath, aceptan la etiqueta de ser heavy metal; por otro, en Judas Priest se encuentran ya codificados varios elementos que serán tomados como normas por los jóvenes que escucharán esta música y formarán nuevas bandas. Por su parte, respecto a Motorhead, si bien Lemmy Killmister, líder del grupo, siempre consideró que su banda tocaba rock, mucho más rápido, pero rock al fin y al cabo, influirá también en los códigos de los subgéneros posteriores. En ese sentido, ambas bandas expandirán las técnicas iniciadas por Black Sabbath.

La etapa de cristalización ocurre entre 1976 y 1982. Con la publicación entre 1976 y 1978 de los discos de Judas Priest *Sad Wings of Destiny*, *Sin After Sin* y *Stained Class*; entre 1977 y 1980, los álbumes de Motorhead *Motorhead*, *Overkill*, *Bomber* y *Ace of Spades*; y con la publicación entre 1980 y 1982 de algunos importantes álbumes de los grupos ingleses conocidos como la *New Wave of British Heavey Metal* (NWOBHM), entre los cuales destacan Angel Witch, con su álbum del mismo nombre, y Iron Maiden, especialmente con su tercer álbum *The Number of the Beast*, por mencionar solo un par de grupos de los muchos que salieron. Todos estos álbumes — y sus interpretaciones en vivo— sentarán las bases genéricas que seguirán el resto de grupos que toquen heavy metal tradicional<sup>3</sup>.

Entre 1980 y 1984, el heavy metal vivirá su periodo de oro. Aparecerán bandas importantes de heavy metal ya no solo en Inglaterra, como Venom o Satan, sino también en diversos países, las cuales dejarán su impronta en el género. Algunos ejemplos de estas son Mercyful Fate en Dinamarca, Accept en Alemania, Manowar en Estados Unidos o Barón Rojo en España. Casi a la par, comienzan a surgir una serie de bandas que, si bien seguían como base las normas genéricas de los grupos de heavy metal surgidos hasta entonces, introducen diversos cambios a dichas normas — tanto a nivel musical como de imagen, o de prácticas musicales, sociales y económicas—, lo que nos lleva a que hablar de una etapa de diversificación del género en dos grandes subgéneros: el glam metal y el metal extremo.

El glam metal comienza a formarse en Estados Unidos, sobre todo en Los Ángeles (California). Para 1983-1984, el género ya había cristalizado, luego de un periodo de formación entre 1979 y 1982. Su auge se dará, más o menos, entre 1984 y 1990-1991. Entre las bandas más importantes figuran Motley Crew, Twisted Sister, Def Leppard (banda inglesa que había empezado

---

3 Si bien se usa la misma nomenclatura para todos grupos que tocan heavy metal tradicional, se pueden distinguir dos grandes variaciones. Por un lado, hay grupos cuya música sigue principalmente a bandas como Judas Priest o Iron Maiden (dos guitarras, rapidez al tocar, voz operética); por otro, hay bandas que continúan esencialmente el sonido de Black Sabbath (una guitarra, tempos lentos, voz al estilo de Ozzy). Menciono esta diferencia, pues, en Lima, algunos miembros de la escena denominarán heavy metal al primer estilo y rock pesado al segundo.

como parte de la NWOBHM), Quiet Riot, Poison, Bon Jovi, entre otros. Para inicios de los noventa, este subgénero del metal entra en declive. A diferencia del heavy metal tradicional o el metal extremo, el glam metal es considerado por una parte de la comunidad metalera como un subgénero del hard rock y no como parte del género metal. Ello se debe a que, si bien respeta ciertos códigos del género que permiten mantener la sensación de poder, las sensaciones de pesadez y oscuridad se van dejando de lado, puesto que sus influencias no son solo grupos de heavy metal sino, también, de hard rock más ligeros, como Van Halen, Kiss o Aerosmith; incluso, grupos como Bon Jovi introducirán elementos propios del pop más comercial tanto en las letras como en la música, lo que hará que este género sea percibido por cierta parte de la comunidad como un puro producto comercial que suaviza el género con el objetivo de llegar a un mayor público.

En cuanto al metal extremo, este tiene diversas variantes. Sin embargo, a grandes rasgos, podemos encontrar dos subgéneros en los ochenta. El primero es el thrash/speed metal. Este se desarrollará también en California, sobre todo en San Francisco. Su periodo de formación se dio entre 1981 y 1983. Los grupos que codifican el género entre 1983 y 1985 son Exodus, Metallica, Megadeth, Slayer, entre otros. Al igual que sucede con el glam metal, el thrash/speed tendrá su auge de popularidad entre la segunda mitad de los ochenta e inicios de los noventa. El segundo es la variante conocida como death metal. Este tendrá su etapa de formación entre 1983 y 1988 en Estados Unidos, Europa, Brasil y varios otros países. Entre 1988 y 1990, el género ya estará totalmente cristalizado. Entre 1991 y 1993, se dará el punto más alto del género, y algunas bandas alcanzarán cierto grado de popularidad, aunque nunca como las bandas de glam o de thrash/speed. Entre las más conocidas, se encuentran Possessed, Morbid Angel, Sepultura, Death, Deicide, Entombed, etc. En sus aspectos musicales, en letras, en imágenes y en ciertas prácticas, el metal extremo llevará a sus últimas consecuencias aquellos rasgos introducidos por Black Sabbath a inicios de los setenta.

Si bien estas fechas indican las etapas de formación y cristalización, así como el punto máximo de auge de expansión y comercial, ninguno de los subgéneros entrará propiamente en un declive, en el sentido de que la comunidad haya perdido total interés por ellos. Todos los subgéneros mencionados se siguen tocando hasta la actualidad, no solo porque algunos de los grupos originales continúan activos, sino también porque aparecen bandas nuevas que componen, graban y tocan en público dichos subgéneros del metal.

Respecto a los códigos musicales, en cuanto a la instrumentación y la composición de la banda, los grupos de heavy metal siguen el código típico de los grupos de rock del que parte el género: de tres a cinco miembros. Si son tres, un guitarrista, un bajista y una batería componen la banda, y la voz es asumida por alguno de los tres miembros; cuando hay cuatro integrantes, el

cuarto puede dedicarse solo a la voz, tocar una segunda guitarra o, en menos casos, tocar un órgano; si son cinco, lo más común es dos guitarras —principal y rítmica—, un bajo, una batería y una voz, aunque también, en muchos menos casos, una guitarra, un bajo, una batería, una voz y un órgano.

En cuanto a la sonoridad misma, como ya adelanté, desde un punto de vista estético, este primer subgénero del metal —que como ya mencioné no siempre tiene límites claros con el hard rock— tiene como centro el poder, la fuerza sonora. Para conseguir ello, en general, se utiliza un volumen bastante alto. La guitarra, además de estar amplificada eléctricamente, funciona con distorsión; esta suele tocar *power chords* —acordes formados solo con dos notas: la base y la quinta perfecta— y usar *riffs*—“short, repeated pattern of notes with pronounced rhythmic-melodic profile lasting no longer than a musical phrase, usually less” (Tagg p.599)— para construir las canciones. El bajo, también eléctrico, además de ayudar a establecer el ritmo, suele enfatizar la nota base de los acordes tocados por la guitarra. La batería, por su parte, suele seguir el compás de 4/4, heredado del rock, aunque con un estilo más agresivo. Las técnicas vocales suelen variar, pues van desde el casi recitado hasta el uso de voces operéticas y gritos; lo importante es que se sienta poderosa. Por su parte, Black Sabbath —y, por lo tanto, los grupos de heavy metal en un sentido más estricto— añade a lo anterior cierta oscuridad y pesadez al género. Para ello, afina la guitarra en uno o dos tonos más bajos, lo que añade pesadez. Asimismo, usa intervalos como el tritono —el llamado acorde del diablo— o la segunda menor, lo que genera el carácter oscuro y ominoso.

Con respecto a las letras, estas giran en torno a dos campos temáticos. Por un lado, más propia de aquellos grupos cercanos al hard rock, la temática denominada por Weinstein como dionisiaca celebra “the vital forces of life through various forms of ecstasy” (2000: 35). Esta incluye letras que abordan los mismos motivos del blues y acid rock: sexo, drogas y el mismo rock and roll. Por otra parte, la temática caótica implica “a strong emotional involvement in all that challenges the order and hegemony of everyday life: monsters, the underworld and hell, the grotesque and horrifying, disasters, mayhem, carnage, injustice, death, and rebellion” (2000: 35).

Los códigos visuales pueden distinguirse en dos puntos: el arte de los álbumes, que incluye el nombre de la banda, y la vestimenta, tanto de los músicos como de los oyentes de metal en general. Debido a que el género se forma en una época en que el álbum era el principal medio para disfrutar de la música grabada, este funcionaba como parte de la experiencia completa de la música. Los nombres de las bandas tienden a privilegiar tipos de grafías o fuentes estilizadas y angulares, con lo que se busca transmitir fuerza; las portadas pretenden, más bien, ser inquietantes, por lo que tienden a usar colores como el negro o el rojo, e imágenes amenazantes, inspiradas en el horror, la fantasía y la ciencia ficción. Por otro lado, respecto de la forma de vestir, tanto de los músicos como de los seguidores del género, en un primer momento, se privilegia el uso propio del rock previo:

jeans, pelo largo y polos o camisas, una forma de vestir con ropa común, que busca transmitir honestidad; posteriormente, se añade el estilo motociclista, basado en la presencia del cuero, con lo que se pretende mostrar rebeldía y masculinidad.

Respecto a normas relacionadas con lo económico, las prácticas sociales y la ideología, quiero remarcar algunos aspectos. Primero, las bandas de heavy metal trabajan siempre con una disquera como intermediaria entre ellas y el público; las disqueras se encargaban de financiar la grabación de los álbumes, organizar los conciertos y la publicidad. Segundo, la relación entre los miembros de la banda y el público no es cercana: los músicos son vistos desde abajo del escenario y considerados como héroes. Tercero, el concierto se concibe como un gran espectáculo para oír música y socializar; el baile, que no es parte del género, es reemplazado por el *headbanging*, movimiento de arriba a abajo de la cabeza, que sigue el ritmo de la música. Finalmente, ideológicamente, en el heavy metal la honestidad y autenticidad se valoran en alto grado. Para un músico u oyente de heavy metal, ser honesto y auténtico implica que los músicos compongan sus propias canciones y que las bandas, aunque trabajen con disqueras, tengan la última palabra respecto a la música; de igual forma, los fans del género esperan que los músicos se mantengan fieles a sus orígenes y no suavicen su música. También, valoran positivamente la complejidad musical, ya sea por la gran destreza de sus músicos al tocar sus instrumentos o al cantar, o por la variedad estructural usada en algunas canciones. Junto con la complejidad, se valora un buen sonido en la producción musical. Asimismo, se aleja de la visión de la generación anterior —la del movimiento hippy—, que creía que se podría conseguir la paz a través del amor; en lugar de ello, hay una perspectiva de contemplación del mundo más descreída y siempre seria, lo que aleja al género del humor, incluso del irónico.

En cuanto a los subgéneros nacidos a inicios de los ochenta, el glam metal, influido por géneros más suaves y comerciales, como el hard rock e incluso el pop, reduce aquellas normas genéricas que le dan pesadez u oscuridad, y refuerza aquellas que dulcifican el género. Así, de las letras desaparece prácticamente por completo la temática caótica, y se centran en las compuestas en torno al mundo dionisiaco de las drogas y del sexo. En lo musical, se refuerza el aspecto melódico y la voz se dulcifica al eliminar gruñidos o gritos; también, comienzan a privilegiarse las *power ballad*, forma musical que, si bien había existido en el heavy metal, ahora gana mayor peso. En cuanto a la imagen de los músicos, estos pasan a usar ropa colorida, usualmente de spandex, a la vez que el pelo largo se empieza a lucir con peinados extravagantes. Este tipo de vestimenta no es usada por los oyentes, lo que separa aún más a los artistas del público. Debido a esa suavización, este subgénero llega a una mayor cantidad de público y, a diferencia del heavy metal tradicional, es pasado constantemente por la radio y por la televisión —el canal Mtv, creado en 1981, es uno de los

principales difusores del glam metal—. Justamente por eliminar algunos aspectos que eran definitorios de este tipo de música, para los miembros de la comunidad metalera el glam metal atenta contra el principio de autenticidad propio del género. Por ello, tanto los músicos como los seguidores de este subgénero son calificados por los miembros de otros subgéneros del metal como poseros, falsos y comerciales.

El metal extremo, por el contrario, se aleja de las propuestas del glam metal —de hecho, hay testimonios de músicos de este subgénero que mencionan que buscaban alejarse del glam—. Para ello, privilegian aquellos aspectos más pesados y oscuros del heavy metal tradicional. Así, musicalmente, se enfatizan técnicas que vuelven más extremo el subgénero: uso del doble bombo; altas velocidades —o lentitud exasperante—; uso del *palm mute*<sup>4</sup> y afinaciones más bajas en la guitarra; uso de voces no melódicas, que llegan al gruñido en el death metal, por mencionar algunos casos. En las letras, dejan de lado por completo los temas dionisiacos y se centran en lo caótico: destrucción nuclear, muerte, satanismo, corrupción, etc., aunque en el thrash/speed se privilegian la crítica social y el realismo, mientras que en el death se favorecen los temas fantásticos o míticos. En cuanto a la imagen, los músicos usan ropa común: jeans azules o negros, y polos, que suelen ser negros y poseer referencias a bandas de metal admiradas. Ello, junto con el hecho de que bajen del escenario a departir con los oyentes luego de tocar como si fueran un miembro más de la comunidad, y a que los seguidores del género se vistan igual, lleva a que haya una relación bastante horizontal.

Debido a que este subgénero se encuentra influido por el hardcore —la variante más pesada del punk—, se añaden tres normas nuevas al género. Por un lado, entra como principio la noción del *Do It Yourself* (DIY). Así, los intermediarios ya no son grandes disqueras —salvo excepciones para los casos de las bandas más famosas—, sino disqueras independientes, la mayoría de las veces creadas por los mismos miembros de la comunidad, ya sean músicos u oyentes. Algo similar sucede con las revistas difusoras del género: en lugar de ser parte de empresas dedicadas al negocio de la música (aunque aquí también hay excepciones), mucha de la información se comparte a través de *fanzines*, revistas no profesionales, fotocopiadas, hechas por fans del género. Asimismo, gracias a la aparición de la tecnología del casete, por un lado, se pone en segundo plano la producción profesional y se privilegia la posibilidad de grabar aunque sea en grabaciones caseras —*demos*—y, por otro, se genera un intercambio mundial de dichas grabaciones —denominado usualmente *tape trading*— entre los fans y los músicos, quienes también intercambian cartas. Por otro lado, el código de la honestidad y autenticidad se ve reformulado: el comercializar la música comienza a verse con desconfianza, de forma que el paso a grandes disqueras o la venta masiva puede sentirse

---

4 *Palm mute* es una técnica que consiste en tocar la guitarra apoyando la mano que lleva la púa en el puente del instrumento. Esta forma de tocar genera un sonido apagado de las cuerdas.



como una pérdida de autenticidad. Este principio genera conflictos, pues, obviamente, los músicos quieren vivir de hacer música. En esos casos, habrá miembros de la comunidad que critiquen dicha comercialización, sobre todo si perciben que, para comercializarse, han abandonado determinadas características con el fin de volverse menos complejos o extremos. Finalmente, en los conciertos se añade el *moshing* —también llamado *pogo*—, que consiste en que los oyentes salten y choquen entre sí al ritmo de la música, sobre todo en los momentos de mayor intensidad rítmica.

Estos tres subgéneros —heavy metal tradicional, glam metal y metal extremo— llegan a Lima a fines de los setenta e inicios y mediados de los ochenta, aunque el heavy metal tradicional ya había llegado desde inicios de los setenta en otro contexto. Con ellos, no solo aparecen nuevas formas musicales inexistentes en la Lima urbana; estas formas musicales, además, vienen acompañadas de prácticas sociales, discursos ideológicos, formas de vestir, etc., que crean una nueva realidad que perdura hasta el día de hoy. Ahora, toca ver a qué realidad llegan.

### **3. Del lado de acá: hacia la década perdida: Lima 1968-1980**

La realidad en la que se movieron los metaleros limeños fue la de los difíciles años ochenta. El escenario de crisis que se vivió, tanto a nivel económico como social, ha hecho que esta etapa sea denominada “la década perdida”, etiqueta usada tanto para el caso peruano en particular como para Latinoamérica en general. Sin embargo, no es posible entender los ochenta sin remontarnos al menos unas décadas atrás, sobre todo a la etapa previa —aunque en algunos puntos habrá que ir incluso antes—, la del gobierno militar, iniciada con el golpe de Estado del general Juan Velasco Alvarado el 3 de octubre de 1968, y continuada hasta 1980 por el general Francisco Morales Bermúdez, quien, también por medio de otro golpe de Estado dirigido desde Tacna, derrocó a Velasco.

Conocer esta etapa, antes de centrarme en los siguientes capítulos en los ochenta, es importante por dos motivos. Primero, mucho de lo sucedido en la década perdida es una agudización de ciertos elementos que comienzan a gestarse en la etapa del gobierno militar —aunque, como ya he mencionado, algunos datan de antes. Segundo, los principales actores de esta historia —los metaleros limeños— nacen en la segunda mitad de los sesenta, así que su infancia transcurre en dicho periodo. Asimismo, como el objetivo es comprender la realidad en la que vivían estos jóvenes, me centro solo en Lima, y menciono hechos relacionados con otras partes del país solo en casos necesarios. En esta parte, entonces, no trazo tanto una historia completa del Perú desde 1968 hasta 1980, sino muestro los cambios y tendencias que, desde mi punto de vista, permiten comprender mejor la manera en que se desarrolla, luego, la Lima de los ochenta.

La llegada de Velasco al poder implicó la toma del gobierno por parte de un régimen militar revolucionario. Este régimen, mediante un

top-down pattern of organization and mobilization [...] was intent on integrating marginal urban and rural masses into the national society in order to lay the groundwork for industrialization and autonomous development. The chief strategy toward this end was to incorporate such groups under the guidance and tutelage of the state, which would in turn regulate civil disputes. This would permit the achievement of a major goal, one that has frequently appeared in Latin American settings: the reduction of class conflict (Skidmore y Smith 2005: 210).

Junto con lo anterior, la otra idea que guio al gobierno militar hasta 1975 estuvo basada en las propuestas de la escuela de análisis de “dependencia” de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). A grandes rasgos, la propuesta consistía en eliminar el modelo económico basado en el modelo liberal primario exportador, el cual había regido al país al menos desde sus inicios como república —aunque con ligeras reformas hacia la menor dependencia en la exportación y apoyo a la industrialización en los gobiernos de Benavides, Prado, Bustamante y en el primer gobierno de Belaúnde— por el modelo de industrialización por sustitución de importaciones. Esta propuesta buscaba depender menos del capital extranjero, ya sea en la compra de exportaciones peruanas —por lo que, por ejemplo, se instalaron aranceles altos para los bienes de consumo final, de forma que se elimine cualquier competencia al incipiente sector industrial— como en la explotación de los recursos naturales del territorio peruano por parte de empresas externas. Desde un punto de vista económico, se buscaba eliminar esta dependencia puesto que, según lo analizado por la CEPAL, los países que vivan principalmente de exportaciones —países periféricos— eran más vulnerables que los industrializados —países centrales— ante los cambios de precio de las materias primas en el mercado mundial y a que no lograban desarrollarse debido a una falta de tecnología moderna; desde un punto de vista ideológico, el gobierno velasquista era nacionalista, lo que lo llevó a volverse antimperialista respecto de las influencias extranjeras, sobre todo norteamericanas.

Para conseguir ello, Velasco enfatizó el rol del Estado, al cual hizo actuar principalmente en cuatro frentes. En primer lugar, se llevó a cabo la reforma agraria en 1969. La idea de esta reforma era transferir la tierra perteneciente a la oligarquía dominante a los trabajadores, con mayor importancia dada a las cooperativas, con el fin tanto de mejorar la productividad agrícola como de “crear una nueva clase de propietarios, de modo de ampliar, con los ingresos que obtendrían, la demanda interna, y fomentar así el sector industrial (Parodi 2014: 120). En segundo lugar, en 1970,

se crearon las comunidades industriales en aquellas empresas que tuvieran más de cinco empleados. La intención, al igual que con la reforma agraria, era que, mediante cooperativas, los empleados se vuelvan también propietarios; de esta forma, se buscaba “aumentar la productividad de la industria al participar los trabajadores directamente de los beneficios de la empresa [...] y, además, reducir el conflicto entre el capital y el trabajo” (Parodi 2014: 127). En tercer lugar, se creó el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (Sinamos) en 1971. Este sistema tenía como objetivo que las masas populares, es decir, las más desfavorecidas por las estructuras económicas y sociales existentes hasta ese momento, se integren en “una *democracia de participación plena*” (Parodi 2014, p. 128), a la vez que el gobierno consolidaba sus bases políticas. Finalmente, se expropiaron varias empresas privadas para pasar a poder del Estado: International Petroleum IPC en 1968, International Telephone and Telegraph (ITT) en 1969, Chase Manhattan Bank en 1970, Cerro de Pasco Corporation en 1974 y Marcona Mining Company en 1975.

A estos puntos hay que sumar al menos dos más. Primero, a partir de la invasión de terrenos privados en el sur de Lima por parte de unas nueve mil personas, a las cuales se reubicó en tierras del gobierno (lo que actualmente es Villa El Salvador), el gobierno comenzó a apoyar en la planificación y organización de dichos asentamientos humanos, conocidos como barriadas (Fernández Maldonado 2013: 66-67); esto se sumó al hecho de otorgar títulos de propiedad a aquellas personas que vivían en las barriadas con el fin de legitimar su lugar de vivienda (Parodi 2014: 129-131), lo que de alguna manera continuaba lo ya hecho durante el gobierno de Prado en 1931 cuando, con la ley 13517 de Barrios Marginales y Urbanizaciones Populares, se reconoció la situación jurídica de barriadas como Comas e Independencia (Cono Norte), y Villa María del Triunfo y San Juan de Miraflores (Cono Sur) (Fernández Maldonado 2013: 65-66). Segundo, el gobierno militar era claramente antipartidario y autoritario. Así, por un lado, durante esta etapa, no solamente los partidos políticos quedaron aislados del poder político debido a la ausencia de democracia participativa, sino que, además, los modelos participativos del velasquismo no los incluían; junto con esto, parte del discurso del gobierno fue identificar el fracaso de las reformas intentadas por los partidos políticos con el hecho de que hubieran antepuesto los intereses particulares o de corto plazo de los políticos pertenecientes a los partidos (Lynch 1999: 89-92). Por otro lado, Velasco persiguió cualquier tipo de oposición. Esto se aprecia, por ejemplo, en que, a partir de 1970, comienza a tomar posesión de los medios de comunicación: “four newspapers were taken over in 1970, TV and radio followed the next year, and six other Lima dailies were put under pro-government management in 1974”, a la vez que “opponents were harassed, intimidated, exiled, and jailed” (Skidmore y Smith 2005: 212).

Esta serie de reformas por parte del gobierno militar logró desarticular la estructura oligárquica que dominaba en la costa, y beneficiar a las clases medias urbanas, las élites obreras y campesinas, y la incipiente burguesía industrial (Parodi 2014: 108-109). Sin embargo, a nivel macroeconómico, en 1975, la situación era crítica. Por ejemplo, la deuda pública externa aumentó de 737 millones de dólares en 1968 a 2170 millones en 1974 (Parodi 2014: 113), la balanza comercial pasó de 334 millones de dólares en 1970 a -1100 millones de dólares en 1975, y la tasa anual de inflación pasó de 4.2 en 1972 a 24 en 1975 (Parodi 2014: 140). Debido a ello, y tal vez sumado al terror de las élites tradicionales a las reformas, junto con el hecho de que las clases populares no se sintieron tan cercanas a políticas dictadas desde arriba en las que no tenían poder de llegada al gobierno, el descontento social también creció, como puede verse en el hecho de que se pasó de un total de 414 huelgas en 1967 a 779 en 1975 (Skidmore y Smith 2005: 212). De esta forma, en 1975, Morales Bermúdez retira a Velasco del poder y asume la conducción del gobierno hasta 1980.

La segunda fase del gobierno militar se caracterizó por deshacer varias de las reformas planteadas en la primera fase, aunque de manera progresiva. Así, entre 1975 y 1978, se introdujeron una serie de ajustes económicos graduales, que no dieron los resultados esperados. La inflación siguió subiendo: esta tuvo una tasa anual de 24% en 1975, 44.4% en 1976, 32.4% en 1977 y 73.7% en 1978; mientras, las reservas se tornaron negativas: de 116 millones de dólares norteamericanos que había en 1975 se pasó a -1025 en 1978. El descontento popular se hizo patente con la huelga nacional de julio de 1977, algo que no se veía desde 1919 (Parodi 2014: 140-146). Ello llevó a que, en 1978, el gobierno introdujera una serie de rigurosas medidas, como por ejemplo devaluar 15.4%, incrementar el precio de la gasolina en 60% y de algunos productos básicos; junto con ello, se redujo el gasto militar, y se deshizo el Registro Nacional de Manufacturas, de forma que las partidas de importación prohibidas se disminuyeron de 1313 a 9 y se eliminaron las restricciones para-arancelarias a 2000 partidas (de 5000 existentes) (Parodi 2014: 147). En otras palabras, se comenzaron a introducir políticas liberales en el mercado, impulsadas por el Fondo Monetario Internacional.

A lo anterior se sumaron dos decisiones que daban paso a una nueva etapa democrática. Por un lado, se devolvieron los medios de prensa a sus dueños. Por otro, se decidió ceder la dirección del gobierno a un régimen civil y democrático debido a la enorme crisis económica y a las presiones de los movimientos sociales. Para ello, se llevó a cabo una asamblea constituyente, cuyas elecciones se dieron el 18 de junio de 1978. En dicha asamblea, se sentaron las bases constitucionales que rigieron la vida social, política y económica del Perú desde 1980, fecha en que se realizaron nuevas elecciones, hasta el autogolpe de Alberto Fujimori en 1992. Esta nueva Constitución

no reconoce de manera explícita todas las reformas que los militares hubieran querido, pero sí el ánimo progresista que se heredaba del velasquismo [...] Así, la Constitución de 1979 da máxima jerarquía a los derechos sociales, relativiza los derechos de propiedad, recoge el clamor descentralista, da el voto a los analfabetos y los mayores de 18 años, levanta el veto a los partidos de supuesta filiación internacional (PAP e izquierda) e incluye a los partidos en general como vehículos principales de participación y representación políticas (Lynch 1999: 96).

Estas modificaciones, junto con que la situación internacional, permitieron que los precios de los productos exportados suban, y contribuyeron a que la situación macroeconómica mejore para 1980. Así, “el país contaba con una importante disponibilidad de reservas, capacidad instalada ociosa y un superávit en la cuenta corriente de la balanza de pagos [...] El único problema macroeconómico era la inflación”, la cual era del 66.7% (Parodi 2014: 155-156). Sin embargo, en el plano socioeconómico, seguían existiendo problemas graves: se redujo a 42% la proporción de adultos con un empleo adecuado, y el ingreso real de la clase urbana trabajadora disminuyó en 40% entre 1973 y 1978 (Skidmore y Smith 2005: 112).

Tres puntos quiero destacar de las características del Perú que recibió Belaúnde cuando ganó las elecciones presidenciales en 1980. Primero, el quizás principal legado del gobierno militar: la trastocación de la estructura socioeconómica basada en el poder de una élite oligárquica, lo que ayudó a dinamizar, en alguna medida, la movilización social, pues, como afirman Contreras y Cueto,

aunque varios objetivos de la reforma agraria nunca se cumplieron plenamente, sí se minó la estructura familiar y tradicional de las clases altas y las bases agrarias de su poder. Se modificó la composición de ellas, empezó a primar el dinero como el principal factor de ingreso a estas clases y se atenuó el racismo que hasta hacía poco era uno de los factores principales de exclusión para la pertenencia a las clases más privilegiadas de la sociedad peruana (2015: 350).

En segundo lugar, el país volvió a contar con las libertades perdidas durante los doce años del gobierno militar. No solo se había regresado a una democracia participativa, en la que un sistema de partidos estaba volviendo a funcionar con el rasgo adicional de que por primera vez existía un voto universal, sino que, además, los medios de comunicación habían vuelto a ser libres de injerencia estatal y las importaciones se habían liberalizado. Finalmente, si bien aún existían

problemas económicos —por ejemplo, ni la reforma agraria ni los cambios en el sector industrial habían logrado beneficios económicos en los sectores más bajos—, problemas de empleo y de urbanización —Lima se había vuelto una ciudad inmensa, con más de 4 700 000 habitantes, que desbordaban los servicios básicos de saneamiento, vivienda y educación—, el panorama macroeconómico, salvo por la inflación, era positivo. Quizás por ello, las elecciones se vivieron como “un momento de gran esperanza en el futuro; se creía que con la ansiada democracia el gobierno legítimamente elegido lograría recuperar al Perú y lo enrumbaría hacia el desarrollo económico” (Cosamalón 2018: 61).

Este es el panorama del Perú a la entrada de los ochenta. En el capítulo tres, veremos cómo se desarrolló esta situación y de qué manera los metaleros limeños se movieron en ella. Antes, en el capítulo siguiente, muestro la situación del rock —género emparentado con el metal— a inicios de los ochenta y las motivaciones que llevaron a un grupo de jóvenes limeños a interesarse por dicho género.

## Capítulo 2

En este capítulo, me interesa responder dos preguntas. La primera es cuál era la situación del rock hecho en Lima a inicios de la década de los ochenta. Como mencioné en el capítulo anterior, dependiendo de quién defina ambos géneros, el metal es concebido como un subgénero del rock o como un género nuevo, pero que nace del rock. Por ello, conocer la realidad del rock tocado en Perú a inicios de la década permite comprender cuál era la realidad musical más cercana en la que —como nuestro en el capítulo tres— comenzó a operar el metal. La segunda pregunta es qué llevó a un grupo de jóvenes limeños a interesarse por un género como el metal, de forma que comenzaron a formar su identidad en torno a él. Responder esta segunda pregunta busca comprender qué características en común poseían los jóvenes que tomaron al metal como materia musical y vital, a la vez que las motivaciones que los llevaron a elegir ese género y no otro.

Detrás de lo anterior, hay tres supuestos. El primero es que los jóvenes que buscaron expresarse mediante la composición y ejecución de canciones de metal poseían cierta sensibilidad hacia la música; por ello, en el trabajo no indago en por qué prefirieron la música frente a otras formas posibles de comunicación artística, como pueden ser la literatura o la pintura. El segundo consiste en la idea de que, analizando los diversos comentarios sobre el rock existentes en Lima aparecidos en los medios de comunicación —en este caso en particular, en la prensa escrita—, se pueden hallar algunas de las características —espacios, prácticas, connotaciones musicales, etc.— que dicho género presentaba. Finalmente, el tercer supuesto es que, así como los rasgos genéricos musicales, las condiciones sociales influyen —pero no determinan— en la elección musical, ya sea constriñendo ciertas elecciones o posibilitándolas.

Así, en el presente capítulo, busco argumentar que la opción por el metal en la Lima de los años ochenta es posible debido a la confluencia de factores tanto sociales como individuales. Por un lado, en un contexto global en que EE.UU. lidera un avance cultural y económico liberal, la pertenencia a sectores socioeconómicos medios y altos permite, en un primer momento, el acceso a dicho género, en una realidad en la que el metal no se transmitía de forma masiva, mientras que, posteriormente, este alcanzará también a sectores de menores recursos. Por otro lado, en una situación de desestructuración socioeconómica y política, con la consiguiente incertidumbre respecto del futuro y los referentes disponibles, los jóvenes varones limeños, en su búsqueda de nuevos referentes musicales distintos de los de otras músicas existentes, encuentran en el metal un espacio en el que construir lazos sociales entre pares, y afianzar estructuras paralelas de autonomía y poder. Finalmente, como elemento definitorio, el carácter oscuro, potente que representa el metal decide a ciertos jóvenes a optar por él, frente a otros géneros musicales existentes.

Con este fin, entonces, divido este capítulo en tres partes. En la primera, trazo un panorama del rock peruano existente en Lima a inicios de los ochenta. Para ello, analizo fuentes escritas de publicación periódica de 1980 y 1982. La idea es ofrecer, para usar una metáfora, una instantánea, una fotografía, de la cultura rockera de inicios de la década. En la segunda, planteo, por un lado, las características sociales, tanto en común como diferenciadoras, de los jóvenes limeños que tocan metal, y, por otro, indago en las motivaciones que motivaron su gusto por el metal y en su formación como músicos; de esta forma, propongo un perfil social y musical. Para ello, me baso principalmente en entrevistas hechas por mí mismo a algunos de los participantes de la escena como parte de esta tesis. En la tercera parte, explico en qué medida el perfil sociomusical de los jóvenes metaleros y las condiciones sociales del país confluyeron para que comiencen a tocar metal.

### **1. El rock en Lima: 1980-1982**

En esta sección, busco presentar un panorama del rock en la Lima de inicios de los ochenta. La función principal de este apartado es describir la situación del rock para comprender mejor cuál era la realidad del rock peruano en Lima justo antes de que el metal irrumpa como un nuevo espacio a partir de 1983, de forma que, luego, quede más claro el cambio que su llegada supone. Al hacerlo, me he basado principalmente en tres fuentes escritas de difusión masiva: *Caretas*, *La República* y *Tele Guía*. He revisado por completo las tres publicaciones durante los años 1980, 1981 y 1982; en la revisión, he analizado aquellas noticias relacionadas con cuestiones musicales, desde artículos especiales dedicados a algún grupo hasta avisos de espectáculos musicales, en casos centrados en Lima. A partir del análisis de los textos encontrados, me interesa conocer cuestiones como las siguientes: quiénes consumían rock, dónde se consumía, qué prácticas acompañaban al género, qué ideas, discursos y juicios de valor se establecían sobre dicho género, y si había grupos que tocaran heavy metal.

Existen dos limitaciones en el armado de este panorama. La primera es que consulto solamente tres fuentes escritas de difusión masiva de las varias que hay. Por ejemplo, no me ha sido posible consultar periódicos como *Correo*, *El Comercio*, *El Diario de Marka*, *Expreso*, *Extra*, *La Prensa*, *Ojo* o *Última Hora*, ni revistas como *Oiga* o *Quehacer*. La razón de ello es básicamente práctica: armar un archivo prácticamente de la nada, como ha sido necesario en este caso, toma bastante tiempo y este es inevitablemente un bien escaso. La segunda limitación es que comienzo la consulta el año 1980 —por las razones prácticas antes mencionadas. Ello lleva a que no pueda realizar afirmaciones sobre la escena rockera previa a dicho año en el sentido de si era igual o si hubo cambios, al menos no basadas en fuentes primarias. Una última limitación es que, al ver la



realidad a través del prisma de estos medios, se nos muestra aquello más llamativo para ellos y se deja de lado ciertas manifestaciones rockeras menos masivas o interesantes desde su punto de vista.

Antes de pasar a detallar lo encontrado en las fuentes, quiero dedicar un espacio a comentar ciertos aspectos de cada una de las tres publicaciones en las que me baso, siempre centrado —eso sí— en el rock. El objetivo de estas breves reseñas es demostrar que cada fuente apunta a un público distinto. En ese sentido, su elección, desde un punto de vista metodológico, me permite acceder a tres miradas existentes sobre el rock. Cierro las reseñas con una síntesis, justamente, de esas miradas.

## 1.1. Fuentes principales

### *Caretas*

*Caretas* aparece en 1950 y continúa su publicación hasta el presente. Para 1980, ya era una revista semanal, luego de haber sido, primero, mensual y, después, quincenal hasta 1979. El director de la revista en esos años fue el periodista Enrique Zileri Gibson, quien continuó en ese cargo hasta su muerte en 2014. La revista, de corte de centro izquierda según el mismo Zileri (Relea 2000), se dedica a analizar los diversos acontecimientos de la realidad peruana. Si bien sus temas centrales son políticos y económicos, también tiene partes dedicadas a aspectos más culturales o sociales. En cuanto al público objetivo de la revista, pareciera ser, por el tipo de notas, una clase media o alta, instruida, por lo tanto intelectual e ilustrada.

En cuanto a la música, hay tres maneras en que esta aparece en la revista. En primer lugar, aparecen comentarios musicales en la sección fija de cultura, cuyo título es “arte/letras/cine/música/teatro”. Si bien el peso mayor es para el arte —entiéndase sobre todo pintura, aunque también escultura—, y luego para literatura — las letras del título— y teatro, de vez en cuando aparecen notas sobre algún aspecto musical. Por ejemplo, en dicha sección, nos enteramos a inicios de 1980 de que, en Paita, el actor Rock Hudson “con una guitarra, canciones y poemas [...] le dio vuelta al corazón de un grupo de jóvenes pero experimentados hombres de mar”<sup>5</sup> o que el Quinteto de Cobres de Francia tocará en el ciclo anual de la Sociedad Filarmónica de Lima en el Auditorio Santa Úrsula de San Isidro a partir del martes 14 de abril<sup>6</sup>.

En segundo lugar, en la sección fija “Ellos & Ellas”, dedicada a personajes importantes, según *Caretas*, de la sociedad peruana, suelen aparecer comentarios sobre músicos. Así, sabemos que las hermanas Malena, Patricia y Nancy cantaron juntas luego de muchos años “el miércoles pasado en el 'Mediterráneo', bajo la tutela musical de Víctor Merino [...] donde las sillas temblaron

5 *Caretas*, n° 583, 14-1-1980, “Hudson canta en Paita”.

6 *Caretas*, n° 644, 13-4-1981, “Quinteto de Cobres inicia ciclo de Sociedad Filarmónica.”

con los nuevos ritmos 'disco' y los 'boleros de los buenos tiempos' hicieron lagrimear a más de uno”<sup>7</sup>. También en dicha sección nos enteramos de que, en diciembre de 1982, la cantante criolla Eloísa Angulo recibirá un homenaje en el local la “Tremenda Peña”, a la vez que presentará su último larga duración en vinilo<sup>8</sup>.

En tercer lugar, durante estos dos años revisados, hay una sección prácticamente fija que, si bien no tiene título, siempre trata de lo mismo: alguna fiesta en la que participa la “sociedad” limeña. En muchos casos, se mencionan las canciones, los géneros musicales o las bandas de la reunión. Por ejemplo, para la fiesta de fin de año de 1980 dada en el Sheraton, tocarían “Tito Puente, indestronable rey de la salsa [...] con los 14 músicos más consagrados del género [...] Desde Brasil, vendrá también la supercarismática Sosó da Bahía, envuelta en el ritmo de sus músicos y sus bellas morenas. Desde Lima, completará a su vez la terna Enrique Linch y su orquesta de 12 maestros”<sup>9</sup>. Para mediados de 1981, se nos cuenta que, en el local Karamanduka, ubicado en la cuadra 18 de la avenida Arenales, se celebró el cumpleaños número cuarenta de la cantante criolla Edith Barr, la cual “debió bailar con cerca de 50 personas [...] en uno de los valeses más largos que se han tocado en jarana alguna”<sup>10</sup>.

Finalmente, de vez en cuando, fuera de estas secciones, aparecen notas sobre lo musical. Así, por ejemplo, el 27 de octubre de 1980 aparece un artículo sobre el huayno tocado en el Coliseo Nacional<sup>11</sup>; el 10 de agosto de 1981, una nota sobre el concierto de Menudo<sup>12</sup>; el 4 de octubre de 1982, un texto sobre la cantante criolla Piedad de la Jara<sup>13</sup>; entre otros.

### ***La República***

*La República* es un periódico cuyo primer número data del 11 de noviembre de 1981. Este, como detalla Mendoza Michilot (2013, pp.191-193), fue fundado por Guillermo Thorndike, quien venía de *El Diario de Marka* y otros periódicos; y por José Olaya Correa, exjefe de la sección de deportes de *La Crónica*, quienes se encargaron de la dirección y la subdirección respectivamente. Su visión editorial era “moderada y democrática o centroizquierda” y su agenda era “predominantemente política, de respaldo a los movimientos sociales, la defensa de los derechos humanos y de denuncia” (Mendoza Michilot 2013, p.191). La editorial del primer número, en la que se explica el porqué del nombre del periódico, afirma que “república es, por su propia definición,

---

7 *Caretas*, n° 643, 6-4-1981, “Ángeles de Víctor”, p. 48.

8 *Caretas*, n° 727, 13-12-82, “Eloísa y su voz”.

9 *Caretas*, n° 624, 20-11-1980, “Fiestas son las de ahora”, p. 56-57.

10 *Caretas*, n° 652, 15-06-1981, “Alegrando esos nobles corazones”, pp. 40-41.

11 *Caretas*, n° 621, 27-10-1980, “Lima en Huayno”, pp. 82-84.

12 *Caretas*, n° 659, 10-08-1981, “Menudo problema”, pp. 32-34.

13 *Caretas*, n° 717, 4-10-1982, “Las bodas de Piedad”, p.52-55.

una organización colectiva de protesta y autorrealización y, en ese sentido, la república se opone, fundamentalmente a todas aquellas políticas que prescindan del interés colectivo [...] en beneficio de grupos de castas, dinastías o estirpes privilegiadas”<sup>14</sup>. En ese sentido, en *La República*, se ofrece la siguiente idea de país: “El Perú no es sino varias naciones, cada una con motivaciones poderosas, singular en su expresión pero común en su significado, que anhelan descubrir su destino, su misión, su propia identidad colectiva”<sup>15</sup>. Esta idea de lo peruano como una identidad formada a partir de múltiples culturas se aprecia en otra editorial del diario, titulado “Por una cultura solidaria”. Allí se menciona que “para encarar el complejo fenómeno cultural del Perú, debemos partir de una comprobación perentoria: que somos un país multinacional. Esta realidad desatendida es causa de discordia y confusión. Bien entendida, sin embargo, significa fuerza creadora y plenitud para los peruanos”<sup>16</sup>.

Debido a dicha concepción, el diario “se propone recoger la voz y la expresión de cada una y de todas las naciones o culturas que constituyen el Perú. Es con esas voces y con esas expresiones [...] como podremos trazar, entre todos, un programa cultural que nos integre, en un quehacer solidario y unánime”<sup>17</sup>. En ese sentido, pareciera haber por parte de *La República* un intento de llegar a un público masivo popular, entendido este como la mezcla, para usar el título de la novela de Arguedas, de *todas las sangres*. Esta visión se aprecia también en la manera en que el periódico informará sobre lo musical a lo largo de la década de los ochenta. Así, el diario intenta cubrir todo tipo de manifestaciones musicales, desde la música andina hasta el rock nacional, pasando por el criollismo y las baladas románticas. Quizás por ese ánimo de llegar a todas las “naciones” peruanas las mayores ventas del periódico se daban en el sector socioeconómico bajo y en el medio inferior, y para 1982 y 1983 era el diario con mayor tiraje a nivel nacional (Mendoza Michilot 2013: 194).

En 1981, cuando aparece *La República*, esta era vespertina y no salía los domingos; tampoco se publicaba aún su suplemento a todo color de fin de semana VSD. Al siguiente año, en enero de 1982, se vuelve matutino (Mendoza Michilot 2013, p.193); el viernes 15 de enero aparece el primer número del VSD; y en noviembre el periódico inicia su aparición los domingos. Por ello, en esta sección, he revisado mes y medio —del 16 de noviembre al 31 de diciembre— de 1981 y todo 1982. En dicha revisión, se pueden apreciar, en total, dos páginas fijas en las que aparecen menciones de lo musical: “Espectáculos” y “Servicios”. En la página “Espectáculos”, además de noticias sobre música, hay notas sobre temas televisivos y de teatro. La página “Servicios” cumple

---

14 *La República*, 16-11-1981, “En busca de una República superior”.

15 *La República*, 16-11-1981, “En busca de una República superior”.

16 *La República*, 18-11-81, “Por una cultura solidaria”.

17 *La República*, 18-11-81, “Por una cultura solidaria”.

la función de informar, de manera muy breve, sobre los puntos importantes de la programación cultural —teatro, música, danza, etc.— y radial.

Además de ambos espacios, en ciertas ocasiones, se tocan temas musicales en la sección “Genio y Cultura”, que por lo general se ubica en la página “Cultura”, aunque las ocasiones son mínimas, pues en esta sección se privilegian los tópicos literarios; en la sección “Personas y Personajes” y “Sala de Espejos”, que suelen aparecer en la página “Local”; y en una pequeña sección titulada “Todas las Sangres”, que aparece en la zona inferior derecha de la página “Entretenimiento”. Finalmente, a partir del 12 de diciembre, de manera esporádica, figura la página “Folklore”.

Por estas secciones, desfilan diversos géneros musicales: criollo, folklore andino, canción latinoamericana, música clásica, canción romántica, rock, etc. Así, por ejemplo, nos enteramos de que “A principios del próximo año funcionará en la Biblioteca Nacional un Centro de Documentación de la Música Peruana”<sup>18</sup>, para lo cual “se hará una recopilación de todo el material existente, tanto en partituras como en grabaciones, de la música culta y folklórica hecha en el Perú desde la Colonia hasta nuestros días”<sup>19</sup>. Se nos revela también que “América Televisión transmitirá el sábado 5 de diciembre a las 8 de la noche, directamente desde México, la fecha final del Festival de la Canción OTI 81”<sup>20</sup>. Asimismo, se expone que “dos de los mejores intérpretes del cancionero de Junín... son loretanos. Delia Cajas Rubio y Próspero Vidal Cáceres no pudieron sustraerse al 'embrujo' musical de la zona central y en su lejano (Iquitos) empezaron su identificación mantarina”<sup>21</sup>.

### ***Tele Guía***

*Tele Guía* fue una revista que se publicó entre 1978 y 1998, cuya salida era quincenal. Su objetivo era informar sobre la industria del entretenimiento —o del espectáculo, como se menciona en sus páginas— dada por los medios de comunicación masivos: la radio, la televisión, el cine, las grabaciones. Por ello, su aproximación a la cultura era también popular, pero no en el sentido del “todas las sangres” de *La República* o en aquel significado que toma “popular” cuando lo usamos en la expresión “clases populares”, sino, más bien, en aquel detrás de la idea de una “cultura de masas”. Desde esta perspectiva, la cultura no se entiende como “the lived culture of an identifiable group of people. Instead, it was a commodified culture produced by a centralized, corporate culture industry for privatized, passive consumption by an alienated, undifferentiated mass” (Garofalo y

---

18 *La República*, 19-11-1981, “Música peruana también se conservará en la Biblioteca”.

19 *La República*, 19-11-1981, “Música peruana también se conservará en la Biblioteca”.

20 *La República*, 3-12-1981, “OTI 81 nombró Jurado Nacional”.

21 *La República*, 26-12-1981, “Los mejores intérpretes de Junín... son de Loreto”.

Waksman 2014: 3). En otras palabras, al menos por la información hallada en la revista y el enfoque dado a sus noticias, el público objetivo de *Tele Guía* pareciera ser todo aquel que puede entrar al circuito comercial promovido por las empresas que ofrecen entretenimiento: canales de televisión, radios, disqueras, etc.

Una muestra explícita de este enfoque la encontramos en la siguiente editorial, en la que se habla de la mejora de la programación televisiva:

Al notar que este esfuerzo ha empezado a cristalizarse en las pantallas de nuestro televisor, Tele-Guía sabe felicitar y agradecer en nombre de los millones de lectores a quienes están haciendo posible esta ansiada y largamente esperada renovación, es decir, agradecemos en primer término a su majestad 'el rating' (lo cual quiere decir al público televidente), en segundo lugar a los anunciadores y en tercer lugar a la TV, buenos administradores de los dineros de los anunciadores asegurándoles una mayor sintonía<sup>22</sup>.

En este fragmento, aparece el público ya no como una cultura con ciertas características, sino como una masa que importa en la medida en que genera rating. En segundo lugar, aparece el otro elemento importante en la industria del entretenimiento: los anunciadores, es decir, las empresas que ganan dinero gracias a ese negocio.

En la revista, aparecen dos secciones en las que se publican cartas enviadas por los lectores. En “Nos escriben”, los lectores comentan o piden cosas a la revista; en “Nos comunicamos”, quienes escriben dan datos personales con el fin de que otras personas afines les respondan. En dichas cartas, muchas veces aparecen los lugares desde donde se escribe. En las direcciones dadas, desfilan los distritos de Ate, Barranco, Breña, Chorrillos, Jesús María, La Victoria, Lima Centro, Lince, Magdalena, Miraflores, Monterrico, Pueblo Libre, Rímac, San Borja, San Isidro, San Juan de Lurigancho, San Martín de Porres, Surco, Surquillo, es decir, prácticamente todos los distritos de Lima; además, fuera de Lima, figuran direcciones de Abancay, Arequipa, Barranca, Cajamarca, Callao, Cerro de Pasco, Chiclayo, Chimbote, Chíncha, Cuzco, Ferreñafe, Huacho, Huánuco, Huaral, Huarmey, Ica, La Oroya, Pasco, Piura, Pucallpa, Tingo María, Tacna, Tumbes, Trujillo e, incluso, alguna carta llega de Uruguay. Esto muestra la gran llegada de *Tele Guía* a todo público.

Por la edad de quienes escriben y por ciertos comentarios de las cartas, pareciera que el público mayoritario es el juvenil. El rango de edad que más figura va de los 12 a los 25 años, aunque en alguna ocasión aparece alguien de 9, 28 o 35 años. Es cierto que esto puede indicar un sesgo, puesto que quienes escriben no son los únicos que compran la revista; sin embargo, considero que muestra, más bien, que, si bien quienes compran la revista son de diversas edades,

---

<sup>22</sup> *Tele Guía*, n° 49, 1980, “Al televidente”.

los jóvenes, tanto hombres como mujeres, son simplemente quienes más se comunican por este medio. No obstante, comentarios aparecidos en varias de las cartas publicadas parecen revelar que hay una relación entre la juventud y la revista. Así, Zoila Chávez, de San Miguel, escribe: “¿qué pasó y por qué dejaron de lado las canciones que salían antes en nuestra Revista?, ustedes saben que son la voz de la juventud y es un pecado que se aparten de nuestros ideales, peticiones y gustos”<sup>23</sup>; un estudiante de 22 años de derecho y locutor de una radio en Chiclayo, con dos programas sobre música, es un “admirador más de esta revista [...] porque pienso que TELE-GUÍA contiene importantes artículos y porque es el mejor medio en la actualidad de comunicación entre los jóvenes”<sup>24</sup>; Mónica Zevallos, de Córpac, Lima, comienza su carta diciendo: “Luego de saludar a todos mis amigos de TELE\*GUÍA, amigos porque lo son de todos los jóvenes ¿no es cierto?”<sup>25</sup>.

A lo largo de la revista, además de notas sobre la televisión, el cine y los artistas que se mueven en dichos ámbitos, hay varias notas sobre cuestiones relacionadas con la música, tanto sobre los músicos propiamente dichos, como sobre la industria musical, en las que se incluye la radio, las disqueras, las empresas de conciertos y, en menor medida, las películas o programas de televisión musicales. Por un lado, aparecen entrevistas y noticias sobre los artistas de “moda” del espectáculo. Si bien algunas de estas notas dan información relacionada directamente con lo musical, muchas otras más bien exploran el lado privado o escandaloso alrededor de la vida de los artistas. Asimismo, aunque haya comentarios sobre músicos de géneros como el criollo o la salsa, los principales artistas de los que se habla en la revista son los que se mueven en el género pop/rock, y que viene comandado alrededor de EE.UU., y el pop hispano-latino, cuyo circuito incluye España, México, Venezuela, Chile, y otros países latinoamericanos, y en cierta medida también artistas de Francia e Italia. De esta forma, durante 1980 y 1981, aparecen los Beatles, los Bee Gees, ABBA, Demis Roussos, Kiss, Yes, etc., y, por otro, Raphael, Julio Iglesias, Camilo Sesto, Miguel Bosé, Rafaela Carrá, Menudo, entre otros. Así mismo, se comentan eventos como los premios Grammy (EE.UU.), que se inició en 1959 y dura hasta hoy; el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, en Chile, celebrado desde 1960; y el Festival OTI de la canción, que funcionó desde 1972 hasta el 2000 en los países iberoamericanos.

*Tele Guía* también da un espacio a lo local. Por un lado, cubre aquellos espectáculos de músicos extranjeros que tocan en Perú. Reporta, por ejemplo, en 1980, el arribo de Natalie Cole a nuestra capital; reseña la vida artística del Puma a su llegada a Lima<sup>26</sup>, cuya actuación en televisión

---

23 *Tele Guía*, n° 59, 1980, “Tele Guía para todos”, sección “Nos escriben”.

24 *Tele Guía*, n° 61, 1980, “Un locutor desde Chiclayo”, sección “Nos escriben”.

25 *Tele Guía*, n° 88, 1981, sección “Nos escriben”.

26 *Tele Guía*, n° 52, 1980, “El Puma ya conmocionó Lima”, pp. 18-19.

comenta<sup>27</sup> y al cual entrevista<sup>28</sup>; y entrevista también a Camilo Sesto cuando llega a actuar al país<sup>29</sup>. En 1981, reseña la llegada del grupo Freeway, de músicos canadienses y el peruano Jean Pierre Magnet<sup>30</sup>; entrevista a Oscar D'León, en su segunda venida a Lima<sup>31</sup>; y sigue a Menudo durante toda su estancia en Lima<sup>32</sup>. Por otro lado, se interesa por músicos nacionales. En sus páginas se mencionan a Luis Abanto Morales, César Altamirano, Jorge Baglieto, Cecilia Bracamonte, el zambo Cabero, Polo Campos, Frágil, Chabuca Granda, Rafaelito Vargas, Richard Villalón, por mencionar a algunos, aunque los espacios dedicados a estos artistas, salvo alguna excepción, suele ubicarse en secciones en las que se habla de varios puntos, como “Confirmado”, “De todas partes... y de todo un poco...”, “Flash”, en lugar de dedicarles una nota completa solo a ellos. Finalmente, también cubre eventos peruanos. Así, se comenta el espectáculo en vivo La Más Más, de radio Panamericana, dado entre 1978 y 1989; a partir del número 77 de 1981, reseña peñas limeñas y, desde el 78, discotecas limeñas; y, junto al Billboard norteamericano y comentarios de discos editados en el extranjero, aparecen los rankings de radios como América, Panamericana e Inca, reseñas de discos editados acá, y notas sobre programas musicales en televisión, como Disco Club, de Gerardo Manuel, emitido en RTP, Canal 7.

Como puede verse, las tres fuentes apuntan a públicos distintos. *Caretas* está claramente pensado para un público no tan amplio, una clase media, media alta y alta, ilustrada, es decir, como alguna vez me comentó un amigo que trabajó en los noventa en la revista, para aquellos que dirigen o van a dirigir el país. *La República*, por su parte, busca llegar a todo el Perú, entendido este como una combinación de culturas, por lo que su mirada es más amplia y popular. En cambio, *Tele Guía* es una revista enfocada en el espectáculo y el entretenimiento, propuestos principalmente por los medios de comunicación masivos y la industria que gira en torno a ellos, y cuyo público consumidor principal parecer ser el juvenil. De esta forma, estos tres conjuntos de fuentes me permiten tener tres visiones diversas de lo musical, de forma que me posibilitan abarcar un amplio espectro sobre el género.

## 1.2. Panorama rockero

El rock se relaciona con la idea de modernidad, y esta, a su vez, con EE.UU. y por lo tanto con música extranjera, no perteneciente al acervo musical nacional —o latinoamericano—, a pesar de que se toca rock en Perú —y en Latinoamérica— desde fines de los cincuenta (Cornejo 2018:

---

27 *Tele Guía*, n° 53, 1980, “El Puma”, sección “Crítica y comentarios”, pp. 32-33.

28 *Tele Guía*, n° 53, 1980, “El Puma: otra víctima del éxito”, pp. 2-7.

29 *Tele Guía*, n° 57, 1980, “No quiero desnudarme públicamente dice Camilo”, pp.62-67

30 *Tele Guía*, n° 73, 1981, “Freeway”.

31 *Tele Guía*, n° 74, 1981, “El faraón de la salsa regresó”, p. 38.

32 *Tele Guía*, n° 86, 1981, “Menudo éxito el de 'Menudo'”, pp. 14-16.

11-13). Un ejemplo viene de una nota hecha a Miguel Flores, músico proveniente del movimiento rockero peruano de los sesenta y que tocó la batería con Pax (cuya primera encarnación es de 1969 a 1975). En la nota, se le menciona como cultor del “inca rock”: “Tumbas, queñas, charango, batería, cajón y guitarra eléctrica. Algo mitad cholo, mitad gringo. Problemas de transculturación [...] o bien sonos con identidad nacional”<sup>33</sup>.

Algo similar sucede cuando se habla de Los Jaivas, “conjunto argentino-chileno de rock andino [...], quienes tocan 35 instrumentos donde se mezclan, logrando bellos afectos, los charangos, zampoñas y queñas, con las guitarras eléctricas y los sintetizadores”<sup>34</sup>; y, en la leyenda de la imagen inferior de la nota, se afirma: “Los 'Jaivas', cadencias autóctonas en tiempo de rock”<sup>35</sup>. Aquí vemos cómo la instrumentación está claramente concebida como perteneciente a dos categorías opuestas: lo eléctrico —guitarras y sintetizadores— forman parte del rock, mientras que los charangos, zampoñas y queñas —instrumentos acústicos— son considerados andinos, y por lo tanto autóctonos. Estas ideas se pueden encontrar en los mismos músicos de la banda, quienes parecieran darse cuenta de que tocar rock —género considerado extranjero— puede ser leído como una traición a lo latinoamericano. Así, afirman: “Queremos hacer rock, sin olvidar nuestras raíces”<sup>36</sup>. Sin embargo, sienten que es necesario acceder a otras formas —¿más modernas?— de hacer música: “No vivimos en un mundo contemporáneo y, sin despreciar a los folkloristas puros, hay que buscar nuevos caminos a través de instrumentos electrónicos”<sup>37</sup>. Esta modernidad se destaca en la leyenda de la imagen que acompaña a esta última nota: “Grupo 'Los Jaivas', lo ancestral en la vanguardia”<sup>38</sup>.

La oposición entre lo latinoamericano y el rock vuelve a aparecer en una nota-entrevista hecha a Los Jaivas por *Tele Guía* en su visita a Perú en 1981. Los Jaivas, de hecho, son el único grupo de rock latinoamericano que toca en Perú entre 1980 y 1981. Tocan, primero, en la Plaza de Armas del Cuzco, y en el Auditorio Santa Úrsula y el Campo de Marte en Lima; en el Cuzco, además, grabaron un video en Machu Picchu, coproducido por Canal 7 (Perú) y Canal 13 (Chile), el cual fue presentado por Mario Vargas Llosa<sup>39</sup>. Para esa ocasión, desde *Tele Guía*, les preguntan: “La música que ustedes hacen es muy singular, parece una combinación de rock con la música folklórica latinoamericana ¿es realmente una mezcla de estos dos ritmos?”<sup>40</sup>; ante ello, Claudio Parra, el pianista, responde:

---

33 *Caretas*, n° 635, 9-02-1981, “El inca rock”, p. 46.

34 *Caretas*, n° 616, 22-09-1980, “Jaivas de altura”, p. 55.

35 *Caretas*, n° 616, 22-09-1980, “Jaivas de altura”, p. 55.

36 *Caretas*, n° 662, 31-08-1981, “Sonos en la cumbre”, p. 69.

37 *Caretas*, n° 662, 31-08-1981, “Sonos en la cumbre”, p. 69.

38 *Caretas*, n° 662, 31-08-1981, “Sonos en la cumbre”, p. 69.

39 *Tele Guía*, n° 49, 1981, “Los Jaivas: No hacemos rock”, pp. 14-17.

40 *Tele Guía*, n° 49, 1981, “Los Jaivas: No hacemos rock”, pp. 14-17.



Lo que hacemos no tiene nada que ver con el rock [...] porque el rock se caracteriza por determinadas melodías, armonías, escalas y acordes que nosotros no utilizamos. Lo que hacemos está basado en la música de Latinoamérica, los elementos rítmicos que usamos son el huayno, la cueca, el malambo, la galopa etc. y esto muchas veces es confundido con el rock porque combinamos instrumentos folklóricos como la quena, la zampoña, el charango y la trutruca con la batería, la guitarra eléctrica y el sintetizador<sup>41</sup>.

En esta respuesta, vemos a Los Jaivas intentando alejarse del rock y resaltar la condición latinoamericana de su música, al punto de negar que son rock. Vemos, también, que, en esta discusión, vuelve a aparecer el tema de los instrumentos como uno de los elementos para definir si se hace rock o música latinoamericana. Pareciera, entonces, que tocar rock, al menos para cierto grupo de personas, es cuestionable, pues implica abandonar lo propio.

Incluso cuando se toca un estilo de rock sin que aparezcan elementos propios de la música considerada peruana, se cuestiona el significado de tocar rock en Perú. Así, cuando se habla del grupo de rock peruano Up Lapsus, el autor de la nota dice: “Efectivamente, este es el Rock Proleta, que se fabrica en corralones, con instrumentos alquilados, casi clandestinamente; que se viste en ambulante, con casacas de cuerina. La música del imperio ¿expropiada por los pobres o solamente, una muestra más de lo colonizados que estamos?...”<sup>42</sup>. Esa pregunta final expone dos puntos: la relación existente entre rock y EE.UU., y la ambivalencia en torno a si tomar un elemento cultural considerado como perteneciente a otra cultura constituye un rasgo de opresión o un signo de subversión, además, claro, de un discurso que utiliza términos de izquierda.

Tocar rock, además, se relaciona con la noción de juventud, a la vez que se lo ve como un género que posibilita enriquecer la música considerada nacional. Por ejemplo, en la nota ya citada sobre Miguel Flores, este afirma: “Trato de abrir un nuevo camino para enriquecer la armonía. [...] La música andina, por ejemplo, va bien con el rock y la costeña con el jazz. Esta mezcla quita la rigidez melódica a la música local y la hace más aceptable entre nuestra juventud”<sup>43</sup>. También vemos esta relación en la crónica de un concierto de Frágil dado en octubre de 1981 en el Roller Center de Miraflores: “Hoy resulta difícil para cualquier joven, resistirse a la seducción del sonido electrónico. El rock es, sin duda, la música de nuestro tiempo. Aunque a algunos les duela”<sup>44</sup>. Y, en esa misma nota, más adelante, luego de citar partes de una canción cantada por Frágil en ese

---

41 *Tele Guía*, n° 49, 1981, “Los Jaivas: No hacemos rock”, pp. 14-17.

42 *Caretas*, n° 674, 23-11-1981, “Rock proleta”, pp. 62-64.

43 *Caretas*, n° 635, 9-02-1981, “El inca rock”, p. 46.

44 *Caretas*, n° 671, 2-11-1981, “¡Apuren que se me baja!”, pp. 82-83.

momento, se afirma: “Esto lo dicen en el lenguaje que los muchachos de hoy entienden”<sup>45</sup>. Entonces, el rock no solo por la música sino también por la manera en que se escriben las letras se ve como música juvenil. Por otro lado, en otra breve nota sobre Frágil, se menciona: “Frágil interpreta un nuevo estilo de música, muy identificado con la juventud, le llaman 'Rock El Progresivo’”<sup>46</sup>, lo que parece mostrar que, desde el periódico, no se conoce mucho sobre el mundo del rock, pues la etiqueta correcta es simplemente “rock progresivo”

Otra relación que parece existir es que ser rockero implica ser drogadicto o violento. Así, en la descripción del concierto de Frágil ya mencionada, el cronista afirma: “Algunas personas creen que estos conciertos son solamente una suerte de 'simposio para graduarse de drogadicto', nada más absurdo. [...] En realidad de los que están aquí, son poquísimos aquellos que antes de entrar se han fumado su troncho (marihuana) o un quete (un veneno que también se llama pasta)”<sup>47</sup>. De igual forma, se le pregunta a Carlos Muñoz, de Up Lapsus: “En casi todos sus conciertos se nota la presencia de muchos 'fumones' ¿no crees que la música que hacen contribuye a fomentar el uso de drogas en la juventud?”<sup>48</sup>, a lo que Carlos responde: “No, no creo que nosotros contribuyamos a todo eso. Lo que sucede aquí sucede en todo el mundo. Es casi normal que en los conciertos de 'rock' algunos 'patas' quieran estar más en 'onda' y se fumen un 'pito', pero te aclaro que nosotros ni contribuimos ni estamos a favor de eso”<sup>49</sup>.

Por otro lado, uno de los valores del rock a partir de los sesenta es el de la autenticidad, entendida, en parte, como el hecho de componer canciones propias. Se nota que este elemento se considera un valor importante en el rock nacional. Para el caso de Frágil, se resalta que “de la música 'copiada' [para hablar de *covers* de otras bandas] pasaron a las canciones y formas propias”<sup>50</sup>. Asimismo, se afirma de Frágil: “Este grupo es el conjunto de música juvenil de más futuro, sus integrantes intérpretes y compositores de sus propios temas”<sup>51</sup>. A esto se añade como valor el cantar en español: “Los frágiles, además de ser excelentes intérpretes, componen sus propias canciones, todas ellas con letras en castellano”<sup>52</sup>. De igual forma, cuando se habla de Up Lapsus, se destaca que “hacen sus propias canciones en castellano”<sup>53</sup>. Quizás, al igual que el uso de instrumentos no eléctricos, el cantar en español —frente a usar el inglés— se ve como una manera

---

45 *Caretas*, n° 671, 2-11-1981, “¡Apuren que se me baja!”, pp. 82-83.

46 *La República*, 10-12-1981, “Frágil: concierto en rock”, p. 20.

47 *Caretas*, n° 671, 2-11-1981, “¡Apuren que se me baja!”, pp. 82-83.

48 *Tele Guía*, n° 96, 1981, “Arriba los errores”, pp. 54-55.

49 *Tele Guía*, n° 96, 1981, “Arriba los errores”, pp. 54-55.

50 *Caretas*, n° 671, 2-11-1981, “¡Apuren que se me baja!”, pp. 82-83.

51 *La República*, 10-12-1981, “Frágil: concierto en rock”, p. 20.

52 *Caretas*, n° 671, 2-11-1981, “¡Apuren que se me baja!”, pp. 82-83.

53 *Caretas*, n° 674, 23-11-1981, “Rock proleta”, pp. 62-64.

de volver propio —llámese latinoamericano, peruano, nacional— una música que se considera extranjera.

En cuanto a quiénes tocan rock en Perú, encontramos, por un lado, músicos provenientes de la escena rockera de los sesenta. Por ejemplo, Raúl Pereira (1947-2010), guitarrista y quenista, nacido en 1949, miembro de bandas de los sesenta como Los Shain's (1963-1968) y Los Drag's (1965-1966), y de la banda El Polen (1969-1975; 1996-1999), la cual debuta oficialmente en 1971 (Torres Rotondo 2009: 19), dirige la banda de “rock andino” Sudamérica, la cual “el próximo jueves se presenta [...] en el Centro Cívico de Lima”<sup>54</sup>. En Sudamérica, participa también Luis Pereira, hermano de Raúl, y Fernando Silva, ambos exmiembros de El Polen. Por otro lado, se encuentra el saxofonista Jean Pierre Magnet, nacido en 1949, quien formó parte del grupo de rock peruano Traffic Sound (1967-1972) y que, luego, se dedicará al jazz, pero que, en 1981, toca con el grupo norteamericano Freeway.

Aparte de estos músicos nacidos en los cuarenta, existen otros formados en los setenta por jóvenes nacidos básicamente en los cincuenta. Por ejemplo, Frágil, formado en 1976, tiene como integrantes a Daniel Dulude, nacido en 1952, y Octavio Castillo, quien en 1981 tiene 26 años. Por su parte, los integrantes de Up Lapsus, formado entre 1976 y 1978<sup>55</sup>, tienen entre 18 y 25 años<sup>56</sup>, lo que implica que nacieron entre 1956 y 1963. Respecto a su procedencia, mientras que cuatro de los cinco miembros de Frágil eran de Breña y uno de Barranco (Bustamante Corzo, citado en Torres Rotondo 2012: 28), los miembros de Up Lapsus eran de La Victoria, salvo por el vocalista, quien era del Callao<sup>57</sup>.

Respecto a los espacios, uno de los lugares donde aparece el rock es en los conciertos. En estos, pareciera que se trabaja en condiciones, si no precarias, al menos no con la mejor tecnología. Cuando le preguntan a un estudiante de 19 años de la Católica si le gustó el concierto ya mencionado de Frágil, este responde: “¿Sonido? Malo [...] no hay acústica, muchos ecos [...] el local: malo, ni siquiera hay asientos'. ¿Nada se salva? 'A mí me gusta el rock —responde— me gusta este grupo. Son buenos, cantan en castellano y son peruanos, pero este concierto está hasta el perno”<sup>58</sup>.

El público que asiste a los conciertos parece ser bastante diverso, además de numeroso, si bien parecen primar los adolescentes y jóvenes. Para el concierto de Frágil, se menciona que “entre

---

54 *Caretas*, n° 614, 8-09-1980, “Música. A la flauta”.

55 Carlos Muñoz, guitarra y fundador del grupo, afirma en una entrevista hecha en *Tele Guía* (n° 96, 1981, “Arriba los errores”, pp. 54-55), que Up Lapsus se forma en 1976, se disgrega luego y se vuelve a reactivar en 1978 con la aparición de nuevos integrantes, pero en una entrevista más reciente afirma que se formó en 1977 (Torres Rotondo 2012: 36.).

56 *Caretas*, n° 674, 23-11-1981, “Rock proleta”; *Tele Guía*, 96, 1981, “Arriba los errores”, pp. 54-55.

57 *Caretas*, n° 674, 23-11-1981, “Rock proleta”, pp. 62-64.

58 *Caretas*, n° 671, 2-11-1981, “¡Apuren que se me baja!”, pp. 82-83.

los mil quinientos fanáticos que pagaron su 'kilo y medio' (S/.1,5000) encontramos udepistas, neurocomunistas, secretarias, colegiales y 'Pepes del Salto' a pasto”<sup>59</sup>. Más adelante, se menciona como parte del público asistente a un estudiante de Letras de la Católica, así como a un “chiquillo” y un “grupo de niñas [...] estudiantes de una cercana academia de preparación para la universidad”. En el concierto del grupo Up Lapsus, llevado a cabo en noviembre de 1981, se menciona que “las siluetas fusionadas de más de dos mil personas se recortan sobre el abanico iluminado de la concha acústica del Campo de Marte”<sup>60</sup>. Cuando el cronista habla con Carlos Lazares, baterista de la banda, este menciona que “el rock es bien popular hermano, si tú te das cuenta, la gente rockera es, qué te digo, de La Victoria, del Llauca, Comas, San Martín de Porras, así; son jóvenes, estudiantes, esos son los patas que se vacilan con el rock”<sup>61</sup>. En otra entrevista, Carlos Muñoz, guitarrista de Up Lapsus, ante la pregunta sobre cuál es el público de la banda, responde: “Nuestro principal público está en la clase media, en la gente modesta que no trabaja, que sólo estudia y que apenas si tiene para pagar la entrada y el pasaje”<sup>62</sup>.

Además de los conciertos, el rock aparece como música que suena en discotecas, ya sea como música en vivo o como grabaciones. Por ejemplo, en el verano de 1981, en la discoteca Mediterráneo, “el conjunto 'Freeway', grupo de rock y jazz progresivo norteamericano [...] de Santa Bárbara, California, formado apenas hace seis meses por el saxofonista peruano Jean-Pierre Magnet [...] actuará en el club cada miércoles por ocho semanas”<sup>63</sup>. Asimismo, en El Túnel Discoteque, “enclavada en el progresista distrito de Miraflores [...] la música que se toca es variada, se puede escuchar 'rock', 'salsa', pero lo que más impera es la música disco”<sup>64</sup>. También en la discoteca MS Disco, de San Isidro, el disc-jockey Carlos Bustamante pasa música variada; en ella, “se baila de todo, desde frenético 'rock' hasta una sabrosa 'salsa’”<sup>65</sup>. Incluso, hay al menos una discoteca en que se baila fundamentalmente rock, o géneros relacionados con él: la discoteca miraflorentina No Disco. Allí, en un local pequeño, “repleto de público juvenil [...] la música que se baila [...] es el 'Reggae', 'New Wave', 'Blitz' y 'Rock and Roll', nada más, no hay salsa ni otro tipo de ritmo”<sup>66</sup>.

Asimismo, se aprecia que, a partir de 1981, hay un mayor interés por el rock nacional. Así, en 1980, solo hay una mención en *Caretas* al grupo Sudamérica. Sin embargo, en 1981, aparte de la nota a Miguel Ríos, en la que se nos habla de sus proyectos, aparecen con fuerza Frágil y Up Lapsus. Por un lado, como ya describí, ambos grupos llenan conciertos, lo que llama la atención

---

59 *Caretas*, n° 671, 2-11-1981, “¡Apuren que se me baja!”, pp. 82-83.

60 *Caretas*, n° 674, 23-11-1981, “Rock proleta”, pp. 62-64.

61 *Caretas*, n° 674, 23-11-1981, “Rock proleta”, pp. 62-64.

62 *Tele Guía*, n° 96, 1981, “Arriba los errores”, pp. 54-55.

63 *Caretas*, n° 631, 9-02-1981, “Sones y sazones”, p. 36.

64 *Tele Guía*, n° 90, 1981, “Discotecas. El Túnel”, p.44.

65 *Tele Guía*, n° 49, 1981, “Discotecas. MS Disco”, p. 37.

66 *Tele Guía*, n° 89, 1981, “Discotecas. No Disco..ni fotos”, p. 61.

suficiente de *Caretas* en ambos casos, y de *La República* para el caso de Frágil y de *Tele Guía* para el caso de Up Lapsus como para entrevistar a los grupos. Ambas bandas, además, graban una producción ese año. Frágil graba su primer LP, *Avenida Larco*, para Pantel, sello discográfico de Panamericana; Up Lapsus graba un single de 7" de 45 RPM para el sello Odeón del Perú. Finalmente, ambas bandas participan en el evento de la Más Más de Radio Panamericana ese 1981<sup>67</sup>. Primero, en la Más Más del verano, llevada a cabo el sábado 11 y domingo 12 de abril a las 7 pm en el Auditorio del Campo de Marte, “Panamericana atinadamente dió oportunidad de lucimiento, para aperturar el Programa, al conjunto nacional Up-Lapsus, quienes con su acostumbrado repertorio de música rock, abrieron por La Más Más”<sup>68</sup>. En la Más Más de 1981, evento realizado el 18 y 19 de diciembre a las 7 pm<sup>69</sup> en el Teatro Auditorio Amauta, “finalizado el espectáculo actuó FRAGIL después de recibir el trofeo de LA MAS MAS [...] Le fue otorgado al haber sido considerado como EL MEJOR GRUPO DE ROCK del año”<sup>70</sup>. Asimismo, en la lista de las 30 mejores canciones de 1981 de Tele Guía, “Av. Larco”, canción del álbum del mismo título, figura en el puesto 24 de las canciones “interpretadas en Español u otro Idioma”<sup>71</sup>; de hecho, es la única canción peruana que figura en dicho ránking. De igual forma, tanto Frágil como Up Lapsus aparecen en la lista de los mejores grupos nacionales del año<sup>72</sup>, junto a Pelo, de quien en un número anterior se cuenta que es una nueva agrupación que “lanza al mercado su nuevo sencillo 'Fin de semana', que ya gusta, en las primeras voces Richie y Leyla”<sup>73</sup>, pero no se menciona qué género toca; el grupo de cumbia Los Pakines; y la banda a medio camino entre pop y disco Las Rollets, proyecto de los ex We All Together Saúl y Manuel Cornejo. Otra evidencia del cambio es que, en la lista de lo mejor del año musical de 1980, no hay ningún espacio para “grupos nacionales”; sí lo hay para “artistas nacionales”, pero ninguno pertenece al género rock<sup>74</sup>.

En 1982, Frágil no solo vuelve a aparecer en los medios escritos, en un artículo en el que se afirma que “es considerado el mejor grupo rockero del país”, que “su música enloquece a la juventud” y que “todos sus integrantes viven de la música”<sup>75</sup>, sino que también participa en la Feria del Hogar, junto con “los grupos rockeros peruanos Iner City, [...] Trilet Paper [sic] y Caravan”<sup>76</sup>. De

67 El evento La Más Más era un espectáculo en vivo organizado por radio Panamericana una o dos veces al año. En él, se proyectaban los videoclips de las canciones parte del ranking musical La Más Más. Además, animaban discjockeys de la radio y artistas peruanos. El evento era masivo, con miles de oyentes; pensado para los jóvenes; y duraba dos días. La Más Más, como espectáculo, se realiza desde 1978 hasta 1989.

68 *Tele Guía*, n° 79, 1981, “...Fue más verano, con la Más Más”, pp. 38-39.

69 *La República*, 14-12-1981, “La Más Más”, página “Espectáculos”, p. 20.

70 *Tele Guía*, n° 79, 1981, “La Más Más del 81”, pp. 70-71.

71 *Tele Guía*, n° 96, 1981, “Las 30 mejores de 1981”, p. 58.

72 *Tele Guía*, n° 96, 1981, “Los mejores artistas del disco 81”, p.57

73 *Tele Guía*, n° 95, 1981.

74 *Tele Guía*, n° 70, 1980.

75 *Tele Guía*, n° 100, 1982, “La fuerza de Frágil”, pp. 20-23.

76 *Tele Guía*, n° 111, 1982, “Una feria para ¡toda la familia!”, p. 34.

Up Lapsus se cuenta que han grabado un lp titulado *Nada igual*, que “incluye temas dentro de la línea del rock and roll y la música country [...] y la balada 'Elévate hacia mí', sobre la cual se ha grabado un video para el programa Disco Club”<sup>77</sup>. Asimismo, se mencionan nuevos grupos ese año. Así, cuenta que Del Pueblo se presenta en el Salón de las Américas “con un repertorio conformado por creaciones propias y de algunos autores contemporáneos de música popular”<sup>78</sup>, quienes tocan “música barrio', puesto que es en los barrios donde ellos trabajan, asumiendo para sus canciones la problemática de la juventud de los barrios capitalinos”<sup>79</sup>. De igual manera, se informa que el grupo Amigos, conformado por estudiantes universitarios, “conmemorando el segundo aniversario de la desaparición del cantante John Lennon, [...] ofrecerá hoy un concierto con los temas que le dieran fama a 'Los Beatles’”<sup>80</sup>. Nos enteramos, también, de la formación de la banda Temporal. Según la nota, “por la calidad musical que demuestra en sus primeros conciertos, el grupo nacional de música rock, conocido con el impresionante nombre de TEMPORAL, anuncia la posibilidad de hacer un video con todos los secretos de la onda rockera”<sup>81</sup>.

En suma, respecto a su difusión, el rock es un género que, a inicios de los ochenta, aparece constantemente en la radio, así como en algunos programas de televisión, en su versión angloamericana. En cuanto al rock latinoamericano, este prácticamente no figura, salvo por la llegada de Los Jaivas, un grupo que se mueve en el rock fusión. En cuanto al rock peruano, si bien a inicios de 1980 no aparece en la escena mediática, en 1981 comienza a figurar, tímidamente en la radio y de manera más fuerte en los conciertos. Por otro lado, este género musical pareciera llegar a todos los distritos limeños y, en ese sentido, a todas las clases sociales. Asimismo, se ve que hay continuidad generacional, puesto que los músicos de las bandas populares, Frágil y Up Lapsus, pertenecen a una generación posterior a la de los sesenta e inicios de los setenta. Finalmente, el rock es un género relacionado con la modernidad, entendida esta sobre todo por los instrumentos eléctricos y su asociación con EE.UU., y con el consumo juvenil.

## **2. Perfil de los metaleros: social y musical**

Visto el panorama del rock de Lima a inicios de los ochenta, me interesa ahora indagar sobre quiénes —y por qué— comenzaron a interesarse lo suficiente en este género como para formar una comunidad de oyentes y músicos que, poco a poco, irá creando una escena musical que perdura hasta hoy. Para ello, divido esta sección en dos partes. En la primera, analizo las características de algunos de los miembros pertenecientes a esta escena musical con el fin de ver si

77 *Eyteen* n° 18, suplemento de *Tele Guía* n° 121, “Up Lapsus: rock peruano y distinto”, p. 8.

78 *La República*, 7-12-1982, “Grupo del pueblo”, p. 19.

79 *La República*, 7-12-1982, “Grupo del pueblo”, p. 19.

80 *La República*, 9-12-1982, “hoy recuerdan a John Lennon”, p. 24.

81 *Eyteen* n° 9, suplemento de *Tele Guía* n° 112, “Un 'Temporal' que amenaza”, p. 34.

existen patrones comunes en cuanto a variables como clase social, género, origen étnico y rango de edad; en la segunda, examino las razones que los mismos entrevistados dan sobre por qué comenzaron a interesarse en este género.

La base empírica de esta sección son las entrevistas cualitativas semiestructuradas que realicé a diez miembros que fueron parte de la escena metalera en los ochenta —la mayoría de los cuales aún conforma dicha escena—. Además de estas, realicé dos entrevistas más, una a un miembro de la generación rockera de los sesenta, cuyo grupo reaparece en los ochenta; y la otra a un participante de otra de las escenas de rock de los ochenta, el llamado rock subterráneo.

Estas entrevistas siguieron los lineamientos propios de este tipo de método de recolección de datos, tal como lo explican Heinemann (2003: 126-131) y Van Peer, Hakemulder y Zyngier (2007: 88-94). Así, aunque las entrevistas partieron de un cuestionario similar en todos los casos, algunas preguntas variaban según el entrevistado; asimismo, la entrevista no siempre seguía el orden exacto de las preguntas tal cual aparecían en el cuestionario, sino que se buscaba seguir el flujo de una conversación natural. Salvo las tres primeras entrevistas, que funcionaron como prueba, por lo que duraron más tiempo que el resto (entre 2 y 2 horas y media), tanto así que dos de ellas tuvieron que realizarse en dos días, el resto de entrevistas se realizó en una sola ocasión, que duró entre 50 minutos y 1 hora y media. Asimismo, todas las entrevistas fueron hechas en persona, con excepción de una, que se realizó por Internet y solo con audio (no hubo cámara), debido a que el entrevistado vive fuera del país.

Debido a su naturaleza, basar la información en esta metodología tiene, como ocurre con cualquier otra, ventajas y desventajas. En relación con este trabajo, la principal ventaja ha radicado en que me ha permitido profundizar en la mirada de cada entrevistado sobre el tema planteado a partir de las diferentes opiniones y experiencias que han tenido en la escena. La principal desventaja es que “because of the time and energy required to prepare and hold interviews, but even more so when one considers the amount of time that has to be invested in the transcription and in the analysis of [...] interviews, the number of such interviews is normally highly limited” (Van Peer, Hakemulder y Zyngier 2007: 93). Esto implica dos cosas: por un lado, “no es posible obtener una muestra representativa, si acaso únicamente una selección de 'casos típicos'” (Heinemann 2003: 126); por otro lado, debido a lo anterior, no se deben esperar generalizaciones a partir de esta metodología.

Justamente por esto, he intentado entrevistar a participantes con ciertos roles típicos de la escena metalera. Así, hay entrevistados que se iniciaron en la escena en la primera mitad de la década, mientras que otros comenzaron a participar en la segunda mitad; hay quienes tocaron en grupos de heavy metal y quienes tocaron en bandas de metal extremo; si bien la mayoría son

músicos, por lo que hay un sesgo claro, hay al menos un entrevistado que no tocó en ninguna banda de metal y otro que comenzó a tocar recién en una luego de 1990, lo que privilegia sus miradas de solo espectadores; algunos de los entrevistados fueron organizadores de conciertos; algunos se mantienen en la escena hasta ahora, mientras que otros han dejado de hacer música, se mueven en géneros fuera del metal o, aunque son parte de la comunidad metalera, solo participan de la escena local esporádicamente por vivir fuera del Perú; asimismo, los entrevistados provienen de diferentes distritos de Lima. En suma, aunque no hay una representatividad en el sentido estadístico del término, he intentado recoger una cantidad de puntos de vista que, de alguna forma, tipifique los diferentes roles existentes en la escena.

En este punto, quiero remarcar que no busco demostrar ninguna generalización a partir de estas entrevistas. Más bien, planteo ciertas ideas que, espero, en un futuro, otros investigadores puedan demostrar con una mayor cantidad y diversidad de entrevistados o con un método de recojo de datos más cuantitativo, como puede ser un cuestionario. A pesar de ello, creo que haber escogido esta metodología sobre otra ha sido lo indicado para el tipo de investigación que he realizado por tres razones. Primero, al ser un tema histórico, es complicado conseguir una gran cantidad de entrevistados que correspondan a los distintos roles involucrados en la escena —músicos, fans, productores, autores de fanzines, entre otros—, a diferencia de si hubiera sido un estudio sociológico en el que tratara con el presente. Directamente ligado a lo anterior, en segundo lugar, el limitado tiempo y los constreñidos recursos obligaban a ser conservador en el recojo de fuentes. Tercero, debido a que prácticamente no hay estudios académicos sobre el tema, las entrevistas cualitativas me han permitido proponer nuevas intuiciones o ideas, a manera de exploración, las cuales puede ser luego validadas por otros investigadores.

A continuación, presento una tabla con los entrevistados en orden alfabético por apellido. Además de su nombre, aparece el rol principal que han desempeñado en la escena metalera durante los ochenta. No doy los datos de las bandas a las que han pertenecido los entrevistados, pues esa información aparecerá en el siguiente capítulo.

<b>Entrevistado</b>	<b>Rol</b>
Julio Almeida	Batería en Jerusalem y Mazo
John Capcha	Guitarra en Hadez
Álvaro Cerrón-Palomino	Batería en Mortem
Jorge Cortés	Bajo en Óxido; bajo y voz en Mazo
Martín Espíritu	Espectador en los ochenta; guitarra, zampona, quena, charango en Kranium desde 1991



Víctor Guizado	Voz en Armagedon
Rafael Morales	Guitarra en Currículum Mortis
David Sobrevilla	Batería en Letal
Jorge Vélez	Espectador <sup>82</sup>
Giancarlo Wurtel	Bajo en Orgus

### Perfil social

Para poder proponer un perfil social, primero, presento la información sobre los siguientes puntos indagados en las entrevistas: año de nacimiento, lugares donde nacieron y vivieron, colegio donde estudiaron, origen de los padres, ocupación de los padres, actividades realizadas luego de acabar el colegio. Luego de ello, a partir de la información anterior y de la discusión con fuentes secundarias que tratan sobre las variables de clase, edad, etnia y género, propongo, como hipótesis, el perfil de los metaleros limeños durante los ochenta. Empiezo, entonces, con una minibiografía de los entrevistados. El orden de presentación sigue las fechas de nacimiento.

David Sobrevilla (1963) vivió toda su vida en Chacarilla del Estanque (entre Surco y San Borja). Su padre, nacido en Huancayo, vino a vivir a Lima con sus abuelos, quienes tenían una hacienda en Huancavelica y negocios en Huancayo. Si bien iban y venían entre Huancavelica, Huancayo y Lima, en los sesenta se mudan a Lima definitivamente. En la capital, vivían en San Isidro, en el límite con Magdalena. Su madre era limeña, hija de arequipeños, quienes vinieron a vivir a Lima, en Jesús María, en los años treinta. Mientras que su madre era ama de casa, su padre era veterinario graduado en San Marcos y con maestría en EE.UU. Cuando regresó a Lima, puso una fábrica de alimento para animales, “tipo Nicolini, pero más chica”, la cual se llamaba Dynsa. La crisis de fines de los ochenta “golpeó el negocio, pues le compraban menos”, pero se pudo capear el temporal. David estudió parte de la primaria en el Santísimo Nombre de Jesús, pero, como el colegio no tenía primaria completa ni secundaria, migró al Santa María. Terminado el colegio, postuló a la Universidad Católica, donde estudió Derecho. Se graduó en 1992.

John Capcha (1965) vivió en San Martín de Porres hasta los 26 años. Primero, estuvo en la zona de Piñonate. Hacia 1970 se muda a la zona de Ingeniería, donde se queda hasta 1975. En ese año, se muda a la Urbanización Villa del Norte (en la actualidad, parte de Los Olivos, donde vive hasta ahora). Luego de casarse, vivió por diez años en el Rímac, desde 1991 hasta 2001. Su padre era de Jauja (Junín), quien viene a vivir a Lima, “como todo provinciano por cuestiones laborales [...] bien jovencito, a los 14-15 años”. Durante toda su vida, su padre se desempeñó como chofer. Primero trabajó para *Oiga* en los 60, hasta 1975, año en que el gobierno de Velasco cierra el

<sup>82</sup> Jorge Vélez también toca batería y participó en una banda de hardcore en los noventa. Sin embargo, en esta investigación, me centro solo en su participación como fan del metal en los ochenta.

periódico y “todos los trabajadores, desde el dueño hasta el guachimán” son botados a la calle. De allí, pasó a trabajar en Editorial Perú, donde hacen *La Crónica*, *El Peruano* y *La Tercera*. Allí se quedó hasta su muerte. Su madre, ama de casa, era de La Victoria. John estudió la primaria en el colegio nacional Pedro Paulet (3023) en Ingeniería; la secundaria la hizo en el colegio, también nacional, Alejandro Bertello Bollati (que ya no existe), ubicado en la cuadra nueve de la avenida Brasil (Breña). Finalizado el colegio en 1982, entra a trabajar donde laboraba su padre en 1983, como ayudante mecánico. Debido a un arreglo entre la Editorial Perú y el Senati, estudió Controles Industriales de 1986 a 1989, más o menos. En 1992, entra Fujimori y despide a todos. Con la indemnización que le dieron, se compró un equipo de sonido, y comenzó a trabajar con la música, tocando y alquilando, y haciendo trabajos alternos.

Jorge Cortés (1966) vivió, primero, en Lince y Magdalena; luego, cuando cumple 16 años, se muda a San Isidro, por San Felipe, cerca del cruce de Javier Prado y Prescott. También vivió en Australia entre 1969 y 1972. Estudió en el colegio Markham la primaria y la secundaria. Su padre, del Rímac, era corredor de inmuebles; su madre, de Lince, ama de casa, aunque de vez en cuando “buscaba una chambita de teatro o cosas así”. Terminado el colegio, su familia lo mandó a estudiar al instituto privado Toulouse Lautrec “artes gráficas y estas cosas”. Sin embargo, no funcionó para Jorge el asunto y se salió terminado el primer ciclo. Sus padres siguieron insistiendo en la importancia de la educación superior y lo enviaron a estudiar al IPAE administración de empresas, de donde también se salió al primer ciclo, pues Jorge ya tenía claro, desde antes de terminar el colegio, de qué quería “hacer mi vaina de la música”. Si bien se quedó “pateando latas” por un tiempo, en 1987 Sergio Cava (en la actualidad Fiorella Cava), líder del grupo de rock radial/comercial JAS, lo llama para que toque como bajista de su grupo en una gira al norte (“Chiclayo, Piura y un par de fechas más”). Como ese estilo musical no le gustaba, aceptó solo por esas fechas, por la paga que implicaba. Sin embargo, como le pagaron “mucho más plata de lo que había imaginado que me podían pagar por vacilarme de esa manera”, continuó con JAS. Luego de ello, en 1996, emigra a EE.UU., donde reside hasta ahora.

Giancarlo Würtel (1966) reside en la actualidad en San Miguel desde hace varios años. Inicialmente su familia vivió en Barranco, pero en 1979, cuando Giancarlo tenía 13 años, se trasladaron a San Miguel. Su padre, del Callao, era empleado bancario, y su madre, que era de Magdalena, se desempeñaba como ama de casa. Estuvo en varios colegios. Comenzó estudiando en el Santa Teresa de San Antonio de Miraflores. Cuando se mudó a San Miguel, pasó al colegio bancario Alejandro Deustua. Los tres últimos años los terminó en el Jesualdo, de San Isidro. Terminado el colegio, postuló a la Universidad Agraria, pues quería ser ingeniero zootécnico, pero lo desanimó “la onda, veía gente con la que no me identificaba mucho”. Entonces, optó por estudiar

carreras cortas. Estudió Electrónica y después Administración (cursos en un trabajo donde estaba). También estudió inglés y contabilidad, “o sea, cursos y carreras cortas” por su cuenta. Estudió, además, en el Museo de Arte, artes serigráficas. Más adelante, llevó cursos de diseño, computación, “esas cosas”, que lo ayudaron un poco en lo que trabaja hoy en día: el rubro de confecciones.

Julio Almeida (1968) vivió hasta los 18 años en La Victoria, por el parque Chicama, por la avenida México con la Pizarro. En 1986 se muda a La Molina. Se quedó ahí hasta más o menos el 2006, año en que se mudó a Miraflores con su pareja. Su madre era limeña de varias generaciones, “limeña bien antigua”, de ascendencia española. Ella trabajó en el área de cómputo en D'Onofrio. De ahí se cambió de empresa, pero siempre se mantuvo en el área de cómputo. Así estuvo hasta que se jubiló, y se dedicó a la casa nomás. Su padre, limeño, de abuelos ecuatorianos y tatarabuelos brasileros, que venían de Portugal, “siempre ha sido banquero”, gerente del Banco de Crédito. Julio estudió la primaria en el colegio San Agustín (San Isidro) y la secundaria, en el Santa Rosa de Chosica, también de padres agustinos. Terminado el colegio, “antes de estudiar algo”, entre los 17 y los 20 años, se puso a viajar. Aunque nunca fue artesano, comenzó a vender artesanías, lo que implicaba ir al centro de Lima, donde compraba cosas semiarmadas y él las armaba. Así viajó por muchos lugares: casi todo el Perú, y Bolivia, Chile y Río de Janeiro. A la par, a los 18-19 años, entró a trabajar en el tren eléctrico como obrero “para tener plata para sus cosas”. Allí, donde lo mandaron a estudiar análisis de suelos en el Servicio Nacional de Capacitación para la Industria de la Construcción (Sencico), se desempeñó como jefe de la sección de análisis de suelos en el patio taller en Villa El Salvador. Luego de que paralizaron el tren eléctrico, volvió a viajar, pero, cuando regresó a Lima, “me hicieron el pare mis padres y me puse a estudiar producción de programas de televisión”. Después hizo el taller de Robles Godoy, que duraba dos años, pero nunca se desempeñó en ese rubro porque siguió trabajando en varias cosas, siempre en la industria. Empezó a trabajar en una industrial minera como obrero; allí empezó a subir y terminó de jefe del área de maestranza. En dicha empresa, hacían material de caucho para minería, el cual era luego transportado a las minas, donde lo instalaban. Luego de unos tres o cuatro años más, trabajó en una tabacalera y en otras empresas, y también hizo varios trabajos de guía, hasta que “lo agarraron una vez en el camino inca, porque no había estudiado, solo era empírico” y lo metieron a la carceleta de la policía de turismo en Aguas Calientes. Luego de que varios negocios le salieron mal, por lo que “se quedó completamente misio muchos años sin saber qué hacer”, se decidió por hacer la carrera de turismo en el 2006, luego de estar seis meses sin trabajar por una rotura de hombro debido a un asalto que sufrió. En el 2009, se gradúa de profesional de turismo. Desde ese año trabaja profesionalmente en dicho rubro.

Álvaro Cerrón-Palomino (1968) tuvo una vida itinerante en sus primeros años. Vivió en Nueva York, Lima, Chicago (Illinois), Lima, San Francisco Bay Area y Lima, aunque nunca estuvo más de dos años y medio fuera de Perú. Para 1983 (15 años), ya residía de forma estable en Lima. A partir de esta época vivió en Pueblo Libre (aunque algunos decían que era Cercado, por estar justo en el límite). Su padre, el reconocido lingüista Rodolfo Cerrón-Palomino, era de Chongos Bajo, en su momento parte de Huancayo (ahora pertenece a Chupaca, Junín), sierra central. El padre vino a Lima en 1960 para estudiar la universidad en San Marcos, y luego realiza estudios de posgrado en la Universidad de Cornell y en la Universidad de Illinois. En los ochenta, era profesor a tiempo completo en San Marcos y enseñaba cursos en la Católica. Su madre era de Lima. Álvaro estudió el colegio, primero, en el Marie Curie (Pueblo Libre) y, después, en el San Antonio de Padua (Jesús María), cuando estaba a cargo de curas canadienses. Fue cambiado porque su padre no quería que él y su hermano pierdan el dominio del inglés adquirido mientras vivieron en EE.UU. Terminado el colegio en 1985, ingresó en 1987 a la Universidad Católica, luego de estudiar en una academia en la segunda mitad de 1986, donde se graduó en Lingüística Hispánica y Literatura en 1992. Luego de ejercer como docente universitario en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y en la PUCP, viaja a realizar estudios de posgrado a EE.UU. el año 2004, donde reside en la actualidad.

Víctor Guizado (1968), hijo mayor de cuatro hermanos, vivió, en su infancia, en La Victoria. Inicialmente, estuvo por la zona de la av. México, al final, entre el Cerro El Pino y el Cerro San Cosme. Luego, se mudó a Santa Catalina. En la adolescencia, a los 15 años (1983), se trasladó a la zona del Cercado, “la zona industrial que le dicen”. Allí ha estado casi el resto de su vida, hasta hace pocos años, cuando se mudó a Pueblo Libre. Su padre, de Andahuaylas, vino a vivir a Lima a eso de los cinco años, en la infancia, con su familia, “típica migración de esas épocas”. Desde ahí no volvió a su tierra hasta recientemente. El padre era comerciante. Fabricaba al por mayor cinturones de material sintético (marroquín, corospum). Una época también incursionó en la confección de vestidos. Trabajaba con tiendas tipo Jossie, Lady Consul. Tenía una pequeña empresa, “una microempresa que le llaman ahora, taller le decíamos nosotros en esa época. Ahí fabricaba, tenía sus operarios, unos cuantos, no pasaban de 10, menos”. El taller quedaba en La Victoria, por donde vivían inicialmente. Hasta mediados de los ochenta se dedicó a eso. De allí “la empresa no dio más, quebró, y ya se dedicó a otras cosas”. Estuvo viajando a provincias “tratando de hacerla, como se dice”, pero no le fue tan bien. Su madre, de Lima, era ama de casa, pero apoyaba al padre en sus negocios. Víctor estudió la primaria en el colegio César Vallejo, en La Victoria, frente al Labarte, un colegio nacional. La secundaria la realizó en el colegio particular de monjas franciscanas Santa Matilde (San Luis). Terminado el colegio, a los 16 años, se puso a trabajar.

Rafael Morales (1972) vivió en San Isidro hasta los 7 años; luego, se mudó a La Molina. Su padre, limeño, también de padre limeño pero de madre trujillana, era arquitecto. Se desempeñaba de manera independiente. Aunque en los ochenta, hubo “menos chamba, sacaba sus chambitas de arquitecto; con eso mantenía la casa”. Su madre se desempeñó como secretaria; era de padre peruano, de la FAP, y de madre panameña, hija de un presidente de allá. Rafael estudió la primaria en el colegio Inmaculado Corazón (Miraflores) y la secundaria en el Santa María (Surco). Finalizado el colegio, estudió en la Universidad del Pacífico la carrera de Administración de Empresas. Al de acabar la carrera, trabajó en un banco. Posteriormente, fue a Londres a estudiar una maestría en Administración. Trabajó en bancos allá y luego regresó a Perú, donde siguió trabajando en Finanzas. Desde el 2018 se dedica solo a la música.

Jorge Vélez (1972), hijo menor de siete, vivió en La Victoria hasta los cinco años. Después ha radicado toda su vida en San Luis (menos en un trance de 2 años en Jesús María cuando se casó). Su familia se mudó de La Victoria porque allí vivían en una especie de departamento, y en dos cuartos nueve personas no entraban. Vivían casi hacinados, “y eso que la casa era larga, con un pasillo largo. Felizmente, mi viejo con sus hermanos consiguieron un terreno, y consiguieron casa” en San Luis. Su padre, de Huánuco y de profesión administrador, trabajó toda su vida en banca. Ya trabajaba en la banca en Huánuco cuando pidió su traslado a Lima. Cuando llegaron a vivir a La Victoria con sus hermanos, Jorge aún no nacía. Su madre, ama de casa, era de Ica. Mientras que sus cuatro hermanos mayores estudiaron en colegio nacional, los tres últimos, incluido él, hicieron la secundaria en uno particular. Jorge estudió primaria en el colegio nacional San Luis y la secundaria, en el colegio Bancario Alejandro Deustua. Estudió allí, puesto que, como el padre trabajaba en el banco, tenía la oportunidad de ir; incluso le facilitaban la movilidad, cosa importante pues la distancia entre su casa (San Luis) y Magdalena, en esa época, resultaba muy grande. Terminado el colegio, tuvo la oportunidad de irse a EE.UU., pues uno de sus hermanos había ido para allá (otro hermano se había ido a Venezuela). Al final, prefirió quedarse y estudiar una carrera técnica, mecánica. Sin embargo, se dio cuenta de que no era lo suyo, pues ya desde el colegio le gustaba escribir. Por ello, ingresó a estudiar periodismo. Primero estuvo en una academia para prepararse. Luego, ingresó a la Universidad Garcilaso de la Vega, donde siguió la carrera de Comunicaciones. Se inclinó por el periodismo deportivo. Aparte de la música, su pasión era el fútbol y Alianza Lima, por lo que “iba al estadio de chibolo, con gente del barrio”. Estuvo veinte años en el periodismo deportivo hasta el 2015. Ahora trabaja en una institución de música.

Martín Espíritu (1973) vivió al nacer en Barrios Altos; luego, dos o tres años en la selva, en San Martín; después un tiempo en Miraflores; y, finalmente, a partir de los 14 años (1987), se mudó con su familia a Chorrillos, a Santa Leonor, cerca a Matellini. Su padre es de Canta, en la sierra de

Lima. Nacido en 1910, se vino de muy niño a Lima solo, por lo que sabe, “en plan de fuga, escapándose” y acá vino a buscar oportunidad. Trabajó en muchas cosas de niño. Luego, entró al ejército. Allí hizo una carrera militar, de suboficial. Posteriormente, participa como reserva en el conflicto con Ecuador de 1941. Terminado el conflicto, lo ascienden a oficial y parte hacia Huánuco donde, además de ayudar a fundar el colegio militar, conoce a su madre, que era de Tocache (San Martín) y que se desempeñó como ama de casa. Luego vienen a asentarse a Lima. Estudió tres años de colegio en la selva en inicial; luego, primer grado de primaria en Lima; y segundo y tercero, en la selva nuevamente. De cuarto a sexto de primaria estuvo en Barrios Altos, en un colegio cerca a 5 Esquinas. Toda la secundaria la hizo en el colegio militar Pedro Ruiz Gallo (Chorrillos). Terminado el colegio, postuló a la Universidad Ricardo Palma e ingresó a Ingeniería Electrónica. Estuvo estudiando, pero vino el fujishock, por lo que ya no se pudo pagar una universidad particular. En esa situación, empezó a practicar música, hasta 1994, cuando postuló a San Marcos. Allí ingresó a la Escuela de Arte, donde estuvo un año. Posteriormente se dedicó a estudiar Publicidad, Diseño Gráfico y otras cosas relacionadas a la imprenta, la prensa. Luego, formó una familia y se fue a vivir a Buenos Aires. A partir del 2000 su vida empieza a discurrir entre Perú y Argentina. El 2009 regresó a Lima y empezó a trabajar en otras cosas. El 2014 se reincorpora a San Marcos y el 2018 termina su carrera.

A partir de estas breves historias, me interesa buscar patrones comunes relacionados con las siguientes cuatro categorías: género, edad, etnicidad y clase. Sobre la base de ello, planteo luego el perfil típico de un metalero en la Lima de los ochenta. Debido a que mi interés aquí es solo presentar las características principales que conforman dicho perfil, dejo para la última sección de este capítulo la explicación sobre cómo dichas variables interactúan con el hecho de haber participado en la escena metalera.

La primera categoría es género. Entiendo género como la manera en que, en las culturas, se construyen identidades, comportamientos, relaciones, jerarquías, división de labores, etc., a partir de diferencias del sexo biológico (Peoples y Bailey 2012: 238-266; Udry 1994). Teniendo en cuenta esta variable, lo primero que llama la atención es que todos los entrevistados son hombres. Esto no es un sesgo casual al momento de elegir a quienes entrevisté. El metal, en los ochenta en Lima, era básicamente masculino. De hecho, la cantidad de músicos mujeres en la escena metalera es escasa. Boggiano (2013a) menciona a Liliana Linares, del grupo Unix, quien participó como cantante del grupo de heavy metal Almas Inmortales en la final del Primer Concurso de Rock no Profesional, organizado por TalleRock y la revista *Esquina*, el 10 de octubre de 1987 en la Concha Acústica del Campo de Marte, debido a que Unix, formado específicamente para el concurso, se disolvió; y, sin proporcionar su apellido, a Mónica, quien habría sido la vocalista inicial del grupo de metal

extremo INRI. De ellas, en fuentes de la época, solo he encontrado una foto de Liliana en un artículo sobre el concurso mencionado, cuya leyenda dice: “Liliana cantó por Almas Inmortales”<sup>83</sup>. Sí hay una grabación en vivo de 1985 en el programa *Tiempo de Rock*, en el segmento “Son peruanos y son buenos”, conducido y producido por Gerardo Manuel para RTP, del tema “Fumigando el mundo”, del grupo de heavy metal Silex, en el que cantaba Diana Yabar<sup>84</sup>. El resto de músicos de la escena son todos hombres.

En cuanto a los oyentes, al menos por las fotos de la época, también se puede ver que son prácticamente todos hombres. Asimismo, los entrevistados ante la pregunta por la presencia de mujeres afirman que, en general, la escena metalera estaba conformada básicamente por hombres. Sin embargo, como nos recuerda Hill (2016: 30-31, 36-37), el metal, al igual que otros géneros musicales, no se consume solo en los espacios públicos, sino también en los privados, sobre todo en el caso de las mujeres. En ese sentido, aunque no me atrevo a afirmar que este género era escuchado básicamente por hombres, la evidencia recogida apunta a que, si bien la comunidad metalera puede haber sido mayor que aquella que figura en lo público (que es a lo que más tenemos acceso) y por lo tanto haya habido un mayor número de mujeres, la escena —pública— del metal ochentero estaba integrada principalmente por hombres.

La segunda variable es la de etnicidad. Defino este concepto como aquella categoría social en la que las personas se sienten parte de un grupo a partir de percepciones basadas en experiencias sociales compartidas por considerar tener una ascendencia u origen común; estos grupos presentan marcadores de límites étnicos basados en variables como mito de origen, zona geográfica, lenguaje, características físicas, comida, forma de vestir, etc. (Peoples y Bailey 2012: 388-408). En cuanto a cuestiones relacionadas con etnicidad, se aprecia que todos los entrevistados son limeños, en una época en que Lima es básicamente urbana. Sin embargo, en cuanto al origen familiar, algunos tienen padres limeños, mientras que otros tienen padres de otras zonas del país: Apurímac, Canta, Huancayo, Huánuco, Ica, Junín y San Martín. Por otro lado, todos son hablantes de español. En otras palabras, lo común en este punto pareciera ser el ser limeños urbanos hablantes de español.

La tercera categoría es la de juventud. David, el entrevistado mayor, nacido en 1963, tiene entre 19 y 26 años entre 1982 y 1989. Martín, el menor del grupo, tiene entre 9 y 16 años en el mismo periodo. Por otro lado, las edades en que los entrevistados forman sus grupos o comienzan a participar en la escena son las siguientes: David comienza a tocar en Letal a los 23 años, John forma su primer grupo Niebla a los 19 y comienza a tocar con Hadez a los 21, Giancarlo ingresa en Orgus a los 21, Jorge Cortés forma Óxido a los 16, Julio toca en Jerusalem entre los 18 y los 20, Álvaro

---

83 *Caretas*, n° 977, 19-10-1987, “Escalera al cielo”, pp. 82-83.

84 La grabación se puede encontrar en la siguiente dirección de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=quhV5yLlbak>.

forma Mortem a los 18, Víctor canta en Armagedón a los 19, Rafael comienza con Currículum Mortis a los 14, Jorge Vélez empieza a frecuentar la escena metalera alrededor de los 14 años, y Martín empieza a ir a conciertos de metal a los 14 y a tocar en Kranium, ya en 1991, a los 18 años. Así, otra característica común es que todos los entrevistados entran dentro de la categoría de jóvenes.

Finalmente, la última categoría que me interesa trabajar es la de clase. Entiendo clase como aquella agrupación social basada en una jerarquía creada a partir del acceso a recompensas valoradas culturalmente, las cuales son, a grandes rasgos, riqueza, poder y prestigio; estas recompensas se consiguen a partir de la acumulación de algún tipo de capital, principalmente económico, pero que también puede ser cultural —o simbólico— o social —o relacional— (Peoples y Bailey: 291, 300-301). Algunas variables que se suelen considerar para medir esta categoría son el nivel de ingresos, la ocupación, el lugar y nivel de estudios, y la zona de residencia.

Viendo estos puntos a partir de las entrevistas realizadas, se aprecia un abanico más o menos amplio. Respecto a la ocupación de los padres de los entrevistados, prácticamente todos son empleados, aunque también hay un trabajador independiente y un obrero con taller propio, que incluía personas contratadas; las madres por su parte tienden a ser amas de casa. Respecto al nivel educativo, tanto de los padres como de los entrevistados, este varía: algunos poseen estudios universitarios, otros estudios técnicos y otros ningún estudio luego del colegio. Por otro lado, los colegios en los que estudiaron los entrevistados fueron tanto privados como nacionales. En cuanto a la zona de residencia, los entrevistados han vivido en zonas relacionadas con diversos estratos socioeconómicos: desde distritos considerados de clase alta o media alta, como Chacarilla y San Isidro, hasta otros relacionados con clases más populares, como La Victoria o San Martín de Porres, pasando por distritos asociados a población perteneciente a la llamada clase media tradicional, como Magdalena o Pueblo Libre. Así, los metaleros limeños provienen de grupos de clase diversos.

Entonces, el perfil social del metalero limeño de los ochenta es el de un joven urbano hombre de origen limeño perteneciente a diversas clases sociales. En la siguiente sección, presento el perfil musical de los entrevistados.

### **Perfil musical**

En esta sección, me interesa destacar el perfil musical de los entrevistados. Para ello, me centro en tres aspectos. En primer lugar, presento los géneros que recuerdan haber escuchado durante su infancia y adolescencia, y dónde los escuchaban. Luego, indago en las razones que los llevaron a preferir escuchar y tocar metal. Finalmente, comento la manera en que aprendieron a



tocar instrumentos musicales o a cantar. Ahora bien, al igual que en la sección anterior, presento esta información por entrevistado; al final, concluyo con los patrones comunes encontrados.

### **David Sobrevilla**

En la casa de David, sus padres “eran bien musicales. Tenían una colección de discos que iba desde los Beatles hasta Frank Sinatra. También oían mambo, bossa nova, Antonio Carlos Jobim, de todo un poco, pero no tanto rock. Lo único rock que tenían era los Beatles”. Cuando se empieza a interesar por la música, a eso de los 12 años, comienza a oír, también, un poco de todo, pero sobre todo rock en inglés y también baladistas en español, como Camilo Sexto, Nino Bravo y algo de Rafael. El rock comienza a llamarle más la atención por “el ritmo, sonaba fuerte. Las baladas románticas ya cansan en algún momento, aburrían un poco”. De hecho, recuerda un programa en radio Miraflores que a la media noche pasaba música que no se pasaba de día: Thin Lizzy, Led Zeppelin, AC/DC, The Who. Él se “quedaba escuchando hasta las dos de la mañana y al día siguiente tenía colegio e iba hecho un zombie”.

Entre los primeros grupos relacionados con el heavy metal y el hard rock recuerda haber oído, entre 1975 y 1977, Thin Lizzy, AC/DC, Kiss. Recuerda, también, que un amigo le prestó el *Houses of the Holy*, de Led Zeppelin. Si bien para fines de los setenta la música disco estaba de moda y por lo tanto era lo que se bailaba en las fiestas, David y sus amigos del barrio escuchaban rock. De estas bandas de rock pesado, como las denomina David, le llamaban la atención “las guitarras fuertes, la batería, el bajo, la cantada, que no es una cantada comercial. Los coros también pegaban. En el heavy metal, el hard rock, el rock pesado, notas que los músicos le meten más fuerza, más *feeling*, más ganas, no sé, es algo medio subjetivo de explicar, pero atrae, jala”.

En cuanto a su gusto por la batería, empezó al oír el álbum *Houses of the Holy*. Le llamó mucho la manera en que John Paul Bonham, el baterista de Led Zeppelin, llevaba el ritmo. Generalmente en los discos lo que más lo atraía era la batería. Cuando entró a la universidad en 1981, sus padres le regalaron una: “Era una roxy azul, tarola Tom, Napoleón, bombo y dos platillos que eran más misios... al toque se rompieron, pero estuve con la batería hasta el año 85, pero ya como la universidad me demandaba más cursos entré a facultad, dejé de tocar y la vendí”. Empezó a tocar de manera autodidacta. Ya luego, más adelante, en 1990 o 1991, recién tuvo clases con un profesor del Conservatorio Nacional de Música.

### **John Capcha**

El padre de John era fanático de los Beatles. De hecho, su nombre es John Paul en honor a los dos compositores principales de la banda de Liverpool. Por ello, su padre tenía varios *long play*

de los Beatles en casa, en su tocadiscos. Así, “con esa música yo fui creciendo. A pesar de que al costado ponían guarachas, que en esos tiempos estaban de moda. Cuando yo crecí tenía eso ya en la cabeza, de una u otra manera mi papá influyó en que sea rockero, y no sea cumbianero o chichero u otro tipo de música”. En su casa, casi no se escuchaba radio, pero, además de los Beatles, escuchaban nueva ola nacional, como los Doltons. En su barrio, en San Martín de Porres, en 1975, cuando llegó “la gente era full cumbia y salsa, que estaba emergiendo”.

Más adelante, comienza a escuchar más rock y, luego, metal, por amistades. Por ejemplo, en Breña, donde estudiaba, “siempre alguien contaba: 'oye, te gusta el rock; oye, te gustan los Beatles”. Entonces tú te vas pegando y vas conversando. De esa manera, uno iba interactuando, y por ahí alguien decía: 'oye, cuñado, tengo Zeppelin, Black Sabbath'... entonces vas escuchando eso”. Ello lo llevó a formar un grupo en el que tocaban “tipo música de los Beatles, primero, y después por ahí alguien dice: 'Oye, hay que meterle un poco más de ácido', y escuchas Hendrix, y van trayendo más grupos más pesados, vas escuchando y te va gustando”.

John no tiene claro por qué le gustó esa música, a pesar de haber estado rodeado de otra. Quizás, dice, “yo nací escuchando eso, quizás mi papá me hizo escuchar rock de bebito, y eso quedó”.

En cuanto a su aprendizaje musical, este fue básicamente autodidacta. Empezó tocando la batería a los 13 o 14 años. Luego, a los 17 años comienza a tocar guitarra a partir de que un amigo, que sabía tocar, se ofrece a enseñarle a cambio de un pago. Casi a la par, aprende a tocar bajo por su cuenta. Pero luego otro amigo le empieza a enseñar “la música, las notas”. Posteriormente, a los 21 años, en 1986, aprende a tocar guitarra con Lauriz, quien había sido “profesor de guitarra de varios patas de grupos”.

### **Jorge Cortés**

Jorge recuerda que, mientras vivió en Australia (1969-1972), en su casa su madre escuchaba básicamente The Mamas & The Papas, Beatles, Mozart y Bach; su padre, además de oír también a los Mamas & The Papas, escuchaba Lovin Spoonful, Sinatra y un poco de jazz. Regresando a Lima, a los cinco, seis años, “me ponía a escuchar solo los Beatles. De ahí yo solito los ponía”. Esta música la escuchaba en la radiola, el tocadiscos, que había en casa. Su abuela ponía tangos, y también le gustaban. Su abuelo materno, que era médico cirujano y decano de la Universidad de Arequipa, tocaba tunas en la mandolina cuando llegaba a Lima. La radio solo la escuchaba cuando iba a la playa y la gente la ponía; recuerda que pasaban los hits del momento.

La música que recuerda que le gustaba era Beatles; Mozart (“me encantaba Mozart, me encanta todavía”); “Rhapsody in White”, de Barry White, “que era un single instrumental, guitarra

instrumental, con una base medio disco, medioailable; obligué a mis padres a comprármela”; y, posteriormente, también escucha ABBA. A los 12 o 13 años, mientras vivía en Magdalena, un “compare ponía su tocasete, ponía Peter Frampton, Cheap Trick, Yes, y a veces cuando se achoraba ponía Black Sabbath, pero era más [rock] progresivo”. Para Jorge, como “era la época de Grease, y los patines roller boogie, toda esa vaina, entonces escuchar rock era refrescante porque [además] se escuchaba música disco y salsa en todos lados, y de pronto rock, muchas, te jala la oreja. Por ahí empezó todo”.

Ese “pata” del barrio, hermano mayor de sus amigos de barrio con quienes “jugaba pelota”, fue el primero en hablarle de Black Sabbath. Jorge se sintió atraído ya desde el nombre. Cuando pidió que le cuente más sobre “qué onda tienen estos huevones de Black Sabbath”, su amigo le mencionó la canción “Iron Man”, tema de *Paranoid*, segundo álbum de la banda, publicado en 1970, y se la tarareó. Y así —recuerda Jorge—, “empezó mi flirteo con la música pesada, y dije esta va a ser la música que voy a hacer toda mi vida. 'Iron Man'. Por eso es que no me gusta mucho la música rápida, la música muy lenta, muy aburrida, no, tiene que ser una estructura así, madera, cuero y medieval. 'Iron Man’”. Este gusto se reforzó cuando, en 1980, a los 14 años, viaja a Chile con su hermana. Allí compra dos casetes de Black Sabbath: *Never Say Die* (1978) y *Heaven And Hell* (1980). Desde allí, Jorge se ha sentido atraído por música que le haga visualizar “una imagen cruda de una estructura básica de un castillo, por ejemplo, lo más básico que puedes, una construcción, y lo más básico que puedes, en madera, hierro y cuero, primitivo”.

A partir de eso, empieza a aprender a tocar por su cuenta imitando “Heaven and Hell”, canción del disco homónimo, en la guitarra acústica de su abuelo. Posteriormente, cuando conoce a Javier Mosquera, con quien decide formar Óxido, Jorge decide pasar al bajo al ver el gran talento de Javier en la guitarra, pues con una guitarra sentían que bastaba en el grupo. Posteriormente, cuando se junta con Coqui de Tramontana, guitarrista de Masacre, para formar Graef, aprenderá a “hacer bastantes cosas en el bajo, cosas musicales, tocando con él [Coqui], escuchando sus arpeggios, sus arreglos”.

### **Giancarlo Wurtel**

Giancarlo recuerda que, en su casa, se escuchaba mucho a los Beatles. Además, sus padres oían música clásica y latinoamericana. Escuchaban música mexicana: boleros, rancheras. Oían a Javier Solís. También recuerda escuchar cantantes como Julio Iglesias y Camilo Sesto. Sin embargo, lo que lo marcó fue el rock and roll porque un tío, hermano de su madre, tenía una banda de rock. Su tío era amigo de los miembros de We All Together. Cuando Giancarlo tenía entre seis y ocho años, su tío lo llevaba a los ensayos de su banda en la casa de Ernesto Samamé, bajista de We

All Together. Cuando había fiestas en su casa o en la de un familiar, su tío armaba la banda y tocaban Santana, Beatles, rock clásico. Pero “no solo tocaban rock and roll. Tocaban de todo. Eran multifacéticos. Hasta salsa de la época tocaban. Eran buenos músicos, músicos completos. Entonces para mí no era nada raro ver una batería armada, unos amplificadores y oír bulla. Es más, yo me sentaba en la batería”.

Además, su tío le regalaba discos a su hermana mayor, de los Beatles, Peter Frampton, Slade, “los clásicos de los setenta. Entonces, crecí escuchando esa música. Para mí Queen era un clásico desde que tuve uso de razón. Kiss igual”. Después, Giancarlo escuchará también a Led Zeppelin, y también le llamará la atención el rock progresivo, grupos como Yes o Rush, “que es un híbrido entre progresivo y hard rock”. Al final de los setenta e inicios de los ochenta, cuando estaba en el colegio, descubre Iron Maiden, pues su hermano vivía en EE.UU., y le mandaba material y revistas. De esta forma, empieza a interesarse por la Nueva Onda del Heavy Metal. Junto a estos, otros grupos que escuchaba eran Judas Priest, Scorpions, Motley Crue, Van Halen, “todos los conocidos”.

Respecto al heavy metal, Giancarlo afirma que “me aferro a este género porque era una cosa que nunca había escuchado antes. A pesar de haber escuchado los clásicos que te he mencionado, nunca había escuchado música con tal contundencia como la del heavy metal. Entonces sin darme cuenta estaba metido en la onda. Puro heavy metal. Vivía con heavy metal todo el día”. Sobre todo, —afirma— le llama la atención el bajo y la batería:

escuchar a Harris [bajista de Iron Maiden] y Clive Burr [baterista de Iron Maiden entre 1979 y 1982] en el *Killers*, en el *Iron Maiden*, en el *Made In Japan* me sacaba de cuadro. O sea, era algo que nunca había escuchado antes. Era una base muy sólida. No sé. Los decibeles, el groove que tenían, me llamaban mucho la atención. Me entusiasmaba demasiado escuchar esas bases musicales.

Gracias a que su hermana, que también era melómana como él, empezó a tocar guitarra acústica, él “sin saber nada de acordes, me ponía a tocar. Después empecé a aprender acordes de los métodos que ella tenía”. Pero lo que le empezó a interesar fue el bajo, “porque captaba los bajos de las bandas que te he comentado, que casualmente son bandas que tienen grandes bajistas”. Este interés pudo desarrollarse cuando un amigo de su barrio, Papo Vallena, fundador de Orgus, banda en la que Giancarlo tocará, lo llama para que asista a un ensayo de la banda. Cuando terminaron de ensayar, “como sabían que yo tocaba guitarra acústica, me dicen que agarre el abajo. 'Asu mare, ¿y esto? ¿Cuatro cuerdas, tan gruesas?'. 'Sí, dale, compare. Tú sabes tocar'. Nos pusimos a ensayar”. Desde allí, le encantó tocar el bajo, por el sonido y la respuesta que encontraba en el sonido, “eso

que te hace retumbar el pecho”. A partir de allí, empieza a ensayar todos los días puntualmente en casa de su amigo. Posteriormente, cuando le compran un bajo mandado a fabricar, decide meterse a estudiar a la academia Antara, que antes se llamaba Atelier, la cual era de José Luis Madueño, padre de Pelo Madueño (músico de bandas como Narcosis, Eructo Maldonado y La Liga del Sueño), y que quedaba por San Felipe. Allí, comienza a complementar las nociones de acordes que había aprendido por medio de los métodos de los libritos de guitarra que tenía su hermana, con clases de bajo y paralelamente de armonía, tecnografía de la música, entre otras.

### **Julio Almeida**

Julio recuerda haber escuchado en su casa a los Beatles, nueva ola, baladistas románticos, tango y música clásica:

Mi mamá era fanática de los Beatles, tenía varios discos, y música de la nueva ola, o sea, a mí me encanta la nueva ola. Los Iracundos, incluso Nino Bravo, incluso Rafael, hasta ahora por ahí tengo unos vinilos de Rafael que de vez en cuando los saco y los pongo. Y tango, mi abuelo era tanguero, yo amo el tango; y música clásica, porque en esa época vendían vinilos de música clásica, pero de lujo, y a uno de mis tíos que trabaja en radio, televisión, cosas así, le regalaban, así que todas las cosas que él no escuchaba yo me las agarraba.

Toda esa música la escucha en vinilos, puesto que en su casa sus padres casi no ponían radio, y cuando la ponían o ponían televisión “era más noticias, series”. Recuerda, eso sí, que a veces en radio Panamericana, dentro del pop que pasaban, de vez en cuando aparecían bandas “más rockeras”, como Nazareth, que le gustaban, las cuales, sin embargo, “cuando conocías otras te dabas cuenta de que esas bandas que te gustaban eran las más comerciales a pesar de que eran rock”.

Su acercamiento al *rock pesado*, como denomina Julio a aquel estilo musical basado en Black Sabbath y que en esta investigación considero parte del metal, se da cuando, a los 10 u 11 años, un amigo de su barrio le dijo: “Oe, pero tú eres todo pelucón” —Julio tenía el pelo largo, pues su madre se lo dejaba así— “y te encanta la música clásica, y cada vez que vengo a tu casa me pones lo más oscuro, tú deberías escuchar rock”. Y su amigo le “puso Black Sabbath y me malogró la vida”. Aunque ya había escuchado alguna vez de pasada por la radio a Led Zeppelin o al ya mencionado Nazareth, recién se interesa de verdad por el rock cuando escuchó a Black Sabbath, en particular el *Vol 4*, cuarto álbum de la banda, publicado en 1972. Este fue el primer álbum oído completo por Julio. A partir de esta ocasión, comienza a buscar más música similar. Esa búsqueda se ve reforzada cuando se pasa a estudiar la secundaria al colegio Santa Rosa (Chosica), donde

conoce a varios alumnos mayores rockeros. Dentro de los grupos de rock que irá conociendo y escuchando, están “los grandes cuatro grupos de rock pesado Deep Purple, Uriah Heep, Black Sabbath y Led Zeppelin”, pero también escuchará rock progresivo —King Crimson, Genesis, Yes, Emerson, Lake & Palmer— y bandas de punk de los setenta, como Television.

Respecto a por qué le gustó el rock pesado, Julio afirma que siempre, dentro de todos los géneros, le gustó lo más pesado, lo más oscuro: “Yo cada vez que ponía la música clásica ponía cosas, yo que sé, tipo la quinta sinfonía 'tatatatá', todo pesado”. Cuando sus amigos ponían rock progresivo, siempre ponía la canción más pesada. Así con todos los géneros y bandas: “Yo tenía mis casets recopilados de Led Zepelin donde solo metía las canciones heavy, igual de Deep Purple [...] de las bandas que no eran tan pesadas como Black Sabbath yo hacía esas compilaciones de sus canciones más lentas y esa era la música que yo quería hacer”.

En cuanto a su formación musical, esta fue autodidacta. Julio afirma que, desde niño, cada vez que veía un baterista, le gustaba. Luego, cuando comienza a escuchar rock, trataba de seguir el ritmo. Al inicio, él mismo se arma una batería “con unos baldes, les cortaba la tapa del fondo, les ponía radiografías y con unos palos los armaba tipo batería y así ensayábamos con la gente barrio”. Luego, con sus ahorros, para el año 1982 más o menos, se compra su primera batería y comenzó “a ensayar de verdad”.

### **Álvaro Cerrón-Palomino**

Álvaro recuerda que, en su casa de niño, escuchaban música infantil, como “El ratón vaquero” y otras canciones de Navidad que tenía su madre. En una época en que vivió con unas tías, ellas oían música en español en la radio. Su padre tenía varios discos de música clásica; de rock, como Black Sabbath y Lynyrd Skynyrd, que había traído de Illinois cuando se fue a hacer su doctorado; y de corridos mexicanos, de Jorge Negrete. También, alguna vez su padre oía Celia Cruz y la Sonora Matancera. Recuerda que, después, unos primos que vivían en EE.UU. les enviaban casetes originales de KISS. Más adelante, entre 1976-77 y 1981-82, recuerda que, en su barrio, sus amigos escuchaban Village People, Parchís, Menudo, que estaban de moda; “los más bravos”, AC/DC. Recuerda, también, que entre 1983 y 1985, en el colegio, en el barrio, se escuchaba Quiet Riot (glam metal), U2, New Wave, post punk, The Cure, en general música emparentada con el rock.

Álvaro afirma que siempre le ha atraído lo oscuro, tanto en la música y en las letras como en el aspecto global de los grupos, fascinación sentida desde niño, desde los 5 o 6 años, quizás, afirma, por su exposición a la cultura de EE.UU. cuando vivió en Illinois. Ahí, recuerda que salía a pedir caramelos en Halloween, tradición que, en Perú, en plena dictadura de Velasco, no existía, al

menos no “en la clase media, la zona de Pueblo Libre, Jesús María, Lince”. Recuerda, por ejemplo, “un disco que era todo anaranjado, con dibujos de una casa encantada, toda negra, oscura, y tenía sonidos de la mansión crujiendo, fantasmas, brujas. Eso me gustaba desde chiquito”.

Así, de música clásica, lo que más le gustaba era Mussorgsky y Rimski-Korsakov, una música clásica “angustiante”, y Black Sabbath. De Kiss, más que la música, salvo por la canción “God of Thunder” (del álbum *Destroyer*, cuarto álbum de la banda, publicado en 1976), en la que “hay algo de misterio ahí”, le llamaba la atención la imagen de que “eran seres extraños, que no eran gente normal, del demonio, de que se llamaban Knights In Satan's Service”. Las letras de Black Sabbath también le llamaban la atención: “Black Sabbath tenía esas ideas del diablo. Entonces ya por ahí fue entrando el asunto. Más que por la música, que de hecho me gustaba, fue fundamentalmente por la letra”.

Poco a poco, entonces, empieza a escuchar grupos cada vez más oscuros, más rápidos y más fuertes. Así, va descubriendo a Iron Maiden, Venom, Mercyful Fate, Omen, Slayer, Hellhammer, Celtic Frost, Destruction, entre otros. Slayer es, quizás, el grupo que más lo fascinó:

Y después escuché Slayer, qué es esto, parecía 'El fantasma de la Ópera' de Maiden, pero con esteroides. King [guitarrista de Slayer] siempre hacía los solos usando los trastes más altos, los más agudos; entonces, era estridente. Me parecía wow, y las letras... cuando salió el *Haunting The Chapel* [álbum de Slayer], decía qué es esto. Me gusta, pero qué es. Esto es una bulla absoluta. Cuando mi padre escuchó *Hell Awaits* [álbum de Slayer], [decía] 'qué porquería es esa, está gritando con odio, vocifera con odio, qué es esto, por qué escuchas eso'. Ahí vino la atracción, a partir de Slayer.

Respecto a su formación musical, esta también fue completamente autodidacta. Comenzó a tocar la batería cuando se juntó con unos amigos del barrio para formar un grupo. Y, simplemente, tocaban juntos.

### **Víctor Guizado**

Víctor recuerda que, en la casa, su padre ponía huaynos, “les decían así en esa época”, y cumbia, “aún no se llamaba chicha; y su madre escuchaba nueva ola. Esta música la escuchaban en discos. Si bien veían televisión, la radio se escuchaba muy poco en la casa. En el barrio, al inicio, cuando era más chico, casi no salía, pues “el barrio era un poco difícil”. Más adelante, cuando se mudan a Santa Catalina, a eso de los diez años, comienza a salir más. Dicho barrio era salsero: “escuchaban salsa dura, que le dicen ahora”.

La primera canción de rock que recuerda haber escuchado fue “Devil With A Blue Dress”, de Mitch Ryder & The Detroit Wheels (un rock & roll de 1964). Eso sucedió cuando, a eso de los 10 años, se metió “por los recovecos del barrio” y escuchó dicha canción:

Me acuerdo que la escuché y dije: '¿qué es eso?', y la ponían y la repetían. Y me marcó la canción y me gustó hartito la onda esta. No me olvido porque, como la ponían a cada rato, me quedé. Por eso me demoré en volver. Y, cuando regresamos, me hicieron un escándalo, y que 'ya vas a ver cuando lleguemos a la casa', la clásica. Yo rogando para que pase algo para que no me castiguen. Ya me imaginaba lo que se venía. Llegando a mi casa la habían vaciado.

Recuerda que, en esa canción, le llamó la atención el ritmo, “porque era bien bacán, como machacante. Era algo distinto de lo que había escuchado siempre. La nueva ola tiene algo por ahí, pero no es tan marcado. Me marcó esa canción. No sé si por eso o por lo que pasó después”.

Fuera de esa ocasión, vuelve a escuchar rock en el colegio en secundaria, a los 12-13 años. Allí, comenzaron a traer discos de rock, de Kiss y Queen. Por ejemplo, un amigo tenía el vinilo de *Greatest Hits* de Queen. Saliendo del colegio se encerraban en la casa de una amiga y lo escuchaban. Además de rock clásico, como andaba con gente de Salamanca, escuchaba bastante New Wave, techno. En esa época, “estaba bastante atrapado por la música techno de la época, con el postpunk. En esa época escuchaba “bastante mezclado, pero siempre más hacia el lado del rock”.

Posteriormente, cuando se mudó a vivir al Cercado, conoció a un amigo con el que comenzó a pasar el rato. Su amigo, Oscar 'Gogui' Muñoz, quien luego sería batería de Armagedon, tenía “más onda rockera”. Y le dice que, como escuchaba techno, podría ser que le guste un disco “con bastante teclado”. Y le prestó el *In Through the Out Door*, de Led Zeppelin, publicado en 1979. Víctor afirma que lo escuchó y lo capturó: “Lo escuché y me encantó. Luego supe que 'Rock And Roll' y 'Black Dog' eran de Led Zeppelin, y comencé a escucharlo más y me hice fan de Led Zeppelin a partir de ese momento. Y ya eso comenzó a jalar otras cosas, a escuchar Black Sabbath, Iron Maiden, todas esas cosas”.

En cuanto a su formación musical, el instrumento que aprendió a tocar fue el bajo. Luego de comprarse un bajo nacional, a fines de 1986 o inicios de 1987, se junta con unos amigos a tocar *covers* de bandas de rock. Uno de sus amigos le enseña “algo de bajo”. Como no había voz —sus amigos tocaban guitarra y batería—, Víctor comenzó a cantar. Y así empezó a cantar “Footstompin Music”, de Grand Funk Railroad, y canciones de grupos como Steppenwolf y Led Zeppelin.



## Rafael Morales

Rafael escuchaba de niño sobre todo la música de su padre, pues era quien decidía más la música en casa. Su madre escuchaba baladas, tipo Julio Iglesias. Su padre, que era músico y que había formado parte del grupo peruano de rock y nueva ola Los Kreps (1961-1965), tocaba en el piano canciones de los Beatles, de Elvis. Su padre ponía también música disco, como Earth, Wind & Fire, el Michael Jackson de Off The Wall, y grupos como los Beatles y Simon & Garfunkel. Posteriormente, entre 1980-1982, recuerda haber grabado casetes de “lo mejorcito que había en la radio, Men At Work, tal vez algo de Genesis o Phil Collins, Tom Schilling, David Bowie, de la época de 'Let's Dance”.

Rafael afirma que “la revolución metal comienza cuando veo el video de Twisted Sister 'We're Not Gonna Take It [1984], y ahí ya entré en rock con ese video, que lo pasaban en Disco Club [programa de Gerardo Manuel], que me encantó. Ya era mucho más fuerte”. En ese mismo programa, la cortina de inicio era la canción de AC/DC “Live Wire” y así conoce a ese grupo de hard rock. Luego, ya “me meto totalmente cuando en la casa de un amigo escucho un disco de su papá de Black Sabbath, que era el *Master of Reality*. Ese disco es de 1971, pero yo lo habré escuchado en el 83 por ahí. Y ya descubrí que ese era mi camino con la música fuerte. Y ahí comencé a ir al colegio y a conocer gente que le gustaba la música y a intercambiar música”.

Así, de sus primeros casetes, que eran *Master of Reality; 1984*, de Van Halen; *High Voltage* y *Back in Black*, de AC/DC; *Bark at the Moon*, de Ozzy Osbourne,

ya comienzas a entrar en Iron Maiden. Ya con Iron Maiden, AC/DC comienza a quedar un poco fuera, porque me doy cuenta de que hay cosas más fuertes, más complicadas, y entro *full* a Iron Maiden. Iron Maiden te lleva a la New Wave of British Heavy Metal, que eran todos esos grupos más desconocidos, como Saxon. Y comienzo a entrar en la música más fuerte, cada vez más fuerte la cosa. Ya descubro Venom, Slayer, Metallica, todo en casets o vinilos.

A los trece años, conoce a Carlos Lee Carrillo y a Grimaldo de Solar, con quienes más tarde formará Currículum Mortis, quienes también comparten sus aficiones musicales. Debido a ello, hacen “click” y empiezan a escuchar Possessed, Bathory, música mucho más fuerte.

El gusto por era música se da poco a poco. Primero, le atrae Twisted Sister,

de chibolito, 11 años porque en el video, el pata, como que 'qué es esto', es hombre mujer, pero canta fuertazo, en el video se rebela contra los papas, que eran todos formalitos, así que un tema de rebelión que te identificas. Pero la música es bien pop en verdad. Ahora ni

siquiera te diría que es metal. Eso te lleva a AC/DC, que era rock and roll más real. Por ahí terminas en Iron Maiden. Y Iron Maiden le quita un poco el blues al asunto y lo vuelve más progresivo, no sé. Iron Maiden te lleva a Metallica y poco a poco vas entrando y quieres más fuerte y más fuerte. Y Metallica todavía están cantando un poquito, más gritones, pero cantan, algo de melodía hay. Ya en Slayer ya no hay melodía. En Venom, menos. En Celtic Frost, Bathory, hay cero melodía. Ya son gritos guturales. Entonces cada vez la cosa es más fuerte.

Respecto a su formación musical, Rafael tuvo clases de guitarra acústica con un amigo de su padre cuando tenía 7-8 años, pero no le gustó. Le enseñaron unas cuatro canciones: “La reina de España”, “Cielito lindo”, “Guantamera” y “algo más por ahí, pero era muy monse, era música criolla limeña, eran tres notas”. Por ello, abandonó la guitarra. Pero, luego, a eso de los 11-12 años, volvió a coger la guitarra y sacó él solo “Highway to Hell”, de AC/DC, con las notas que habían sido de “Cielito lindo”. Allí se dio cuenta de que podía tocar otra música, que podía “tocar por cualquier lado de la guitarra, no necesariamente los acordes, y ya me enseñé solo”. Después, llevó este aprendizaje al piano y aprendió, también solo, a tocar piano.

### **Jorge Vélez**

En la casa de Jorge, se oía de todo; su familia es musical. Su padre toca guitarra, y le gusta el huayno, la música criolla, la Sonora Matancera, Los Panchos. Su hermano mayor, Manuel, estudió en el conservatorio. Su otro hermano escuchaba jazz, soul, latin jazz, además de ser percusionista. Sus hermanas escuchaban baladas, música disco, lo que estuviera de moda.

De todo lo que oía, a Jorge lo que más le gustaba era el rock and roll. Este género lo escuchaba su hermano Manuel. Así, conoció a Led Zeppelin, Black Sabbath, rock progresivo, como Yes y Pink Floyd, y “mucho blues”. Recuerda, también, que por Gerardo Manuel y Disco Club empezó a inclinarse por ritmos más fuertes, “porque fue de los primeros programas que te ponían grupos de hard rock, de heavy. Visualmente, uno que es niño, ver eso te impactaba. A mí me impactó al menos”. Recuerda haber visto en Disco Club más o menos por 1979 a Kiss y AC/DC. El programa le gustaba tanto que prefería irse a ver Disco Club luego de salir de clases a las 5 pm — los últimos años de primaria los estudió por la tarde— que quedarse jugando con sus amigos.

Luego, comenzó a comprar discos en tiendas como Disco Centro o Mega Discos. Recuerda que su primer disco fue el 45 “Don't Stop 'Til Get Enough” de Michael Jackson. Luego, con su primo, compraron el *Live Undead*, de Slayer, banda de metal extremo. Más adelante, en 1986, cuando estaba en cuarto de secundaria, descubre La Colmena, donde hizo “amistad con mucha gente, otro mundo era”. Entre La Colmena y gente que conoció en los conciertos, comenzó a

escuchar música más extrema. Así, oyó grindcore y death (subgéneros del metal extremo), y bandas como Bathory, Mayhem, Celtic Frost, Deicide, entre otros. Lo que le llamaba la atención a Jorge de esta música era

básicamente la fuerza, la estridencia y la actitud. Porque siempre me gustó lo fuerte, como cuando descubrí, de chibolo, porque era niño, AC/DC, Black Sabbath, Led Zeppelin, aunque de no era muy fanático de Led Zeppelin. Tiene mucha ascendencia para la gente que después hizo hard rock, heavy... pero para mí sí Black Sabbath fue un portazo en la cara, por lo pesado, y de ahí vino Ozzy. Siempre me ha gustado.

### **Martín Espíritu**

Martín recuerda que en su casa se escuchaba mucha música en vinilos porque a su padre le gustaba mucho la música peruana, tanto la criolla como la andina, aunque menos la afroperuana. También le gustaba la música latinoamericana en general y la ecuatoriana, escuchada cuando estuvo en Ecuador. Como era de los últimos de nueve hermanos, cada quien tenía sus gustos musicales. Así, en su casa, se escuchaba “la nueva ola, el rock de los Beatles y los Rolling Stones, la música hippie de los setenta, la música disco, porque era la música de moda del momento, fines de los 70”. También sus hermanos que estudiaban en la “pre” oían música latinoamericana, como Tiempo Nuevo, Alturas, Puka Soncco. En las fiestas que hacían en su casa, “ponían de todo pues, porque eran amigos del barrio que venían a bailar salsa, cumbia, su música disco, su rock, de todo un poco”.

En el barrio donde vivió al inicio, Barrios Altos, “en los clásicos callejones que hay en los barrios, ahí la gente escuchaba bastante salsa, pero también había una generación que escuchaba bastante rock, bastante bastante rock”. Cuando luego se va a vivir a la selva, a San Martín, por un tiempo, escuchó música tradicional amazónica, cumbia amazónica y música de las zonas fronterizas del departamento, como La Libertad y Ancash. Recuerda que había agrupaciones, bandas tradicionales, en las fiestas de pueblo, por lo que tuvo un acercamiento a la música en vivo.

Recuerda, en los ochenta, el boom del rock argentino, del rock en español. Pero para ese momento ya le gustaba en especial el rock pesado, pues, a fines de los setenta, cuando tenía 7-8 años, por uno de sus hermanos mayores, que le llevaba diez años, se acercó a ese tipo de rock, ya que su hermano escuchaba rock clásico, como Deep Purple, Black Sabbath, Ten Years After. Su hermano y sus amigos dejaban los vinilos, y Martín, junto con su hermano Georgy, quien también fue parte de Kranium, ponían esa música en el tocadiscos. Le empezó a llamar la atención el rock pesado por “la variedad de ritmos que había y la ejecución instrumental que había en la guitarra; por los gritos, las voces agudas, los teclados. No entendíamos lo que cantaba Ian Gillian [cantante de

Deep Purple] u Ozzy [cantante de Black Sabbath], pero era la forma cómo expresaban, sumado con el solo de guitarra”.

Este gusto por lo pesado se verá reforzado cuando, en 1987, se mude a Chorrillos. Allí conoció amigos que también oían rock clásico, pero que, además, escuchaban metal. Así, comenzó a escuchar bandas de heavy metal propiamente dichas, como Iron Maiden, Judas Priest, Saxon. Luego empieza a conocer géneros más extremos, como el thrash de Metallica, Slayer, Megadeth, Anthrax, y el hardcore de The Exploited, GBH, Discharge. Martín cree que le gustaba esa música, tal vez, porque de niño “en casa se escuchaba rock and roll. Mis hermanos mayores escuchaban Chuck Berry, Little Richard. Por ahí siempre quedó algo. De repente lo ponían en las fiestas y nosotros chiquitos asimilamos eso y se nos quedó. Entonces el rock and roll, esa música simple de tres acordes, con un solo, entonces eso te queda, y eso creo. Es más, eso empezamos a tocar al principio.”

De esta forma, afirma Martín, su universo musical se expandió: “metal, heavy metal, black metal, todo lo que es metal, y posteriormente el hardcore. Escuchábamos de todo un poco”. Al final, siente que terminó tocando metal, en lugar de hardcore, porque cree que el metal “tiene más desarrollo musical, o sea tiene más ejercicios musicales, más exigencia musical”.

Martín empezó aprendiendo a tocar bajo eléctrico. Un amigo, que “tocaba guitarra, sacaba de oído nomás, un buen músico”, le enseñó a tocar usando los cuatro dedos de la mano. Luego, ya en los noventa, comienza a tocar la guitarra en un grupo que había armado en su barrio, en el que hacían covers de Motorhead, de Slayer, de Exodus. “Como no había guitarrista, me puse a *riffear*, a tocar, un poco copiando lo que mi amigo del colegio me había enseñado”. Más adelante, también de manera autodidacta, aprende a tocar charango, zampoña y quena.

En suma, todos los entrevistados comparten, por un lado, haber oído rock desde chicos en casa de los padres. Asimismo, se asemejan en que, en relaciones con sus pares, van oyendo bandas de hard rock, heavy metal o metal extremo, de forma que empiezan a sentirse atraídos por la música más pesada, más fuerte, más oscura. Finalmente, todos empiezan tocando de manera autodidacta, aunque algunos luego llevan clases sobre los instrumentos que tocan.

### **3. La elección por el metal: poder y oscuridad musical**

Hasta este punto, entonces, he hecho, por un lado, una reconstrucción de la escena rockera en Lima a inicios de los ochenta; y, por otro, he propuesto el perfil social y musical típico de aquellos jóvenes que participan en la escena metalera limeña en dicha década. En la última sección de este segundo capítulo, me interesa ahora mostrar la manera en que el perfil de estos jóvenes,

junto con las condiciones sociales del Perú y del mundo, confluyeron de forma que permitieron la aparición de este nuevo género musical en Lima.

El metal es un fenómeno global. Como afirman Mayer y Timberlake, “as of 1980, roughly 3,200 heavy metal bands had ever been founded, primarily in Northern and Western Europe and North America. By 2008, that number had increased to nearly 75,000 —with a total volume of recordings approaching 150,000 albums— located in some 130 countries” (2014: 28). Aunque los autores no buscan explicar por qué se difunde el metal, su artículo demuestra que las condiciones que permitieron la gran difusión del metal desde los noventa son el crecimiento de las computadoras personales y de Internet. Así, “the global diffusion of metal occurred during an era of rapid modernization and global economic, social, and cultural integration” (2014: 43).

En la década de los ochenta, aunque en menor medida, el metal también se difunde bastante. Entre 1977 y 1980 se forman en el mundo 608 bandas de metal; entre 1981 y 1985, 2765; y, entre 1986 y 1989, 4829 bandas<sup>85</sup>. En total, aparecen desde fines de los setenta y finales de los ochenta 8202 grupos de metal. Para 1980, había bandas de metal en 42 países; para 1989, en 83. La gran mayoría de grupos se encuentran en Europa, aunque en menor proporción en Europa Oriental; en Inglaterra; y, de Norteamérica, en Canadá y EE.UU. Una segunda zona es Latinoamérica, sobre todo América del Sur en general y México. Otros tres países presentan una cantidad no despreciable de bandas: Japón, Rusia y, en menor medida, Corea del Sur.

Estos datos se basan en información tomada de la base de datos de Internet *The Metal Archives*<sup>86</sup>, página usada también por Mayer y Timberlake. Las razones de su uso son las mismas: es la base de datos más grande y más precisa sobre bandas de metal existentes. Esta virtud compensa su, desde mi punto de vista, principal limitación: el hecho de que los mismos usuarios sean quienes agreguen los datos puede llevar a que ciertos países con menor acceso a Internet o en los que se haya investigado menos sobre la escena metalera puede llevar a que no aparezcan ciertas bandas o a que ciertos datos no sean del todo precisos. Así, por ejemplo, para el caso de Perú, aparece el grupo Tarkus, pero no Pax, ambos de inicios de los setenta, ni Up Lapsus, aunque las tres hayan tocado y grabado temas de rock pesado.

Como puede apreciarse, la gran difusión del metal se da ya desde los ochenta, antes de la aparición de Internet. Si bien en el siguiente capítulo detallo la manera como el metal se difunde, me interesa aquí detenerme para proponer ciertas condiciones que permitieron que esa difusión mundial existiera en primer lugar. Lo primero es que, como planteo en el primer capítulo, a fines de

---

85 Mis números no coinciden exactamente con Mayer y Timberlake, puesto que ellos toman como fecha de partida de cada grupo la fecha en que se publicó su primer álbum. En mi caso, tomo la fecha de fundación que aparece en *The Metal Archives*.

86 La dirección web es <https://www.metal-archives.com>.

los años setenta e inicios de los ochenta, cristaliza el género heavy metal como tal. Hasta antes de ello —salvo quizás por los británicos Judas Priest—, el metal era parte de un contexto mayor: el rock en general. Evidencia de ello es que, durante los setenta, no existían conciertos de heavy metal, sino conciertos de rock en sentido amplio, en los cuales tocaban grupos de metal. Por ejemplo, en EE.UU., Black Sabbath tocó con bandas como Alice Cooper (hard rock), los Ramones (punk) o Yes (rock progresivo) (Weinstein 2000: 20). En cambio, en 1980, en Inglaterra, se dio el Monsters of Rock, “which brought Judas Priest, Saxon, Scorpions, Rainbow, Riot, April Wine, and 60,000 fans to the estate of Castle Donington for the first exclusively heavy metal festival. The event plugged metal musicians in to the surging energy of a huge English audience and proved that their scene had grown well beyond its humble pub roots” (Christie 2004: 37). En ese sentido, el metal se siente como una innovación —es decir, como “an idea, practice, or object that is perceived as new by an individual or unit of adoption (Rogers, citado en Mayer y Timberlake 2014: 45)— propiamente dicha, alejada en cierto sentido del rock, recién a fines de los setenta.

Ahora bien, la difusión de una innovación puede ser de cuatro tipos. En primer lugar, una innovación puede ser difundida por motivos o consecuencias económicas desde un actor central institucional; en segundo lugar, puede ser difundida por razones pecuniarias, pero sin un actor central que propugne su adopción; en tercer lugar, se puede difundir una innovación por motivos políticos o culturales desde un actor central; finalmente, la difusión puede realizarse por motivos políticos o culturales, sin incentivos económicos, sin un actor central, sino más bien una serie de actores de estatus y poder similar (Mayer y Timberlake 2014: 30-32). La difusión del metal en Lima, como ocurre según los autores mencionados con el género en general, pertenece al cuarto tipo, puesto que “its diffusion occurred among decentralized actors (bands and enthusiasts) and with little profit motive, given the aforementioned marginalization of metal as a mainstream music genre” (2014: 32).

Junto con lo anterior, hay que añadir que la difusión de este género debe entenderse en un marco de americanización y globalización. La americanización, entendida como “imports by non-Americans of that which is closely associated with America/Americans” (Ritzer y Dean 2019: cap. 2, “Americanization”), si bien ha existido desde antes, comienza a ser más fuerte a partir del rol de EE.UU. como poder global luego de la Segunda Guerra Mundial. Partiendo de la idea de luchar contra la expansión geopolítica soviética, EE.UU. implementa la doctrina Truman en 1947. De esta forma, por ejemplo, en Europa, se crea el Plan Marshall (1948-1952) y se interviene en la Guerra Civil Griega (1946-1949); en Latinoamérica, se firma el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (o Tratado de Río) en 1947 y se crea la Organización de Estados Americanos en 1948; y, en Asia, participa en la Guerra de Corea (1950-1953) y, específicamente en Japón, firma el Tratado

de Seguridad Mutua en 1951. Desde esos años, EE.UU. continuará su influencia mundial. Si bien el heavy metal nace en Inglaterra, rápidamente llega a EE.UU., debido a que ambas naciones siempre han estado ligadas por su pasado y lengua comunes. Ello lleva a que dicho género, así como todo el rock, sea relacionado con EE.UU.

Muestra de lo anterior es que justamente los países en los que se difunde el metal en los ochenta son aquellos en los que hay presencia o contacto con EE.UU. Como ya mencioné, además de Inglaterra y EE.UU., quienes a fines de los ochenta tienen unas 545 y 2392 bandas de metal respectivamente, los países europeos tienen el más alto índice de grupos: Alemania tiene 825, Bélgica 109, Francia 292, Holanda 244, Finlandia 119, Suecia 383, España 178 e Italia 374<sup>87</sup>, por mencionar solo aquellos con más de cien bandas. De los países de Europa del Este, regidos en esos años por la U.R.S.S., justamente los dos con más bandas son aquellos con frontera con otros países europeos del bloque occidental: Polonia tiene 203 bandas y República Checa, 150. Australia, país de habla inglesa, tiene 104 bandas. En África prácticamente no hay bandas y, en Asia, solo un país posee amplia cantidad de bandas: Japón (242 bandas), aunque en Corea del Sur hay unas 26. En Latinoamérica, los países con más de cien bandas son Brasil (415), Argentina (138) y México (135), aunque hay grupos de metal en la mayoría de países de la región: Bolivia (10), Chile (72), Colombia (50), Costa Rica (6), Ecuador (11), El Salvador (2), Guatemala (5), Honduras (1), Panamá (4), Paraguay (4), Perú (45), Puerto Rico (9) y Uruguay (11). Es cierto que no podemos asumir que haya una escena metalera solo porque existan bandas, sobre todo en aquellos casos en los que haya muy pocas, pero al menos en los casos en los que hay más de 40 bandas sí ha habido escena.

Además, pareciera que hay más grupos de metal en aquellos países en que hay mejores condiciones económicas y democráticas. En los países europeos, por ejemplo, para fines de los setenta, había democracia: la dictadura en Portugal había terminado en 1974 y en España en 1975. Asimismo, todos esos países cuentan con una mayor renta nacional bruta por esos años, al igual que Japón, en comparación con los países latinoamericanos. Sin embargo, ese elemento pareciera no ser definitorio. Por ejemplo, Argentina, Brasil y Chile tienen más bandas que Perú, aunque Perú es un estado democrático desde 1980, mientras que los otros países pasan a un régimen democrático posteriormente, en 1983, 1985 y 1990 respectivamente. Así, es claro que, en esta primera etapa de difusión del metal, previa al uso de Internet, la dirección fue de “more economically and technologically developed areas to less developed ones (Wallach, Berger y Green 2011: 43).

---

87 Sería interesante también ver cuántas bandas hay por proporción de habitantes. Sin embargo, creo que hacerlo con la cantidad de habitantes por país no ayuda mucho, puesto que, en países grandes como Perú o Brasil, el metal se concentra en pocas ciudades, lo que vicia los datos. Rastrear las ciudades donde este género musical se concentraba por país y luego sacar la proporción habría sido una labor más amplia que la planteada en esta tesis.

Por otro lado, la globalización, entendida como un “planetary process(es) involving increasing liquidity and growing multidirectional flows, as well as the structures they encounter and create” (Ritzer y Dean 2019: cap. 1), es otra condición que permite la rápida expansión del género. Si bien es cierto que durante la década de los noventa este fenómeno comenzará a avanzar a pasos cada vez más rápidos, sobre todo por los avances tecnológicos, como la creación del Internet moderno en 1988, basado en Arpanet (la cual fue creada en 1969), y por la caída de la U.R.S.S. en 1991, los inicios de la globalización económica moderna son anteriores, y se remontan, al menos, a ciertos cambios ocurridos luego de 1945. Si bien ya desde la Segunda Guerra Mundial, EE.UU. e Inglaterra planeaban una economía internacional abierta, la implementación de los Acuerdos de Bretton Woods busca poner fin al proteccionismo comercial, aunque en la práctica no se eliminó en todos los casos. En todo caso, con dichos acuerdos, se creó el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional y se implementó el dólar estadounidense como moneda global; esto afectó el comercio, el orden monetario y la inversión global (Ritzer y Dean 2019: cap. 3).

Dichos acuerdos duran hasta 1971. A partir de esa fecha ocurren una serie de hechos que llevan a que, en los ochenta, se implemente con fuerza una serie de medidas que harán que más barreras se eliminen, todas basadas en el pensamiento neoliberal, el cual puede ser definido, de manera simplificada, como el “liberal commitment to individual liberty combined with a belief in the free market and opposition to state intervention in it” (Ritzer y Dean 2019: cap. 2, “Neoliberalism”). Como explica Escalante Gonzalbo (2016: 89-110), los setenta serán años cargados de tensiones, lo que permite que, en la siguiente década, el neoliberalismo se posicione sobre el keynesianismo predominante hasta ese momento. Luego del experimento de esta corriente económica en el Chile de Pinochet en 1975, que se celebró como “el milagro chileno” en 1981, las medidas neoliberales tomarán un nuevo impulso con los gobiernos de Margaret Thatcher (1979-1990) en Inglaterra y Ronald Reagan (1981-1989) en EE.UU (Escalante Gonzalbo 2016: 111-135). Este programa será impuesto a los países latinoamericanos, sobre todo, durante la década de los ochenta a partir de las medidas pedidas por el Fondo Monetario Internacional para prestar dinero a aquellos países que lo necesitaban. Asimismo, la entrada de Inglaterra en 1973 a la Unión Europea, junto con una vigilancia mayor de EE.UU. sobre Europa debido a que Nixon y Kissinger percibían como un rival la recesión existente en los setenta y la creación del Sistema Monetario Europeo con el fin de eliminar los efectos desestabilizadores del colapso de los Acuerdos de Bretton Woods conllevan la entrada del programa neoliberal en la Unión Europea (Anderson 2009: 11-25). Este cambio de modelo, que implica liberalización de los mercados financieros, desregulación de la economía, privatización de la industria, cortes en gastos sociales y desmantelamiento de leyes laborales, favorece el flujo libre de capitales y, también, de información, entre ellos la música.



No obstante, la globalización y, posteriormente, la adopción del neoliberalismo no trajeron solo una mayor diseminación de la información, sino también produjeron una serie de efectos negativos en las diversas economías. Dichos efectos, aunque distintos según cada país, aparecieron desde los setenta y continuaron durante la década de los ochenta. Así, “in the United States and the United Kingdom, industry declined and plants were eventually shuttered after profits were milked from factories there and invested in Latin America and Asia” (Wallach, Berger y Green 2011: 17). La desindustrialización, es decir, “the process by which the industrial infrastructure of a region is dismantled by business interests in their relentless search for cheap labor and unfettered control of workers and production”, empezará en Inglaterra y en EE.UU. en los sesenta, pero sus efectos recién se sentirán en los setenta (Wallach, Berger y Green 2011: 17), y se ampliarán en los ochenta con las medidas neoliberales introducidas por Thatcher y Reagan, y con la recesión global de fines de los setenta e inicios de los ochenta. Casos concretos que ejemplifican el costo social de esa medida son las luchas de Thatcher con los sindicatos de las minas del carbón y de Reagan con los controladores aéreos. Así, por ejemplo, en Inglaterra, a inicios de los setenta había un millón de desempleados y una inflación del 14% (Escalante Gonzalbo 2016: 92).

En este contexto, surge el heavy metal en Inglaterra. Según Weinstein (2000), debido a las frustraciones por la gran inseguridad económica y la pérdida de oportunidades que implicaba la desindustrialización, y por la pérdida de su posición de centro social y cultural a partir de la aparición de movimientos de mujeres, gays y no blancos, jóvenes hombres blancos de clase obrera se alejaron de la contracultura de los sesenta y crearon una subcultura propia en torno al metal. Lo anterior no significa que la audiencia del metal haya sido puramente joven hombre blanco de clase obrera ni que todo joven hombre blanco de clase obrera fuera seguidor del metal, sino que el metal se cargó de ciertos valores propios de dicha clase, lo que ha llevado a Weinstein en escritos posteriores a sugerir que “metal is a symbolic rebellion of a compromised class, proletarian internationalism in a most imposing and surprising form” (Wallach, Berger y Green 2011: 57).

Sin embargo, como la misma autora admite en su texto del 2000, ni los músicos de metal han continuado siendo de clase obrera, ni la audiencia estuvo compuesta alguna vez solo por clase obrera, sino que siempre hubo oyentes de clases medias, lo que Weinstein lee como un intento de los jóvenes por desclasarse con el fin de rebelarse ante la cultura burguesa de sus padres. Posteriores estudios a nivel global han mostrado que la composición de los metaleros como miembros de clase obrera o media varía según cada caso. Así, centrándome solo en investigaciones sobre escenas metaleras aparecidas en los ochenta y alejándome del mundo anglosajón retratado por Weinstein, Galicia Poblet encuentra que, en España, “desde 1980 el heavy metal se convierte en la banda sonora de la vida de muchos de los jóvenes que residen en los barrios marginales y obreros

de las grandes ciudades” (2017: 176). Por su parte, Avelar afirma que el metal extremo al menos “evolved in Brazil primarily as working-class urban youth genres” (2003: 1), pero De Farias Silva, quien se ocupa no solo del metal extremo, sino también del heavy tradicional menciona que “No Brasil, inicialmente, em esse estilo musical é adotado por uma parcela da juventude média e classe média alta, num primeiro momento, e num segundo momento atinge os jovens de classe média baixa e pobres, principalmente em seus sub estilos mais barulhentos e distorcidos” (2014: 144). Para el caso de Chile y el thrash metal, una de las variantes del metal extremo, Sánchez afirma que este subgénero llegaría al país “casi con simultaneidad a su aparición mundial, por el año 1985, cuando jóvenes del sector alto de la capital [...] conforman las primeras bandas de este estilo” (2014: 47).

Como puede verse, más allá de que el género haya nacido de una juventud obrera y de que para autores como Weinstein este “encarna” valores de dicha clase, su posterior difusión no ha significado que este sea adoptado solo por miembros de esta clase. Según el caso, esto puede variar. Para el caso de Lima, como se puede ver en el perfil social planteado anteriormente, hay participantes en la escena metalera de diversas clases sociales. Sin embargo, eso no quiere decir que la clase no influya en nada. Desde mi punto de vista, lo sucedido en Lima es similar a lo encontrado por De Farias Silva para el caso de Brasil: en un primer momento, el metal será consumido y tocado principalmente por jóvenes de clases medias y medias altas; luego, en un segundo momento, pero muy cercano en el tiempo, el género será también asumido por clases menos privilegiadas. La razón de ello radica en que la difusión del género no era masiva, pues, como he mostrado, prácticamente no se pasaba en la radio. Por ello, para poder escuchar dicha música, era necesario un nivel adquisitivo medio. De igual forma, lo caro de los instrumentos musicales llevaba a que se restringa la posibilidad de tocar dicha música. En otras palabras, la clase restringe, al inicio, el acceso a los recursos necesarios para participar del metal.

A lo anterior se suman cuestiones relacionadas con la etnicidad. Como he mostrado a partir de las entrevistas, tener padres limeños y vivir en distritos relacionados con clases sociales más acomodadas pareciera restringir el acceso a cierta música, como la salsa, la música andina o la cumbia. Esto se puede deber a que, simplemente, no se escuchaba esa música o a que era considerada como inferior. En cambio, tener padres de origen andino o amazónico, y vivir en barrios más populares lleva a un contacto con músicas relacionadas con lo popular. En ese sentido, las opciones musicales son más amplias para este segundo grupo. Sin embargo, todos los entrevistados, independientemente de lo anterior, han tenido contacto con el rock desde pequeños, principalmente en su casa, pero también en algún caso en el barrio. Y todos los entrevistados mencionan que, desde siempre, el rock fue el género que más les llamó la atención. Posteriormente,

irán oyendo hard rock, heavy metal y metal extremo entre sus pares, ya sea en el barrio o en el colegio.

La razón de lo anterior se puede deber, en parte, a la variable de juventud. Recordemos que el rock es uno de los géneros asociados a la juventud, y también a las ideas de modernidad, fuerza y rebeldía. En ese sentido, si uno es joven y quiere hacer música, de alguna manera, contestataria, para inicios de los ochenta, el género cuya estructura lo permite es básicamente el rock. La variable juventud, asimismo, influye en otro aspecto. Esta etapa, que desde la psicología va de los diez a los veinte años, se caracteriza por que el joven construye su propia identidad, entendida como un sentido estable del yo. En este proceso de autodefinición resulta crucial el grupo de pares, entendido como la red de apoyo social y emocional que ayudará al joven a afianzar su identidad personal (Morris y Maisto 2005: 335).

Así, en un momento de crisis y desestructuración, tanto a nivel social como político y económico, no debe extrañar que los jóvenes se rebelen con aún mayor intensidad frente a las propuestas y referentes que en ese momento les ofrecía la cultura oficial. Recordemos que Lima, durante los ochenta, no solo mantiene una crisis de partidos políticos (Lynch 1999), sino también una escalada de violencia debido al terrorismo que dura hasta 1992 (CVR 2003). Además, la crisis económica durante los ochenta torna inciertas las perspectivas de futuro hasta hacía poco asumidas como lógicas para insertarse como adultos en la sociedad, de forma que la juventud se vuelve no solo un grupo desesperanzado sino con sentimientos de fuerte frustración (Twanama 1992). Un ejemplo de esto se puede ver en las universidades, en las cuales, a diferencia de generaciones anteriores, la participación política de los jóvenes se reduce notablemente (Chávez Granadino 1999: 52-56). De igual forma, la sensación de no futuro se aprecia en novelas como *Al final de la calle*, publicada en 1993, de Oscar Malca, y *Generación Cochebomba*, publicada en 2007, de Martín Roldán, ambas escritas por personas que, además de haber sido jóvenes en los ochenta, participaron en la movida subterránea, la cual tiene varios puntos de encuentro con la escena metalera. En medio de ese panorama, un grupo de jóvenes que se reconocen pares a partir del gusto común por el metal, que implicaba además un estilo de vida, encuentran en dicho género un espacio de reconcomiendo y de autoidentificación, opuesto al propuesto por el *establishment*. En ese sentido, si bien el origen del metal en Lima no se relaciona exactamente con un proceso de desindustrialización, sí pareciera tener alguna relación con el hecho de que surge en un contexto de desestructuración social.

La variable de género contribuye a que los jóvenes que se acercan al metal sean mayoritariamente hombres. Desde su aparición, el metal es un género básicamente tocado y consumido por hombres. Incluso en la actualidad, en que pareciera haber mayor presencia femenina en el metal, esta sigue siendo baja en comparación con la masculina, al menos para el caso de los

músicos (Berkers y Schaap 2018). Quizás la razón sea que, como Weinstein argumenta, “the heavy metal audience is more than just male; it is masculinist. That is, the heavy metal subculture, as a community with shared values, norms, and behaviors, highly esteems masculinity” (2000: 103). O, tal vez, a cuestiones más de corte sonoro. Entrevistados como Jorge Cortés y Álvaro Cerrón-Palomino comentan que las mujeres parecían estar más interesadas en otros géneros más comerciales, como la salsa o la música disco, géneros que se bailan. A esto podría sumarse, como menciona Martín Espíritu, la represión machista o el contexto de violencia de la época:

Si había represión con los hombres, imagínate con las mujeres. O sea, somos una sociedad recontra machista, y qué padre va a querer... si va tu hijo, ya normal, pero para una mujer de repente en la visión de ellos no. “Yo cuido a mi hija, algo le puede pasar” [dirían los padres]. Eso era. Un poco de cuidado. Aparte la época. Estamos hablando de los toques de queda, la época del terrorismo. Para un hombre ya era avezado salir. Imagínate para una mujer (entrevista personal).

Sin embargo, como ya mencioné anteriormente, hasta que no se entreviste a mujeres que participaron en la escena no se tendrá una base sólida para entender de mejor manera la relación entre género y metal.

Ahora bien, preguntémosnos qué explica que dentro de los subgéneros de rock estos jóvenes terminen escogiendo el metal. Aquí hay que introducir una variable más, relacionada con la manera en que opera la cognición humana. Según Martindale (1990), como está demostrado desde la psicología experimental, el ser humano tiene un nivel de excitación ante cosas nuevas. Conforme dichas cosas se repiten, el nivel de excitación baja, hasta el punto de desaparecer. Por ello, para volver a sentir el mismo nivel de excitación, debe haber un estímulo novedoso. Aplicando esto a la música, y teniendo en cuenta que cada género cuenta con sus propios códigos y normas, conforme los receptores y creadores de un género musical se familiarizan con las normas de dicho género o de un estilo particular, estas comienzan a ser vistas cada vez como más esperables. Ello lleva a que los creadores comiencen a realizar cambios a dichas normas, ya sea temáticos o de forma. De esta manera, comienzan a aparecer elementos novedosos que hacen que el nivel de excitación vuelva a subir. En el caso que nos compete, entonces, podemos hipotetizar que, al estar los jóvenes expuestos al rock de los sesenta y los setenta, este comenzaba a parecerles esperable, por lo que la llegada de un nuevo subgénero —el metal— más potente y agresivo les llamó la atención, debido a que hizo que suba su nivel de excitación.

Sin embargo, hasta este punto, no podemos diferenciar a los metaleros de los subtes, el otro grupo de jóvenes que formará una escena musical en cierta medida fuera del *mainstream* durante

los ochenta, aunque basado en el punk y el postpunk. Las particularidades demográficas son bastante similares. El punk también es un subgénero del rock, que llega a Lima a fines de los setenta, lo que lleva a que haya bandas como Anarkía que hagan *covers* de grupos de punk ya desde 1980 (F. 2007: 32). Asimismo, quienes adoptan ese género son, principalmente, jóvenes hombres de clases medias, desde las altas a las bajas (Greene 2016: “warning!”). Por otro lado, en el rock subterráneo, aunque hubo alguna figura femenina destacada como María Teta y Támara Basallo, también la mayoría de participantes era masculina. De hecho, María Teta fue marginada y atacada en la escena por varios de sus miembros, lo que muestra que, a pesar de ser una escena antisistema, los esquemas machistas de la época predominaban (Bazo 2017: 116-131). Finalmente, el punk es un subgénero del rock novedoso por esos años, por lo que la teoría de la excitación también aplica en este caso.

Desde mi punto de vista, por lo visto en lo comentado por los entrevistados y lo leído en entrevistas a otros metaleros de otras zonas geográficas, en general los metaleros tienen cierta fascinación por lo pesado y lo oscuro. Ninguna de esas propiedades son parte del punk. Si bien el sonido punk también presenta fuerza y rabia, sobre todo en su variante más extrema, la del hardcore, variante que será la que más confluya con el metal, la pesadez y la oscuridad están ausentes. En general, si releemos el perfil musical de los entrevistados, veremos que todos se sienten atraídos por la contundencia del metal y por la pesadez de la música, tanto así que, por ejemplo, Julio Almeida recuerda que, en todos los géneros que oía, siempre le gustaba más aquello que sentía pesado. Por su parte, Jorge Cortés encuentra en el metal imágenes que no aparecen en el punk: madera, fierro, medievalismo. De forma similar, Álvaro Cerrón-Palomino se acercó al género por la oscuridad que sus letras —y música— transmitían. A esto hay que añadir, por un lado, como afirma Martín Espíritu, que el metal se asocia a cierto virtuosismo del instrumento que el punk no tiene; por otro, el punk exige cierta carga política explícita en sus letras y actitud, que el metal no, más allá de que en ciertos subgéneros, sobre todo el thrash/speed, esta esté permitida. En otras palabras, la sonoridad del metal, las imágenes y sensaciones asociadas a dicha sonoridad y letras, y ciertos aspectos del código genérico que vienen con dicha sonoridad —en otras palabras, su estructura— termina de llamar la atención de ciertos jóvenes en lugar de otros.

En suma, durante los setenta y los ochenta, la globalización, caracterizada en gran parte como una americanización y, luego, como un avance del neoliberalismo, contribuirá a eliminar barreras de forma que los flujos de capital e información sean cada vez mayores, y a que la cultura anglosajona se expanda. Este fenómeno permite que una innovación musical inglesa —el heavy metal, cristalizado justo a fines de los setenta e inicios de los ochenta— se difunda rápidamente por el globo, entre ellos en Perú. A nivel nacional, la crisis económica y política, agravada por la

violencia de la guerra interna, lleva a que haya una desestructuración social que afectará a diversas clases sociales. En este contexto, un grupo de jóvenes urbanos limeños y varones comenzará a construir su identidad a partir de establecer relaciones entre pares que comparten un gusto, un placer común: el metal. Sin embargo, la importación de un género no solamente consiste en traer un nuevo sonido. La llegada del metal implicará la aparición de un nuevo género, inexistente hasta ese momento en Lima, la cual acarreará cambios en un grupo de la sociedad peruana. La historia de cómo los metaleros buscan implementar este género en el contexto particular limeño es motivo del siguiente capítulo.

### Capítulo 3

Hasta aquí, he mostrado, en el primer capítulo, las características del metal que llega a Lima, por un lado, y, por otro, la situación de Lima al entrar a los ochenta. En el segundo capítulo, he mostrado la realidad del rock entre 1980 y 1982, y planteado qué factores influyeron en la adopción del metal por parte de un grupo de jóvenes urbanos limeños. En este capítulo, me pregunto por los procesos que permitieron el desarrollo del metal, un género musical creado en otro lugar del mundo y por lo tanto “cargado” de otros significados, en Lima. En términos más teóricos, me interesa saber cómo una estructura, entendida en los términos planteados en el primer capítulo, como lo es el género metal, ingresa en un espacio nuevo y, debido a las características particulares de dicho nuevo espacio, los sujetos que buscan adoptar este género deben adaptarse a las particularidades de su realidad. En ese sentido, busco explicar la manera en que este género se desarrolló a lo largo de los ochenta, partiendo de unos inicios en que las bandas de metal no poseían una escena particular sino compartida con otros grupos de rock para luego crear, a fines de la década, una escena propia, con características que perduran hasta el día de hoy.

Así, argumento que, a lo largo de los ochenta, los metaleros limeños intentaron introducir el género en Lima. Este intento implicó por su parte una lucha por materializar el género en ciertas condiciones sociales no tan fáciles. Dicha inserción implicó no solo la aparición de una “música” nueva, sino toda una serie de rasgos novedosos que conllevaron la adopción de un estilo de vida inexistente hasta ese momento. De esta manera, la adopción de esta música nueva significó, por un lado, la creación una escena que permitió a cierto grupo de jóvenes limeños definir su identidad en un momento de crisis económica y violencia generalizada y, por otro, la adopción de un estilo de vida que los diferenciaba de sus pares y de generaciones anteriores. Esta escena, que perdura hasta el día de hoy, adquiere ciertos rasgos definitorios justamente a fines de la década.

Esta historia se puede dividir en dos momentos. El primero va de 1982 a 1985, más o menos. En esta primera etapa, habrá bandas de heavy metal tradicional —y rock pesado—, cuyos integrantes son básicamente de clases medias y altas. Aún no hay una escena diferenciada de metal, sino que los grupos tocan con bandas de otros géneros asociados al rock; además, en estos años se forman algunos de los grupos de la siguiente etapa. El segundo momento va de 1986 a 1989. En esta segunda etapa, lo primero que destaca es una diferencia semiótica, que implica un cambio en la realidad: el nombrar un concierto por primera vez con la palabra metal. Asimismo, aparece un nuevo subgénero: el metal extremo. Este posee ciertas diferencias respecto al heavy metal tradicional. De esta forma, convivirán dos escenas: la primera, formada básicamente por grupos que tocan un heavy metal tradicional, cuyos integrantes tienden a ser de clases medias y altas, y

cuyos principales grupos se encuentran camino a la profesionalización; la segunda, formada por bandas que tocan, sobre todo, metal extremo (aunque también hay de heavy metal tradicional) cuyos integrantes son, principalmente, de clases medias medias (aunque también hay de clases más acomodadas y populares). Si bien ambas corrientes comparten escenarios y redes, habrá algunas fricciones entre ambas. Al final de la década, con la exacerbación de la crisis económica, la primera corriente pierde fuerza y los grupos, poco a poco, van desapareciendo; la segunda corriente, más bien, se mantiene y la escena futura se configura a partir de ella, al punto de que los nuevos grupos de heavy metal tradicional debieron adaptarse a la manera de operar de dicha escena.

Para contar esta historia, organizo el capítulo en cuatro partes. En la primera, a partir de un diálogo con los textos sobre rock y metal peruano existentes, justifico la cronología que propongo para la escena metalera. En la segunda, me centro en la primera etapa del metal en Lima: 1983-1985. Para ello, sigo, como caso ejemplar, la trayectoria de la banda Óxido, considerada por otros estudiosos como “la primera roca pesada del camino” (Boggiano 2012) y “la primera banda peruana en representar la moderna cultura del Metal [sic] de los 80s [sic]” (López Ramírez Gastón y Risica 2018: 76); a la par, menciono puntualmente otras bandas que tocaron en dicha época. La elección del caso de Óxido se debe a su importancia, pero también a que se trata de la banda de la que he encontrado más información y a que pude entrevistar a uno de sus integrantes. En las secciones tercera y cuarta, me concentro en la segunda etapa: 1986-1989. Mientras que en la tercera sección sigo a las bandas de la escena más de corte heavy metal tradicional, principalmente a dos de las más representativas —Masacre y Orgus—, en la cuarta sigo la escena de metal extremo.

Para desarrollar estas tres secciones, me baso en entrevistas realizadas por mí a miembros de las bandas, así como en entrevistas realizadas por otros, en bibliografía secundaria existente sobre el tema y en fuentes primarias, tanto periódicos y revistas, como fanzines. También utilizo fuentes visuales —fotografías de época—, sonoras —algunas grabaciones que se han logrado conservar—, y, en algún caso muy particular, fuentes audiovisuales —grabaciones de algún programa de televisión—.

## **1. Periodizaciones del rock peruano (y del metal)**

En esta sección, me interesa proponer una periodización sobre el origen del metal en Lima y la formación de la escena metalera limeña. Entiendo *periodización* como la interpretación que realiza una persona de cierta cronología. Esta implica no solamente “the precise placement of a happening or a fact in time” (Sewell 2005: 10), sino una propuesta sobre cómo entender la permanencia y el cambio. Debido a que el metal se relaciona directamente con el rock, para esta periodización es importante tomar en cuenta el rock en general en Lima. Asimismo, como me



interesa la formación de la escena, la periodización que propongo no abarca todos los años en que la escena metalera ha existido en Lima, puesto que ello implicaría llegar hasta la actualidad, sino solo aquella primera etapa de formación de la escena. Por ello, también, cuando comente las diversas periodizaciones del rock, me centraré en los años estudiados, los ochenta, y aquellos breves lapsos anteriores y posteriores que permiten comprender las particularidades de esos años y los momentos de cambio.

En los años ochenta, la música relacionada con el rock se puede dividir en al menos tres corrientes: el rock comercial/radial, el rock subterráneo y el metal —que incluye también el rock pesado—. Sobre el rock en general, Pedro Cornejo ha planteado una periodización del rock desde su llegada a Lima a fines de los años cincuenta hasta el 2002 en su libro *Alta tensión*, publicado en 2002 y reeditado el 2018 con algunos añadidos correspondientes a lo ocurrido en el rock desde el 2002 hasta la actualidad. Por otro lado, la escena rockera que más atención ha merecido ha sido la del rock subterráneo. Así, en el libro de Cornejo, hay un capítulo entero dedicado a dicho subgénero; al menos dos textos proponen una periodización para el caso de la escena subterránea: *Los sumergidos pasos del amor*, de Daniel F, publicado el 2007; *Se acabó el show*, de Carlos Torres Rotondo, publicado el 2012; y *Forma de organización de las escenas musicales alternas en Lima*, tesis de Camilo Riveros<sup>88</sup> de 2012, también sugiere una periodización de dicha escena (aunque su tema central sea la escena de ska en torno al bar Bernabé entre el 2005 y el 2007). Sobre el rock comercial, ningún texto se dedica a él en particular. Sin embargo, Diego Gayoso, estudioso del tema y administrador de la página de Facebook *Pop rock peruano de los 80: el punto de encuentro de una generación*, en entrevista personal, propone una periodización sobre el rock radial. En cuanto al metal, más allá de menciones breves en el libro de Cornejo, el primer intento de una periodización es el libro *Espíritu del metal. La conformación de la escena metalera peruana (1981-1992)*, de José Ignacio López Ramírez-Gastón y Giuseppe Risica Carella, aparecido en 2018, en el que los autores proponen una primera periodización sobre el origen de la escena metalera limeña, aunque con algunas menciones a ciertas provincias.

---

<sup>88</sup> Hay dos libros más que tratan sobre la escena subterránea: *Punk and revolution*, libro de Shane Greene de 2016, y *Desborde Subterráneo*, de Fabiola Bazo, aparecido el 2017. No discuto en esta parte ninguno de los dos, puesto que no proponen una periodización. El libro de Greene, cuyo subtítulo es *7 more interpretations of peruvian reality*, se articula desde la antropología, por lo que no está interesado en periodizar el rock subterráneo, sino en discutir diversos aspectos de él en su relación con la realidad peruana. En el libro de Bazo, tampoco hay una periodización explícita sobre el rock subterráneo, más allá de tener como subtítulo los años 1983-1992 y de mencionar dentro del libro momentos de “desborde”, que parecieran darse en 1985, y un momento de “implosión”, aunque no queda claro cuál sería la fecha en que dicha implosión ocurre. Quizás eso se debe a que su texto es concebido como “una colección de catorce ensayos y crónicas” (Bazo 2017: 12), por lo que, si bien hay cierta cronología de fondo, esta se mezcla con una organización más de corte temático.

Pedro Cornejo (2018) propone una periodización del rock en el Perú desde la llegada de la película *Blackboard Jungle* en 1955 a Lima hasta el año 2002. En ese sentido, estamos ante un intento de delinear un panorama general del rock en el Perú, aunque básicamente centrado en Lima. Según Cornejo, entre 1955 y 1972, el rock peruano pasa de ser un fenómeno de imitación de bandas extranjeras a uno en el que las bandas que se van formando comienzan a escribir sus propias canciones y a madurar tanto en aspectos musicales como el de letras. Luego, entre 1974 y 1982, vendrá una época de "oscurantismo": si bien habrá bandas de rock, estas no lograrán gran difusión y prácticamente no habrá grabaciones. Si bien desde fines de los 70 surgirán algunas bandas que seguirán tocando durante la década de los ochenta, a partir de 1983 se generará nuevamente una escena rockera con conciertos, grabaciones, publicaciones especializadas, gran afluencia de público, apoyo de los medios de comunicación, etc. Así, surgen grupos de rock que prácticamente no tendrán ningún nexo (influencia digamos) con los grupos anteriores, debido a su desconocimiento de lo que se hacía acá y que, más bien, comenzarán a hacer rock por influencia de grupos extranjeros cuyas canciones se difunden en Lima en radio, televisión, casetes y discos importados. El boom de esta etapa se da entre 1985 y 1987. A partir de 1988, todo volverá casi a fojas cero: el mercado se contrae, casi no se editan discos y, salvo contadas excepciones, la difusión más o menos masiva de los grupos desaparecerá de los medios. Así, entre 1988 y 1991, funcionará un circuito de rock mucho más pequeño, basado en pubs y ya no tanto en conciertos masivos. A partir de 1992-93, el rock comienza a tomar fuerza de nuevo, de forma que, hasta 1996, hay "una febril agitación" (p. 128), la cual, sin embargo, no llega a cristalizar.

Aunque en su libro se puede rastrear una periodización de todo el rock, desde su llegada al Perú en los cincuenta hasta la década de los noventa, Daniel F (2007) privilegia la música de la escena subterránea. Habla, en primer lugar, de una "Etapa de silencio", que se da entre 1973-74 y 1977-78, caracterizada por no haber prácticamente grupos, conciertos o ediciones de discos. En los años 1979-1980, se da el periodo de "Reactivación" del rock, cuando aparecen nuevos grupos, los cuales comienzan a llamar la atención del público; esta etapa dura hasta 1982. Un aspecto que recalca el autor es que, a diferencia de las agrupaciones previas, los músicos de esta etapa comienzan a privilegiar el español sobre el inglés para cantar rock. El año 1983 marca el inicio de una etapa de "despegue" del rock limeño, con la aparición de varias bandas formadas por jóvenes e, incluso, se crea una asociación de músicos peruanos (AMUSI) con el fin de difundir el rock en español. Esta etapa dura hasta 1985, fecha en que se da el "boom" del rock subterráneo. En esta etapa, además, se irá asentando la etiqueta de "subterráneo" para hablar de los grupos más relacionados con el género punk, como el mismo punk, y posteriormente el postpunk y el hardcore. Entre 1986 y 1989, se da la etapa de "estabilización" y de "resquebrajamiento", la cual termina con

separaciones de bandas y luchas entre grupos. Luego, en 1990, empezará otra etapa de "bajón", que durará hasta 1994-95. De hecho, Daniel F propone que las olas de "subida" y "bajada" del rock duran cinco años aproximadamente.

Carlos Torres Rotondo se centra principalmente en la historia de "los cinco grupos fundacionales del rock subterráneo: Leusemia, Narcosis, Autopsia, Zcuela Crrada y Guerrilla Urbana" (2012: 16), es decir, en la primera etapa de esta escena. Aunque no hay una periodización explícita en su libro, debido a que el autor prefiere dejar hablar a quienes participaron de la escena, por lo que su voz aparece pocas veces, se puede deducir cierta periodización por la manera en que ha organizado la información y algunos de sus comentarios. Así, entre 1957 y 1974 habría una primera etapa del rock, la cual tendría diversos periodos. Las bandas de esta etapa serían en general olvidadas para la segunda mitad de los setenta. Luego, entre 1975 y 1983, se daría el preámbulo del rock subterráneo, momento en el cual se forma Leusemia. Posteriormente, entre junio de 1984 y junio de 1985, se forman las otras tres bandas de la primera hornada del rock subterráneo, y en el resto de 1985 se daría el "estallido" de esta escena. En los primeros meses de 1986, estas bandas de la primera generación subte empiezan a disolverse. A partir de ese año y hasta fines de 1989 e inicios de 1990, el rock subterráneo estará marcado por un segundo conjunto de bandas, y una mayor variedad de propuestas y estilos musicales. En este momento, además, el "rock en el Perú atravesó su mayor eclipse desde la segunda mitad de los setenta" (2012: 286). Finalmente, 1992 marca el inicio de un periodo musical distinto.

Por su parte, Camilo Riveros (2012) propone que la escena subterránea de los ochenta "desarrolla un propio ciclo vital de 1983 a 1992, que se da en paralelo a ciertas etapas del proceso de violencia política en el Perú" (2012: 86). Este ciclo se puede dividir en cinco etapas. Entre 1983 y 1984, se da la etapa de "articulación"; en este primer momento, jóvenes disconformes con lo expuesto en los medios masivos de comunicación comienzan desarrollar diversas estrategias para producir su música. Entre 1985 y 1986, se da el "primer apogeo"; en esta etapa, aparecen las primeras grabaciones en caset y el primer (y único de los ochenta) larga duración en vinilo de un grupo de rock subterráneo, Leusemia, el cual es un éxito de ventas; lo anterior lleva a la formación de nuevas bandas. La siguiente etapa, 1987-1988, denominada "Diversificación", se caracteriza porque comienzan a aparecer más subgéneros musicales; asimismo, el fenómeno se visibiliza en los medios masivos y se da el Concurso de Rock no Profesional. Posteriormente, están las etapas de "Polarización de la diversidad", 1989-1990, y "Fragmentación", 1991-1992; la primera se caracteriza porque empieza a haber divisiones entre los miembros de la escena subterránea y la segunda, por la separación de bandas referentes de la movida y por la interrupción de grabaciones y conciertos.

Respecto al rock radial/comercial, Diego Gayoso (entrevista personal) divide los ochenta en tres etapas. La primera va de 1980 a 1983. Este periodo es el de reactivación de la industria rockera. En él, los grupos peruanos de rock aún se cantaban en inglés, y había poca producción discográfica y casi nula difusión en los medios de comunicación. La segunda, la etapa de gestación, abarcaría los años 1984 y 1985. En este periodo aún estaba de moda el rock en inglés y, en español, las baladas; el rock en español recién tomará fuerza a partir de 1985. Finalmente, entre 1986 y 1988 se daría la etapa de explosión. En estos años, hay apoyo de la empresa privada, producción en vinilo y casets y apoyo en los espacios radiales de todo el país al rock hecho. En 1988, debido al desequilibrio económico provocado por el Gobierno de Alan García, empieza la caída del rock nacional.

En cuanto al metal, Cornejo presenta un acápite muy breve. En él, en primer lugar, propone que los primeros exponentes de este género fueron Óxido, aparecidos en 1983, y que la época de auge de este género se dio entre 1987 y 1988. Otro punto importante es que habla de dos generaciones de metaleros: una primera, que tocaba un estilo "clásico", y una segunda, que comienza a aparecer en 1986, a la que denomina "alternativa", orientada hacia corrientes más nuevas y extremas (death, black, doom). Este segundo grupo recién asumiría el protagonismo de la escena metalera en la primera mitad de la década de los 90. Finalmente, hay dos ideas más que son interesantes para proponer una periodización: primero, menciona que, en un inicio, los metaleros compartieron espacios y ciertos ideales con el "rock subterráneo", pero que luego formaron un escena paralela, aunque también totalmente *underground*; segundo, afirma que "los grupos metaleros no fueron capaces de superar la barrera de una tácita censura de los medios y tampoco pudieron articular un circuito que les permitiera, por ejemplo, realizar producciones discográficas" (2018: 84).

López Ramírez-Gastón y Risica Carella (2018) proponen que la escena metalera se conforma entre 1981 y 1992. Sin embargo, no hay una explicación de por qué se escogen dichos años como hitos de inicio y fin de la conformación de la escena. Aunque tampoco hay una periodización claramente explícita dentro de esos años, sí hay algunos pasajes que permiten reflexionar sobre una posible periodización. Los autores plantean —como ya mencioné—, que el primer grupo que representa esta escena es Óxido. Si bien bandas como Pax y Tarkus a inicios de los setenta, y Up Lapsus a fines de los setenta e inicios de los ochenta son antecedentes del sonido del metal en el país, “una fuerte brecha generacional divide a las comunidades metaleras peruanas forjadas durante los 80s [sic] y sus antecesores nacionales” (2018: 22). Así, habría una —parafraseando el término ya mencionado de NWOBHM— primera ola del heavy metal peruano, la cual dura hasta 1988, “año en el que se hicieron evidentes diferencias sociales, musicales y de imagen dentro del metal nacional” (2018: 76). Dentro de estos años, los autores mencionan que

“entre 1984 y 1985 aparecen muchas de las bandas importantes que en los años siguientes conformarían algunos de los proyectos mas [sic] valorados de las diferentes escenas metaleras” (2018: 83). Asimismo, distinguen entre la primera mitad y la segunda mitad de los ochenta. Durante la primera mitad, los grupos de metal no contaban con “un ambiente exclusivo dedicado al género” (2018: 80), pero, para 1986, “los espacios específicos para el metal empezarían a definirse” (2018: 88). Entre 1987 y 1988, gracias al trabajo de años anteriores, la escena maduraría, pues habría “mayor convocatoria, más conciertos exclusivamente de Metal y con un mejor nivel profesional, bandas más afianzadas tanto en sonido como en imagen y performance” (2018: 91). Finalmente, sugieren los autores que, para 1988,

mientras que el Heavy Metal peruano se encuentra en un momento cumbre de su desarrollo, una serie de procesos de fragmentación empiezan a tener lugar en la cultura del Metal. Este desmembramiento musical es generado por procesos extranjeros en los que nuevas vertientes de herencia metalera empiezan a tomar la posta histórica [...] Ese proceso generaría escenas alternativas e independientes [...] También aparecerían nuevas bandas de una segunda ola de Heavy Metal tradicional que tendrían que encontrar su espacio dentro de conciertos de metal más extremo que empezaban a copar el mercado metalero” (2018: 105).

Si analizamos todas las periodizaciones propuestas, encontramos que lo común entre estas son los hitos de inicio y fin. En todos los casos, se plantea que, a inicios de los ochenta, entre 1980 y 1983, comienza a reactivarse el rock hecho por grupos nacionales luego de una etapa de “oscuridad” o “silencio”, que dura de 1974 a 1978-1982 más o menos. Para fines de los ochenta o inicios de los noventa, digamos entre 1988 y 1991, sucede un periodo de diversificación/fragmentación o declive, de forma que 1992 marca, al parecer, el inicio de una etapa diferenciada de lo ocurrido durante los años ochenta. Asimismo, en todos los casos, aunque varíen los años, los autores proponen un momento de apogeo de la escena musical estudiada, el cual se da entre 1985 y 1988, según cada caso.

Por mi parte, propongo como inicio de la formación de la escena metalera limeña en 1983, puesto que, en dicho momento, ciertos grupos de jóvenes deciden formar bandas de rock pesado/heavy metal tradicional sin tener una influencia directa de bandas anteriores peruanas — básicamente, Pax, Tarkus y Up Lapsus—, las cuales también introdujeron elementos de dicho género musical. Otra opción es proponer 1984 como el año de inicio, pues, recién en dicho año, aparecen conciertos en los que bandas como Óxido actúan en vivo. Sin embargo, prefiero privilegiar el año de formación de la banda, antes del de su debut en público, con el fin de marcar la agencia de los músicos y ver el tocar en público como un hecho posterior, consecuencia de esa

decisión inicial. Una vez formadas, estas bandas comienzan a buscar maneras de transmitir su música durante los siguientes años dentro de un contexto de renacimiento del rock en general y, por lo tanto, en escenarios compartidos con bandas de otros géneros. Poco a poco, empiezan a formarse nuevas bandas de heavy metal tradicional —y también a desaparecer algunas de las primeras formadas—, y de metal extremo. A fines de 1986 se da otro hito importante en la formación de la escena metalera: la realización del primer concierto nombrado directamente con la etiqueta del género: el Metal I. A partir de ese año, hay ya conciertos solo de metal, aunque algunas bandas de metal continúan tocando con bandas de otros géneros. Junto con esta *especialización* de la escena, comenzará a gestarse, para el caso de los grupos de heavy metal tradicional —sobre todo Masacre y Orgus—, la posibilidad de *profesionalizarse*, es decir, de participar de una industria musical propiamente dicha —lo que incluye un manager, grabación de temas en una disquera, mayores posibilidades de ser transmitidos en la radio, etc. El punto culminante, el auge, de este subgénero del metal se dará en 1988. No obstante, ese mismo año y 1989 marcan, también, el fin de esa posibilidad de profesionalización. Ello lleva a que las bandas de heavy metal tradicional existentes entren en un periodo de declive. Sin embargo, las bandas de metal extremo, que ya habían comenzado a tocar en público en conciertos desde 1987, cobran fuerza y su *ethos* marcará la escena del metal limeño a partir de esos años. De esta forma, las nuevas bandas que aparezcan, ya sea de metal extremo o de heavy metal tradicional, comenzarán a operar según esos nuevos lineamientos.

En términos más abstractos, propongo que entre 1982 y 1989 se dieron una serie de factores y sucesos que llevaron a que la escena metalera se constituya como una escena basada en la estructura propia del metal extremo, la cual, a grandes rasgos, perdura hasta hoy. Esta estructura no aparece de pronto, sino que es parte de un proceso histórico particular, basado en dos lapsos y tres hitos. El primer lapso va de 1983 a 1985; el segundo, de 1985 a 1989. Estos periodos estarán marcados por tres hechos: 1) la decisión de un grupo de jóvenes de formar bandas que toquen rock pesado y metal, 2) la aparición de conciertos etiquetados como metal y 3) la cancelación de la posibilidad de profesionalización de algunos grupos de heavy metal que iban camino a ello. Debido a ello, se formará una escena de metal, en la que los códigos propios del metal extremo servirán como base organizadora de la escena, mientras que el heavy metal tradicional tendrá que dejar de lado una de sus ambiciones —la profesionalización— y adaptarse a los principios del metal extremo.

Como se ve, mi periodización de la formación de la escena metalera en Lima sigue a grandes rasgos ese marco más o menos consensuado, basado en un inicio a fines de los ochenta, cierto momento de auge y un declive, al menos de uno de los dos subgéneros, a partir de 1989. Sin embargo, las dinámicas internas dentro de ese periodo varían respecto a las otras corrientes

relacionadas con el rock, debido a las características particulares de la escena metalera. Asimismo, me distancio en algunos puntos de las periodizaciones propuestas por Cornejo, y López Ramírez-Gastón y Risica Carela.

No coincido con Cornejo cuando menciona que los grupos de metal extremo recién tienen protagonismo al inicio de los noventa ni tampoco con su idea de que los metaleros compartirán escena e ideales con el rock subterráneo al inicio, para luego formar otra escena. En realidad, las bandas de metal extremo comienzan a tocar, aunque aún en pocas ocasiones y cantidades, desde 1987, pero, para 1988 y 1989, no solo habrá varios conciertos con bandas de metal extremo, sino también ediciones de demos de dichas bandas. Por otro lado, la relación entre el rock subterráneo, el metal y, aunque no lo menciona, el rock comercial es más compleja: en un primer momento, ciertas bandas de heavy metal tradicional comparten escenario —aunque no necesariamente ideales— con bandas subterráneas y comerciales, pero luego, a partir de 1986, junto con la instauración de espacios dedicados al metal, varias bandas de metal extremo seguirán compartiendo escenario con grupos subterráneos, aunque principalmente con aquellas bandas hardcore pertenecientes a la escena barranquina, la de la Casa Hardcore, los llamados pitupunk luego del cisma subterráneo.

Me alejo, también, de las fechas de inicio y de fin propuestas por López Ramírez-Gastón y Risica Carela. Respecto a la de inicio, no veo razón alguna para proponer 1981 como fecha inicial, salvo la de abrir la década o la de que ese año se publica el único sencillo de Up Lapsus, en el que hay una canción propia, “Tormenta”, que puede ser calificada de heavy metal. Sin embargo, desde mi punto de vista, Up Lapsus representa otra escena musical, una que se trunca en 1983, cuando se separan y que, por lo tanto, no puede ser vista esta banda —o su grabación— como inicio de la escena metalera. Respecto a 1992 como fecha de fin de la conformación de la escena, pareciera estar motivada por causas políticas: el autogolpe de Alberto Fujimori y la captura de Abimael Guzmán; sin embargo, como los autores no explican por qué cierran allí la configuración de la escena, no descarto que pueda haber algún otro motivo detrás. En todo caso, más allá de si en 1992 sucedió algún evento importante que haya marcado la escena, desde mi punto de vista 1989 marcan un cambio en la escena, cuyas consecuencias se sienten hasta la actualidad. Por otro lado, considero que, para hablar de una fragmentación de la escena, habría que tener alguna evidencia de que, en principio, había una sola escena cohesionada, lo cual —me da la impresión— no sucedió. Finalmente, si bien es cierto que, a partir de 1988 el metal extremo empieza a poseer más fuerza y a ganar más espacios que el del heavy metal tradicional, este hecho no puede explicarse principal y solamente “por procesos extranjeros en los que nuevas vertientes de herencia metalera empiezan a tomar la posta histórica”, sino que se deben tener en cuenta procesos económicos locales, como explico más adelante.

Planteado lo anterior, en las siguientes tres secciones, paso a contar esta historia: la historia de cómo unos muchachos limeños, en medio de una década de crisis y desesperanza, logran introducir un género nuevo, el metal, y de qué manera diversos hechos van marcando y configurando una escena musical que perdura hasta hoy.

## 2. 1983-1985: Primeros pasos: el caso de Óxido

En 1982, se funda una de las primeras banda cuyo rol se puede considerar directamente relacionado con la fundación de la escena metalera limeña: Óxido. En esta sección, quiero contar su historia. Esta la baso en una larga entrevista que hice a Jorge Cortés, fundador y bajista del grupo, realizada el 2017; en el único artículo biográfico existente sobre la banda (Boggiano 2012), en el que, además, se citan a Jorge Cortés y Javier Mosquera, guitarrista y también fundador de Óxido; y en una breve entrevista realizada a Javier Mosquera a partir de la edición del *split* —es decir, un disco que contiene temas de al menos dos bandas— de Óxido y Don Juan Matus, publicado el 2012, en el que figura una grabación, hecha ese mismo año, de la canción “El Ángel de la Muerte”, compuesta y también grabada en los ochenta (Alva 2012). Debido a ello, la visión privilegiada sobre la banda es la de Jorge Cortés. Por esto, cuando cite sin referencia explícita, debe entenderse que la cita proviene de mi entrevista; en los casos en que use citas textuales de las otras dos fuentes, especificaré la referencia. Asimismo, cuando haya alguna discrepancia entre las tres fuentes usadas, la indicaré en nota a pie de página.

Lamentablemente, pareciera casi no haber referencias en las fuentes de la época sobre la banda, salvo por una noticia de *Oiga*, en la que se menciona a Óxido como uno de los grupos que tocará en el “Primer Concierto de Rock por la Paz que se realizará en el Perú”<sup>89</sup> y otra en la que se informa que Óxido actuará con Pax, Head Work y Dudó en el “Colegio Cooperativo ‘San Felipe’”<sup>90</sup>. Sin embargo, por suerte, sí se conservan fotografías de la época, afiches escaneados de conciertos en los que tocaron y una grabación de 1984 de uno de sus temas: “El Ángel de la Muerte”, así que también recurro a estas últimas fuentes cuando sea necesario. Finalmente, me apoyo, también, en revistas o periódicos de esos años cuando la ocasión lo amerite.

En esta historia, me interesa destacar la relación existente entre la asimilación de los códigos del género por parte de los miembros de Óxido y su intento de implementarlos en la realidad peruana a partir de los recursos existentes. En otras palabras, quiero subrayar la manera en que los esquemas de un género extranjero como el metal comienzan a ser insertados en la realidad limeña a partir de la agencia de estos jóvenes. En ese intento, veremos que diversos factores — tecnológicos, geográficos, económicos, individuales, entre otros— y hechos juegan un rol

89 *Oiga*, 18-03-1985, “Rock por la paz”, pp. 68-69.

90 *VSD*, suplemento de *La República*, 28-06-1985, “Rock mayor”, p. 10.



importante en la configuración de una historia particular y contingente, la cual permite acercarnos a la manera inicial de funcionar de los grupos de metal que comenzaban a aparecer y tocar en Lima.

Óxido se forma a fines de 1982, aunque recién empiezan a ensayar en 1983. Para estos años, la mirada esperanzadora que habían traído la apertura democrática y el nuevo gobierno de Belaúnde se enfrentaba ya a una realidad bastante difícil en términos sociales. Por un lado, en el plano económico, como explica Parodi (2014: 157-167), la situación había ido hacia peor por más medidas que tomó el ministro de Economía y Finanzas, Manuel Ulloa Elías (julio 1980 - diciembre 1982). Así, la inflación pasó de 60,8 en 1980 a 72,9 en 1982; el déficit fiscal creció de -3,8% del PBI en 1980 a -7,6% en 1982; y las tasas de crecimiento del PBI pasaron de un positivo 4,9 en 1980 a un negativo -0,2 en 1982. A esto hay que sumarle un aumento de la deuda externa, que creció en 1 452 millones de dólares en 1982.

Por otro lado, en 1980 se inicia el conflicto armado interno a partir de que, como informa la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2003: 60-65), Sendero Luminoso (SL) le declarara la guerra al Estado peruano con la incineración pública de las ánforas electorales para elecciones generales el 17 de mayo en el distrito de Chuschi (Ayacucho). Si bien en esta fase inicial las acciones de SL se centraron principalmente en Ayacucho, Lima siempre fue importante para Abimael Guzmán, el líder del grupo terrorista. Por ejemplo, poco después del 17 de mayo, senderistas lanzaron bombas incendiarias contra la sepultura del general Velasco Alvarado y contra la municipalidad de San Martín de Porres. El conflicto, poco a poco, toma dimensiones más grandes y más violentas. Así, en marzo de 1982, un conjunto de senderistas asalta el centro penitenciario de Huamanga, rescata a sus presos y logra escapar; momentos después, un grupo de la Guardia Republicana entra al hospital de Huamanga y ejecuta a tres presos senderistas heridos, que se encontraban bajo custodia policial, como represalia. 1982 cierra cuando, el 30 de diciembre, el presidente Belaúnde adjudica a las Fuerzas Armadas el control de Ayacucho, considerado como zona de emergencia.

Ambos problemas marcan la década de los ochenta. Sin embargo, para 1982, el problema más sentido por la población limeña pareciera ser el económico. Así, una encuesta de inicios de 1982, realizada por Datum, muestra que los tres “problemas más importantes del momento actual” eran la inflación, la falta de alimentos y la estabilidad laboral; el terrorismo aparece recién en quinto lugar<sup>91</sup>. El descontento de la población puede verse en, por ejemplo, las huelgas de construcción civil, las cuales aumentan de 5 en 1980 a 29 en agosto de 1982<sup>92</sup>. Asimismo, el hecho de que, para diciembre de 1982, “aceptación [de Belaúnde] cayó al nivel más bajo de lo que va del régimen”<sup>93</sup>

---

91 *Caretas*, n° 685, 15-02-1982, “¿Cómo va la cosa?”, pp. 26-32.

92 *Caretas*, n° 710, 16-08-1982, “Conflictos en construcción civil 1980-1982”.

93 *Caretas*, n° 727, 13-12-1982.

refrenda ese disgusto. Sin embargo, lo anterior no significa que no haya habido una preocupación, aunque, con respecto a la violencia terrorista. Por ejemplo, en marzo de 1982, en *Caretas*, se recordaba, con una leyenda en una foto sobre el hecho, que “en diciembre de 1980 peruanos enemigos de Teng Siao Ping colgaron perros con su nombre en pleno centro de Lima. El episodio marcó el comienzo de la escalada terrorista, junto con exponer su irracionalidad”<sup>94</sup>; también se recuerda que “a comienzos de setiembre de 1981, se produjeron dos atentados dinamiteros contra instalaciones de la embajada norteamericana en Lima”<sup>95</sup>.

En este contexto, en 1982, Jorge Cortés, de 16 años, se había mudado a San Isidro. Como ya vimos en el capítulo anterior, desde fines de los setenta, Jorge estaba “enamorado” de lo que él llamaba rock pesado, cuyo centro era Black Sabbath. Y, como dice, ya le “estaban picando las manos, yo quería tocar en un grupo, yo quería tocar guitarra y escribir la música”. Un amigo del colegio lo lleva a su casa y le comenta que conoce a “un pata que toca guitarra a la vuelta, pero es chibolo, tiene 14 años”. Este “chibolo” era Javier Mosquera, quien también vivía en San Isidro, pero estudiaba en el Champagnat —recordemos que Jorge estudiaba en el Markham—. Javier recuerda que conoció “a Coco en la secundaria. Entre broma y broma surgió la idea de hacer una agrupación de rock pesado” (Boggiano 2012).

El punto de unión, el que principia la amistad y la formación de la banda, es básicamente el gusto musical. Como recuerda Jorge: “Con Javier empezamos a conversar y a tocar juntos, y dijimos: '¿Ya, por qué no armamos un grupo?', porque estábamos emocionadísimos con todos los descubrimientos que estábamos haciendo de Deep Purple, de Black Sabbath, de Ted Nugent, de AC/DC. Entonces dijimos que sí, que podríamos hacerlo nosotros”. Sin embargo, había un problema: tanto Jorge como Javier tocaban guitarra. Ante ello, Jorge decide pasar al bajo debido a que “Javier tenía tanto talento que me empezó a sacar la mierda, punteaba y todo, y ya yo dije 'me quedo en el bajo entonces’”. Faltaba, entonces, al menos una voz y una batería.

Así, a ellos se unen Fernando de la Flor, “un pata de la cuadra” de Jorge, en las voces, y, en la batería, Luis Duffy, amigo del colegio de Javier y que vivía en San Borja. Así, con esa formación, a inicios de 1983, empiezan los primeros ensayos. Sin embargo, a los pocos meses, entra Germán Vegas, “un pata menor que yo [Jorge], del mismo colegio, del Markham”. Jorge conoció a Germán porque, en una carpeta del colegio, encontró el vinilo *Black Out*, de Scorpions, aparecido en 1982, “nuevecito, sellado y todo. Me lo levanto y me lo llevo a mi jato, pero al final por ahí me dicen que un pata lo está buscando”. Ese “pata” era German, quien se encontraba en cuarto de

---

94 *Caretas*, “Informe especial: La violencia. Esa vieja arpía”, n° 687, 01-03-1982, “La democracia y los ultras”, pp. 32-33.

95 *Caretas*, “Informe especial: La violencia. Esa vieja arpía”, n° 687, 01-03-1982, “La democracia y los ultras”, pp. 32-33.

media. Cuando le presentaron a Germán para que le devuelva su disco, Jorge le preguntó si le gustaba esa música. Así, empezaron a hablar de Scorpions, rock pesado, heavy metal y Black Sabbath. Jorge, entonces, le pregunta si desea unirse a la banda que estaban formando. German acepta, sin saber tocar batería, pero diciendo que puede probar. Al final, fue a probar y, como “tenía mas ritmo que Pacho [Luis] Duffy, con mucha pena tuvimos que decirle a Pacho que ya hasta aquí nomás”. De esta forma, queda armada la primera formación fija de Óxido.

En este punto, quiero hacer hincapié en tres cuestiones, dos ya mencionadas y una aún no. Primero, a los jóvenes los une, primero, el gusto por el género, por el hard rock y el heavy metal. Segundo, si bien no tengo información respecto a Javier Mosquera, Germán Vegas también es autodidacta en su instrumento, tanto así que ni siquiera sabía tocar batería al empezar en la banda. En tercer lugar, otro punto por remarcar es que los grupos se forman a partir de relaciones de pares creadas, al menos al inicio, en el barrio o en el colegio. Estos tres rasgos parecieran ser parte de la manera de operar de las diferentes bandas formadas en la época.

Para poder ensayar, hay que tener instrumentos adecuados para el género. En esos años, la posesión de instrumentos para tocar rock pesado era complicada. Hay dos motivos para esto según Jorge. El primero era el precio. En general, estos eran bastante caros, sobre todo si se deseaban instrumentos extranjeros, de mayor calidad. El segundo era la accesibilidad, pues “solo había una tienda de música de instrumentos, o dos. Una era Gonzales Marruffo, y otra medio caleta en uno de los pasajes que salen de Larco. No me acuerdo el nombre, pero era por la Librería Minerva [Av. Larco esquina con calle Esperanza]. Había un pasaje que tenía una tienda, pero con instrumentos que eran más que nada instrumentos folclóricos. Por ahí, tenían un bajo eléctrico, instrumentos raros, que no eran instrumentos de rock”.

Los recursos necesarios para implementar los esquemas musicales que se iban interiorizando no se encontraban de manera sencilla en la realidad peruana, lo que dificultaba la instauración del género. Es cierto que el pertenecer a clases acomodadas permitió a los miembros de Óxido acceder a ciertos recursos instrumentales a los que otros jóvenes no habrían podido. Por ejemplo, si bien al inicio ensayaban con guitarras acústicas, luego Javier comprará una guitarra eléctrica a los hermanos de Fernando de la Flor. Los hermanos de Fernando también les prestarán unos amplificadores, que luego les comprarían “a precio de ganga” (Boggiano 2012). Por su parte, Jorge consiguió una guitarra eléctrica: un amigo inglés de su colegio se la regaló. Sin embargo, incluso así, había dificultades. Por ejemplo, ante la ausencia de un bajo eléctrico, Jorge se lo tuvo fabricar. Para ello, transformó su guitarra eléctrica: “le limé la ceja donde van las cuerdas, le puse cuerdas gordas, y ya pues, era una guitarra con cuerdas de bajo y con mango chiquito en bajo”. La

batería “al principio eran baldes con parches de plástico con scotch”. La dificultad de tener instrumentos marca a las bandas que se mueven en esta década.

A pesar de las dificultades, los Óxido empiezan a componer y a “hacer grabaciones en casete de los proyectos en grabadorcitas chiquitas”. Como recuerda Javier, “nuestras primeras composiciones eran muy densas y extrañas. El primer tema se llamó 'Cabezas cortas'. Era una tortura escuchar eso" (Boggiano 2012). Esta canción que, según Jorge, “en realidad no trascendió, porque luego se llamo 'Eclosión' creo; fue una de esas canciones que se apagó la flama y ahí quedó”. Todas las composiciones eran propias, es decir, Óxido nunca tuvo covers o adaptaciones como parte de su repertorio. Para Jorge, el fin de tocar covers era entrar en el circuito comercial, pero ellos no tenían “interés de entrar. Teníamos interés nada más de vacilarnos. Teníamos también un deseo secreto de no querer ser públicos. No teníamos urgencia de ser estrellas. Ponlo de esa manera: estábamos felices en nuestro barrio haciendo la música que queríamos para nuestros patas, y si salía algo no lo íbamos a negar pero no lo buscábamos”.

Además, todas las composiciones eran en español. Según Jorge, los miembros de Óxido estaban en contra de cantar en inglés. Desde su punto de vista, dos razones los llevaron a preferir el español sobre el inglés. Por una parte, por lógica, pues estaban en Perú; por otra, “por dar la contra al pensamiento comercial que regía en toda esa época. La mayoría de grupos querían salir al extranjero. Creían que la llave para salir era a través de canciones en inglés. Nosotros dijimos: 'Vamos a hacer lo contrario', para ver qué pasa, como necesidad infantil. No nos interesaba ser estrellas de nadie, no queremos salir a ningún lado al extranjero. Si sucede bien y si no también, pero no vamos a cambiar nada”. De hecho, el nombre de la banda viene del inglés. Según Jorge, se le ocurre el nombre “Rust” mientras leía sobre bandas de hard rock y heavy metal en revistas en inglés, como la inglesa *Kerrang*, pero cambian “Rust” por Óxido porque “nos entra la onda de que si estamos cantando en castellano que se llame Rust no tiene sentido”.

Tanto cantar en castellano como componer canciones propias no eran rasgos obligatorios de los códigos del rock peruano. Hay que recordar que, en los sesenta y en los setenta, las bandas tendían a realizar versiones de temas extranjeros, ya sea con letras en inglés o con nuevas letras en español, y, cuando componían canciones propias, estas podían ser en español o en inglés. Para mencionar una de las bandas más importantes de los sesenta, en el primer LP de los Shain's, *El ritmo de los Shain's* (1965), de los catorce temas, solo dos son originales: “Shain's A Go Go” y “Hoy”. La primera de estas es cantada en inglés; la segunda, en español. Las otras doce son versiones de temas extranjeros. Por ejemplo, “El monstruo” es una versión de “The Crusher”, canción de The Novas, grupo de garage rock norteamericano, aunque con nueva letra en español. Bandas que publicaron en los setenta canciones propias, como Laghonia o Pax, cantaban todos sus

temas en inglés. Lo anterior no significa que otras bandas, como Los Psychos o Tarkus, no hubieran compuesto canciones de rock propias en español, pero sí que esto último no era lo común.

Para los años en que se forma Óxido, esta costumbre se mantenía aún. Para hablar de los grupos mencionados en el capítulo anterior, Frágil recién deja de lado los covers de grupos en inglés, y empieza a tocar temas propios en castellano en 1980 (Torres Rotondo 2012: 30-31); Up Lapsus tocaba, también, covers en inglés de grupos de hard rock y heavy metal, y en el 45 publicado en 1981, además del tema propio en español “Tormenta”, se incluye en el lado B una versión de “Shoot to thrill”, de AC/DC, con el nombre de “Astronauta loco” y con otra letra, en español. Asimismo, Gerardo Manuel, quien había cantado en los sesenta y setenta en grupos como Los Doltons, Los Shains y El Humo, saca en 1982 “Tema de Arturo”, cover del tema “Best That You Can Do”, por Christopher Cross y Burt Bacharach. Ante el éxito de la grabación, Gerardo Manuel comenta que “ya se metió en mí el gusanito de la grabación y ahora estoy preparándome para grabar mi nuevo Long Play que saldrá el próximo año”, el cual “contendrá conocidos temas ingleses, pero cantados en español”<sup>96</sup>. Otro caso similar en esos años es el grupo Duwetto, formado por Carlos Guerrero, de 33 años, y Félix Velarde, de 30 años, ambos exintegrantes de We All Together (1971-1974). Si bien a partir de 1984 cantan en español, en 1983 cuando recién se forman habían publicado un disco de 7" con la canción “Singing Along With The Wind”, en el lado A, cantada en inglés, debido a que “el castellano resulta duro para cantar rock por eso lo hacemos en inglés, porque es una forma típica de expresarse”<sup>97</sup>.

Junto con Óxido, los grupos pertenecientes al llamado rock subterráneo también componían sus propias canciones en español, como se ha mencionado en los diversos libros escritos sobre el tema. Por ejemplo, Leusemia, el primer grupo del movimiento subterráneo, formado en julio de 1983, solo toca canciones propias en español. Como recuerdan dos de sus miembros, Leo Escoria y Kimba, cuando ensayaban, tocaban “Patricia”, “Fascistas en la Avenida Mussolini”, “Oirán tu voz”, “Un lugar”, “Diarrea”, “No futuro”, “Invernal noche de surf”, todas canciones compuestas por Daniel F en español (Torres Rotondo 2012: 74-75). De esta forma, el tocar temas propios en español se comienza a volver tendencia desde, más o menos, 1983; según Daniel F (2007: 34), “el *castellano* comenzó a ponerse de moda gracias al vendaval ke [sic] nos cayó de Argentina, España y México”. Incluso grupos de rock comercial, que se iniciaron tocando covers o canciones en inglés, empiezan a componer rock propio en español, como en el caso del ya mencionado Duwetto o RIO. José “Chachi” Galarza, guitarra del grupo RIO, quienes se iniciaron tocando covers en inglés bajo el nombre de Royal Institution Orchestra, recuerda lo siguiente:

---

96 *Eyteen* n° 15, suplemento de *Tele Guía* n° 118, 1982, “Los secretos de Gerardo Manuel”, pp. 48-49.

97 *Eyteen* n° 43, suplemento de *Tele Guía* n° 146, 7-12-1983, “Rockeros hasta la muerte”, pp. 10-11.

Nosotros definimos el inicio de la banda en el año 84, que fue cuando salió nuestro primer disco [...] Nosotros, Cucho y yo, que somos hermanos, conocimos a Pocho en Pueblo Libre. Empezamos tocando música de Beatles, Bee Gees, Rolling Stones... Esas eran nuestras influencias. Cuando quisimos hacer nuestras propias canciones, salieron en inglés. Creo que ocurrió así porque había como una corriente desde fines de los setenta de cantar en inglés y ponerles nombres en inglés a las bandas [...] con el tiempo empezamos a componer más en español. No sé por qué. Era como una tendencia. Eso de todo en inglés empezaba a desaparecer (Arce 2013).

Óxido pertenece, pues, a ese conjunto de bandas, formadas por jóvenes nacidos a partir de 1960, quienes se sienten más a gusto componiendo sus propias canciones y cantando en español. Este rasgo se mantiene en la escena metalera hasta 1989.

Vemos, así, que Óxido está internalizando los códigos del género. Por un lado, mantiene la temática y las características sonoras propias del género, aunque en composiciones propias; por otro lado, adapta los códigos lingüísticos del género del rock pesado —el inglés— a esquemas de su lengua materna —el español—. Esto se puede apreciar en “El Ángel de la Muerte”, la única grabación de la época —1984— que he encontrado<sup>98</sup>. Cuando se escucha la canción, se aprecia un tema de metal de corte “sabbathiano”: oscuro, denso y de *tempo* lento. La letra es de corte fantástico: un personaje, enmarcado en una imaginería misteriosa y de oscuridad, con reminiscencias religiosas, vaga condenado por la Tierra. Así, aparecen imágenes como “Mensajero de remotas tinieblas”, “jinete que cabalga el mar eterno”, “Condenado a una cruda maldición” para hablar del Ángel de la Muerte. Asimismo, al inicio del tema aparece una técnica usada por Black Sabbath, pero reelaborada: una sección previa a la canción propiamente dicha. En el tema “Black Sabbath”, de Black Sabbath, esa sección consiste en el sonido de caída de lluvia, truenos y campanas; en “El Ángel de la Muerte”, hay una voz recitando —la de Jorge— sobre un fondo de órgano de iglesia, tomado de Bach. De hecho, esta técnica se vuelve parte de los códigos del metal a nivel mundial, y será empleada en todos los subgéneros por diversas bandas en diferentes países.

Otra muestra más de la adaptación de esquemas del género puede verse en el cuerpo, la ropa y en los instrumentos. En primer lugar, uno de los códigos del género en ese momento era tener el pelo largo. Como afirma Jorge, “nosotros los de rock pesado, los metaleros, tenemos el pelo

---

98 El tema puede oírse en <https://www.youtube.com/watch?v=ozbvQSHVIDE>. Jorge Cortés me confirmó que esta es la versión grabada en 1984. Hay nuevas grabaciones de temas compuestos en estos años, aparecidas en el *split* con Juan Matus ya mencionado y en el álbum en CD *Óxido 1*, publicado el 2018. Sin embargo, cuando he comparado las versiones de “El ángel de la muerte”, he notado que hay diferencias: en la nueva grabación se ha eliminado el “recitado” inicial, el ritmo es más rápido y hay una estrofa nueva, entre otros detalles; por otro lado, “Espíritu de hierro” ahora tiene letra. Por ello, por la posibilidad de cambios que me lleven a lecturas anacrónicas, prefiero trabajar solo con grabaciones de la época.

largo y es algo que no podemos ocultar. No es una cosa que te vistes diferente y ya pasas piola. El pelo te delata”. Veamos una foto de la época<sup>99</sup>:



Imagen 1. Banda Óxido

En ella, aparecen los miembros de Óxido con el pelo relativamente largo. La forma de vestir también acusa una influencia de Black Sabbath: *jeans*, polos y camisas setenteras. En otras palabras, aún no hay influencia de la vestimenta más cercana al heavy metal de Judas Priest o Iron Maiden. Se aprecia, también, el uso de la cruz en uno de los miembros, otra marca de que se están tomando elementos de Black Sabbath, cuyos miembros también utilizaron cruces. Finalmente, aunque recién lo manda a fabricar en 1985 a Rigoberto Vidal, cuando ya Óxido se había separado, Jorge en 1982 diseñó un bajo en forma de cruz, otra muestra del intento de adaptar ciertos códigos —en este caso un símbolo— a los recursos existentes.

El hecho de que la música hecha por Óxido se base en los esquemas musicales propuestos por Black Sabbath —y que prácticamente deja de lado grupos de heavy metal posteriores— lleva a que sus miembros diferencien entre *rock pesado* y *metal*. Según Jorge,

el límite puede ser bien sutil. Para mí es bien claro. El rock pesado tiene la adoración al riff, la guitarra con tricordios y el bajo la sigue generalmente haciendo un floreo, y por lo general es más lento que el metal, aunque puede ser rápido también como “Symptom of the Universe” [canción de Black Sabbath]. Por el lado del metal, es una cosa como más batallita. Ya no es la posición hacia la batalla, sino que ya estás en la batalla. Es un poco

---

99 La foto ha sido tomada de Boggiano (2012).

más excitado. Es Iron Maiden, Judas Priest, típicos ejemplos de metal. Ejemplo de rock pesado es Black Sabbath.

De manera similar piensa Javier Mosquera: “I think that the pioneers of Heavy Metal were Masacre. We played a heavy basic rock style with some Metal elements thrown in on the later songs we wrote” (Alva 2012). En ese sentido, al menos para ambos músicos, rock pesado no es equivalente a heavy metal. Tampoco pareciera un término equivalente a *hard rock*, puesto que dicho término incluye grupos como AC/DC o Van Halen. Dicha diferencia terminológica, que refleja una diferencia musical, no es parte de una convención mayoritariamente compartida. Por ejemplo, en un artículo sobre el evento de Rock in Rio (Brasil), de 1985, quien redacta utiliza tanto rock pesado como heavy metal para hablar de Iron Maiden: “Uno de los grupos de rock pesado que más sobresalieron, fue el conjunto británico 'Iron Maiden' [...] Este grupo [...] es hoy una de las bandas más genuinas del heavy metal mundial”<sup>100</sup>. Sin embargo, pareciera que esta diferencia siguió operando en la escena, o al menos en algunos de sus miembros. Julio Almeida, por ejemplo, quien tocó —y sigue tocando— con Jorge Cortés en Mazo, también comparte esa diferencia:

la verdad, en esa época la única banda que se podía llamar rock pesado de verdad era Black Sabbath, porque la única banda que tenía 90% de rock pesado en sus discos y por ahí un par de canciones suaves, mientras que todas las otras bandas [Led Zeppelin, Deep Purple] no. [...] La diferencia es bien difícil de explicar [...] Yo siempre pongo este ejemplo: agárrate veinte canciones de rock pesado de Black Sabbath y agárrate diez canciones bien metaleras de Judas Priest y ahí te das cuenta cuál es la diferencia. No es igual, no es lo mismo. El rock pesado se da más licencia para abarcar más cosas, hay canciones del mismo Black Sabbath que en medio de la canción están tocando rock progresivo y tú ni cuenta te diste de cómo llegaron a eso, mientras que en el metal es bien difícil que salgan del esquema metal. El metal es una música más compacta. Te ataca siempre (entrevista personal).

A pesar de las dificultades de explicar la diferencia entre ambos estilos, esta es lo suficientemente fuerte como para ameritar etiquetas distintas.

El tema “El Ángel de la Muerte” proviene de la única grabación semiprofesional que Óxido realizó. Esta grabación fue realizada en el estudio de Enrique “Pico” Ego-Aguirre, guitarrista de rock de larga trayectoria, quien tocó en los sesenta en Los Shain's (1963-1968) y Los Nuevos Shain's (1969-1970), y que en los setenta formó Pax (1970-1975, 1984-1987), una de las dos primeras bandas en incorporar el sonido de Black Sabbath y Led Zeppelin en Lima. Pico Ego-

---

100 *Tele Guía*, n° 176, 06-02-1985, “El rock se desbordó en Rio”, pp. 50-51.



Aguirre, además de alquilar equipos de música para conciertos y tener un estudio de grabación, era el discjockey del programa *Encuentro con el rock peruano*, programa transmitido a media noche por radio Miraflores, conducido previamente por el discjockey argentino Luis Alberto Bruno Barnard (F 2007: 233-235). En dicho programa, en 1984, los miembros de Óxido —recuerda Jorge— fueron entrevistados dos veces, primero por Luis Bruno y, luego, por Pico Ego-Aguirre. Además de ser entrevistados, graban ese mismo año donde “Pico” Ego-Aguirre, quien vivían en San Isidro, los temas “Óxido”, cuya música fue de Javier, y la letra y melodía vocal de Jorge; “Cerdos de poder”, con música de Javier, y letra de Javier y Fernando; “Siempre hay sangre en las cadenas”, con música de Jorge y Javier, y letra de Javier; “Jinetes del tiempo”, compuesta en su totalidad por Javier; “El Ángel de la Muerte”, compuesta por Jorge; “El sol”, compuesta por Javier; “Espíritu de Hierro”, sin letra, on título puesto por Jorge, y música de Javier y Jorge; y “Sacrificio en el templo”, compuesta por Javier<sup>101</sup>. La grabación fue hecha en un casete 4-track. Se grabó primero, a la vez, batería, bajo y guitarra, y luego se añadieron los punteos y la voz. Algunos de esos temas —Jorge recuerda en particular “Sacrificio en el templo”— se pasaron en el programa de radio ya mencionado y en *La hora del pirata*, programa conducido por Gerardo Manuel, también en radio Miraflores. Además del original, guardado por Pico Ego-Aguirre, los miembros de la banda también tenían copias para ellos, aunque a veces les hacían copias a quienes les pidieran. Así, en 1984, la música de Óxido pasó, mediante la radio y la copia de dicha grabación, del espacio privado al público.

La radio y la difusión de mano a mano de los temas grabados no será la única manera en que la música de Óxido llegue al público limeño. Entre 1984 y 1985 Óxido participó en varios conciertos. La posibilidad de participar en dichos conciertos se basa en dos factores contextuales. Por un lado, existían espacios de grabación de casetes piratas, los cuales, en algunos casos, funcionaron como lugares de socialización para los jóvenes que gustaban del rock en sus estilos menos masivos. La necesidad de generar estas grabaciones se debió a que, en primer lugar, había poca difusión del rock pesado y heavy metal en las radios. Como recuerda Jorge, “en Lima 83-84, no había mucho rock. El rock es mal visto como siempre y los pelucones mucho menos. No veías pelucones en la calle. Nosotros éramos los únicos cuatro creo. En la radio escuchabas new wave o salsa. De rock lo más fuerte que escuchabas era Toto. Ni siquiera AC/DC pasaban”. A ello se suma la poca cantidad de tiendas en las que se vendían vinilos importados en los que se oyera esos estilos musicales relativamente novedosos y, cuando había los vinilos deseados, los precios eran elevados. Como menciona Lenti (2015), en los ochenta, se encontraban las tiendas Sears, en la que se vendían discos importados a precios desmesurados; Music Nice, ubicada en el Centro Comercial Camino

---

101 Boggiano (2012) no menciona “Sacrificio en el templo”. Añadido esa canción a la lista, pues Jorge Cortés recuerda que también se grabó.

Real, en la que, a partir de 1983, podías, a diferencia de Sears, encargar discos por un precio de mínimo 20 dólares; Megadiscos, con sus sedes, primero, en el Centro Comercial Arenales (Lince) y, luego, en la avenida Pardo (Miraflores). Ante ello, surgen tiendas en las que se graban casetes, como Sound Mixer's, ubicada

en los altos de la Galería Los Pinos, en el pasaje del mismo nombre, Miraflores, conducida por Kike Casterot y José Salazar, más conocido como Chule [...] en diciembre de 1984 apareció una segunda tienda de grabaciones [...] Grabaciones Accidentales (de Cucho Peñaloza) [que] estuvo situada en un garaje de la segunda cuadra de Enrique Meiggs, San Isidro (Lenti 2015).

Aunque no recuerda el nombre, Jorge iba a una tienda en Benavides donde vendían discos importados, pero en la que también había un folder con una lista de grupos como Angel Witch o Venom, que Jorge conocía por revistas extranjeras que le habían regalado. El folder pertenecía a “un pata que se llama Germán. Entonces, tú traías tu casete, escribías una lista de las canciones que quieres de los grupos que figuraban en el folder y el huevón te lo grababa”. Al final, conoce a Germán Maza, con quien se crea una amistad: “pasábamos horas en la noche escuchando música y conversando”. Germán, incluso, va a un par de conciertos de Óxido, aunque luego viaja a radicar a EE.UU.

Quizás de todos estos espacios el más importante —o el más conocido— fue la avenida La Colmena, en el centro de Lima, en las afueras de la Universidad Nacional Federico Villareal. Allí, a lo largo de la cuadra, se podían comprar vinilos importados de segunda mano de vendedores ambulantes, que ofrecían tanto long plays como discos de 7" (Lenti 2015). En este espacio, a partir de 1985, se sitúa la emblemática La Nave de los Prófugos, cuya importancia para el rock subterráneo ya ha sido detallada (Bazo 2017: 26-27). La existencia de vendedores ambulantes de discos y casetes hay que entenderla como un caso más dentro del crecimiento del comercio ambulatorio en general. Como explica Cosamalón (2018: 127-141), especialmente a partir de 1982, los vendedores ambulantes comienzan a expandirse y a consolidar su función en el espacio público, pues, debido a la acentuación de la crisis económica, estos se vuelven un problema menos urgente. Debido a ello, “a fines de 1983 se podía obtener todo lo que uno quisiera por medio del comercio ambulatorio, no únicamente lo necesario para la vida cotidiana [...] [Los ambulantes] se habían convertido en una de las principales formas de acceso al mercado y abastecimiento de diversos tipos de bienes” (2018: 141), entre ellos casetes y discos de música.

A la Colmena acude Jorge en 1983 porque le habían dicho —algún amigo del colegio, cree recordar— que había unos “patas” que grababan discos “caletas” de rock, inusuales en el círculo en

que se movía. Allí, en la Colmena, “me hago pata de todos, o sea, todos nos hacemos patas. Es como una tribu, una familia. Iba todas las noches a conversar, con su música, ni siquiera a chupar. Se convirtió en mi rutina. Ahí conocí a toda la gente de la movida. Todos estos huevones que vendían discos”. A inicios del año siguiente, “en una de esas noches, aparece Héctor Cobos, el Héctor Cobos que ya todos conocemos y queremos. Se autoproclama promotor de conciertos en ese momento conmigo”. Héctor Cobos, quien era tres años mayor, le propone a Jorge tocar en un concierto en Pueblo Libre, en el cine Acuario. Además, lo invita a que vaya a ensayar a su sala de ensayos, que quedaba en Pueblo Libre.

Así, luego de haber compuesto canciones y ensayado en la casa de Javier, en la casa de Jorge y en la casa de un “pata del barrio de Javier y de mi colegio”, pasan a tocar en la sala de ensayo de Héctor Cobos, quien tenía su propia banda. Allí, tocaban media hora Óxido y media hora el grupo de Cobos, y conversaban y “chupaban”. Así, entre La Colmena y los ensayos en Pueblo Libre, “conocemos otros músicos que no pensábamos que existían. Nosotros estábamos en nuestra burbujita de San Isidro sin saber que había otras cosas en otros barrios. Ahí me di cuenta: 'manya, sí hay su huevada de rock'. Entonces te haces pata de todos los que caen ahí, y las conexiones se van formando”. Por ejemplo, así conocen a César Bustamente, de Frágil, quien también fabricaba guitarras.

Por otro lado, el hecho de que, como adelanté en el capítulo anterior, desde fines de los setenta, pero sobre todo a partir de 1981, se haya comenzado a reactivar el rock crea la posibilidad de que haya espacios en los que Óxido pueda tocar. Así, además de los conciertos realizados por Rock del Sur, Frágil o Up Lapsus, y la posibilidad de tocar en el evento de La Más Más de radio Panamericana, mencionado en el capítulo anterior, se empiezan a generar poco a poco más espacios para tocar rock. Por ejemplo, en 1982 o 1983, se forma la Asociación de Músicos Integrados (Amusi). Esta asociación, que congregó grupos no solo de rock con temas en español, buscaba ser “una asociación progresista que tiene como ideal la búsqueda de una identidad musical propia” (Torres Rotondo 2012: 73). Amusi organiza, al menos, dos conciertos en 1983 en la Escuela Nacional de Bellas Artes: el primero el 22 de octubre, en el que tocan Gypsi's Band, Temporal, Kotosh, Leusemia, Analisis y otros; el segundo el 26 de noviembre, en el que participan Arteria, Temporal, Leusemia, Cimiento, Abiosis, Ónix & los ZZZ, Kotosh y Soljani, según figura en los afiches (Jiménez Torres 2013). De hecho, Jorge recuerda haber ido a alguna reunión de Amusi, invitado por Héctor Cobos, pero no trascendió más allá de esa reunión. En todo caso, lo importante es destacar que, poco a poco, se iban abriendo iniciativas que buscaban que los músicos de rock cuenten con espacios para tocar.

La generación de estos espacios permite que Óxido, en 1984, participe al menos en tres conciertos<sup>102</sup>. El 26 de febrero, en el cine Acuario de Pueblo Libre, iba a debutar. Sin embargo, debido a que eran varias bandas (aparecen mencionadas 16 en el afiche), faltó tiempo, pues, si bien empezaba a las 10:30 am, a las 6 pm debía comenzar la función de cine, por lo que se frustró el debut de la banda. Por suerte, en el siguiente concierto en que participaron, en el colegio San Antonio de Padua, en Jesús María, el 6 de abril, sí pudieron tocar en vivo por primera vez. En ese concierto, según se ve en el afiche, tocaron con Temporal, Fuga, Post Nubila, Madero Jazz, Gachi Rojo, Presagio y Libiak. Finalmente, el 5 de mayo tocaron, junto a Post Nubila, Temporal, Fuga, Abiosis y Libiak, nuevamente en el San Antonio de Padua.

En 1985, aunque con un vocalista nuevo, Reynaldo Linares, pues Fernando de La Flor decide salir de la banda, tocan en tres conciertos. Primero, en marzo, tocaron, junto a Frágil, en la Concha Acústica del Parque Salazar (Miraflores); ese mismo marzo, el sábado 23 o el domingo 31<sup>103</sup>, en el Rock por la Paz, junto a TV Color, Temporal, Clímax, Leuzemia y Post Núbila, nuevamente en la Concha Acústica del Parque Salazar; y, el 29 de junio, en el colegio San Felipe, con Pax, Headwork y Dudó<sup>104</sup>. Ese mismo año, aunque componen temas nuevos —Cruz y espada, Un tiempo dado para corazones fuertes, Espíritu de hierro y La esperanza te dará amor—, la banda se separa. Además de problemas con el nuevo vocalista, quien no quería cantar temas compuestos antes de que él entrara al grupo, Jorge y Javier comienzan a tener diferencias musicales. Esto lo ejemplifica Jorge con dos bandas: Motorhead y Pink Floyd: mientras que Jorge estaba más interesado en seguir con un rock pesado y crudo, Javier se comenzó a interesar por el rock progresivo.

Sin embargo, ni Jorge ni Javier abandonan la escena, pues los dos forman luego otros grupos de rock pesado, metal y también rock progresivo. Así, en 1985, Jorge forma Tortura, una banda de heavy metal, junto con Ronald McKee en la guitarra y Johnny González, que venía de Headwork, en la batería, la cual llega a tocar en vivo en un par de ocasiones; en 1986, forma Grael con Coqui de Tramontana, guitarrista que venía de Masacre, y con Pier Paolo de Bernardi en la batería, quien posteriormente toca en Masacre; en paralelo, a fines de 1986 e inicios de 1987, participa en Polvazo, banda entre el hard rock y glam, al estilo Van Halen, convocado por Juan Ortega, con el fin de participar en Concurso de Rock No Profesional; y en 1987 forma Mazo junto

---

102 Las fechas y los grupos que tocan en los conciertos se basan en los afiches digitalizados por la banda que aparecen su página de Facebook, información que he cruzado con lo mencionado en Boggiano (2012) y en la entrevista a Jorge.

103 En *Oiga*, 18-03-1985, “Rock por la paz”, pp. 68-69, se menciona como fecha del concierto el 23 de marzo, mientras que, en el afiche escaneado y compartido en el Facebook de Óxido, el 31.

104 Boggiano (2012) menciona que este concierto fue en julio. Sin embargo, en *VSD*, suplemento de *La República*, 28-06-1985, “Rock mayor”, p. 10, se da la fecha que escribo.

con Julio Almeida en la batería, quien venía de la banda de Jerusalem, y Billy Astete en la guitarra. Por su parte, Javier formó la banda de rock progresivo Era junto con Germán Vegas, el baterista de Óxido; luego toca por breves periodos en Dharma y Orgus, bandas de heavy metal; forma en 1986 Almas Inmortales, con Martín Bazán en el bajo y Papo Vallenos en la batería, la cual dura hasta 1989; entre 1989 y 1990 toca en Apuluz, banda de rock progresivo; y ya en los 2000 forma El Viejo, otra banda de heavy metal.

Este hecho —el que algunos de los miembros de Óxido hayan seguido en la escena participando y formando grupos nuevos— es una de las razones que permiten afirmar que Óxido es parte integral de la escena metalera existente. En cambio, las bandas anteriores que también introdujeron sonidos del rock pesado y del metal no mantuvieron una continuidad en dicha escena. Estas bandas anteriores se pueden dividir en dos épocas: por un lado, se encuentran Pax y Tarkus, ambas de la primera mitad de los setenta y, por otro, Up Lapsus, de fines de los setenta e inicios de los ochenta. Si bien Pax reaparece en la escena entre 1984 y 1987, lo hace cuando ya había otros grupos como Óxido tocando y, luego de 1987, sus miembros no participan de ningún otro proyecto parte de la escena. Tarkus, por su parte, solo toca durante 1972. Finalmente, Up Lapsus, aparecido en la segunda mitad de los setenta, se separa en 1984 o 1985 —la información no es clara— porque, como cuenta el guitarrista Carlos Muñoz, “la cosa se enfrió. Ni siquiera hubo concierto de despedida. Medio que nos habíamos saturado” (Torres Rotondo 2012: 41). A pesar de ser casi coétanos de Óxido, ninguno de sus miembros se mantuvo en el mundo del rock ni de la música, salvo por Carlos Lazares, quien viajó a Estados Unidos a dirigir una orquesta de música latina (Torres Rotondo 2012: 41).

El hecho de que esta banda fuese oída por los jóvenes que luego forman sus propias bandas de metal es también muestra de la continuidad de Óxido con la escena metalera. Así, por ejemplo, Coqui de Tramontana, guitarrista de Masacre, afirma lo siguiente<sup>105</sup>:

Cuando Jose Antonio Aguirre Taboada me trajo a mi casa el cassette de Óxido y escuché el Ángel De La Muerte me preocupé, me dije, quién es el guitarrista que sonaba como Toni Iommi??? Yo hacía mis primeros acordes y esos solos de Javier volaron mi cerebro. Luego el mismo Jose me presentaría a los hermanos Tuesta [los otros miembros de Masacre] y lo demás es historia. Larga vida a Óxido<sup>106</sup>.

---

105 Las siguientes tres citas son tomadas de Facebook. Debido a ello, la escritura es informal. Con el objetivo de no interrumpir la fluidez de la lectura y respetar el estilo original, no coloqué “sic” en aquellos casos en que los autores no han seguido la normativa.

106 Comentario de Facebook en un *post* público por la presentación del disco de Óxido, *Óxido I*, en la página personal de Javier Mosquera.

Rafael MacKee, guitarra de Jerusalem y Sacra, menciona que

la primera vez que escuché Oxido fue el año 84, en la casa de un pata que tenía discos como mierda y grababa en la av. Benavides cerca al Rancho, eran las grabaciones que habían hecho donde Pico, quedé alucinado que acá hubiera una banda que sonaba como Black sabbath, luego al año siguiente los vi en varios conciertos y de hecho fue una influencia fuerte en mi para decidirme a formar una banda y empezar a tocar”<sup>107</sup>.

De forma similar, Arístides Gonzales-Vigil, voz de Orgus, recuerda lo siguiente:

Por el año 83-84 era muy común ir preso solo por usar el pelo largo. Una de esas tantas veces en una dependencia policial había otros pelucones. Estos a diferencia de mi grupo de amigos que usábamos los pelos largos de reacondicionador y peluquería, ellos tenían las pelucas desgreñadas a tal punto que nunca les vimos las caras. Yo había escuchado una banda Heavy en un programa de radio Miraflores en AM. Les pregunté... Ustedes son los de Óxido? Uno de ellos acentuó con la cabeza. La siguiente vez que los vi, fue en escenario y desde ahí, no me perdí un solo concierto. Al verlos tocar, me dije... Ellos deben tener mi edad y viven cerca a mi casa. Yo también podré hacerlo. Gracias Óxido por influenciarme. Al poco tiempo nos hicimos amigos<sup>108</sup>.

En cambio, pareciera no haber continuidad de influencia entre Pax, Tarkus y Up Lapsus en relación con los jóvenes de Óxido. Por ejemplo, Jorge indica que escuchó Pax y Tarkus luego de haberse formado Óxido. Asimismo, recuerda haber ido, en 1983, a La Caverna Rock, donde oyó a Up Lapsus, banda que “tocaba covers de AC/DC y KISS”, así como a conciertos en el Campo de Marte. Pero afirma que ninguno de los tres grupos influyó en él, como sí lo hizo, por ejemplo, Black Sabbath. Eso no significa que no haya nexos musicales y, en ese sentido, cierta sensación de pertenecer a la misma corriente. Como afirma Javier Mosquera, “I think we were more in line with being one of the first bands that picked up the legacy of such Peruvian greats like PAX & TARKUS, both heavy rock bands from the 70's” (Alva 2012). Sin embargo, como he podido observar en las otras entrevistas que he realizado, pareciera que las referencias de todos los jóvenes que tocan en bandas de metal en los ochenta son extranjeras. Si bien en algún caso particular conocían de oídas o habían escuchado a Pax, Tarkus o Up Lapsus, estos nombres recién aparecen cuando se les pregunta expresamente por ellos.

107 Comentario de Facebook en un *post* público por la presentación del disco de Óxido, *Óxido I*, en la página personal de Javier Mosquera.

108 Comentario de Facebook en un *post* público por la presentación del disco de Óxido, *Óxido I*, en la página personal de Javier Mosquera.

En ese sentido, como se puede apreciar por los comentarios anteriormente citados, no parece probable que el sonido de Óxido en sí mismo influyera en las bandas que vienen luego. Después de todo, varios de los entrevistados no tocaron rock pesado en el sentido en que Jorge y Javier lo definen, sino heavy metal o metal extremo, ambos deudores de bandas extranjeras más bien. Sin embargo, pareciera que el hecho de ver que era posible que jóvenes limeños pcompongan y toquen temas propios en español de rock pesado fue un aliciente en la formación de nuevos grupos en algunos casos. En palabras de Boggiano (entrevista personal), “la banda que inspira a varios metaleros a formar su propia banda es Oxido que, sin proponérselo, plantó la semilla en muchas personas para agarrar un instrumento, componer sus canciones y subir a un escenario”.

Antes de pasar a la siguiente sección es importante mencionar que, junto con Óxido, hay otras bandas catalogadas de rock pesado o heavy metal formadas también en 1982 o 1983 que tocan entre 1983 y 1985. Lamentablemente, tengo menos información sobre estas bandas que sobre Óxido, debido, por un lado, a que no ha sido posible contactar con ninguno de sus miembros por factores de tiempo y, por otro, a que no hay ningún trabajo publicado, como el de Boggiano (2012) para el caso de Óxido, que hable sobre dichas bandas. A pesar de estas limitaciones, prefiero dejar apuntados los datos que he conseguido sobre estas bandas con el fin de que, en un futuro, sea más fácil continuar una investigación sobre ellas. De todas formas, esta información hay que tomarla como provisional antes que definitiva.

Las bandas a las que me refiero son Arion, Cimiento, Headwork, Overkill, Silex y Temporal. Arion fue una “banda buenaza. Esa es una banda de Ronald MacKee, que es el hermano de Rafo” (Almeida, entrevista personal), quien toca en Jerusalem, Sacra y Masacre. Temporal es una banda formada en 1982 por jóvenes del Rímac<sup>109</sup>. Si bien al inicio parecieran ser un grupo de rock progresivo, luego se vuelven más pesados (Almeida, entrevista personal). Temporal se separa en 1986, no sin antes haber tocado en varios conciertos y dejar grabados dos temas entre un hard rock y un heavy metal bastante suave: “Grito desconocido”<sup>110</sup> y “Racismo”<sup>111</sup>. De Cimiento solo sé que “era más pesado que Temporal, menos progresivo” (Cortés, entrevista personal) y que tocó en el concierto del 26 de noviembre de 1983 organizado por Amusi.

Headwork, al parecer, nace de una banda llamada Wild Horse, que hacía covers de Led Zeppelin, AC/DC y Black Sabbath (Almeida, entrevista personal). Si bien no tengo fechas de cuándo se forman ni de cuándo se separan, hay afiches que muestran que Headwork tocó en vivo al menos entre 1984 y 1986. Según una fuente, en 1984 tenían tres canciones propias: “Curando

---

109 *Eyteen* n° 9, suplemento de *Tele Guía* n° 112, 1982, “Un 'Temporal' que amenaza”, p. 34.

110 La canción puede oírse en <https://www.youtube.com/watch?v=4Nb12YXz1V0>.

111 La canción puede oírse en <https://www.youtube.com/watch?v=JhGypwJk904>.

abstractos”, “Volvamos al buen rock” y “Estados alterados”<sup>112</sup>. De este último tema se ha conservado una grabación, que muestra un heavy metal potente y veloz<sup>113</sup>. Jano Torres, voz del grupo, tocó luego en Sacra, otra banda de heavy metal. Según Gayoso, Praxis es una banda que dura de 1982 a 1986, la cual al inicio tocó rock progresivo y luego se acercó al hard rock. La banda toca en vivo entre 1983 y 1986. De Praxis hay tres temas conservados: “Buscando equipos”, “El economista” y “Noche de brujas”<sup>114</sup>; dichos temas se mueven entre el hard rock y el heavy metal.

Overkill fue una banda formada en 1983. Tocó en varios conciertos a partir de 1984 y se separó en 1994<sup>115</sup>. Al parecer tocaban covers de bandas como AC/DC y eran de Magdalena (Cortés, entrevista personal). También tenían temas propios, aunque no tengo el dato de cuándo comienzan a tocar dichos temas en lugar de covers. Entre estos se encuentran “La cruz”, “Esclavos del tiempo”, “Pesadilla”, “Todo va a acabar” y “Blues del vago”<sup>116</sup>. Mientras que los tres primeros temas se ubican claramente en el heavy metal, el cuarto es una balada rock y el quinto un blues tradicional, aunque con toques rockeros. Finalmente, a Sílex ya lo he mencionado en el capítulo anterior por ser el único grupo de heavy metal que contó con una voz femenina. La banda participó en 1985 en televisión con “Fumigando el mundo”, un potente tema de heavy metal tradicional. Además, en 1986, tocó en el concierto Metal I.

En suma, Óxido —y bandas como Headwork, Overkill, Sílex y las otras mencionadas— son el inicio de una escena que, entre 1986 y 1989, termina de adquirir una cierta autonomía frente a otros géneros rockeros. En palabras de Javier Mosquera, “I think that, without planning it, there came to be a dry spell of hard rock in Lima. We were part of the beginning of a movement that got stronger as the years went by with bands like Orgus, Masacre, Jerusalem, Mazo, Kranium, Sacra, Dharma & many more” (Alva 2012). En las siguientes dos secciones, cuento la historia de esa segunda etapa de la escena metalera de los ochenta.

### **3. 1986-1989. Lado A. Auge y declive de la escena de heavy metal tradicional**

Dos sucesos marcan esta segunda etapa. El primero es que, en setiembre de 1986, se da un hito importante: la aparición del primer concierto titulado con la etiqueta del género metal. Este

112 Dicha información la he tomado de la versión digital de un recorte de periódico sin fecha subido a la página de Facebook privada Pop Rock Peruano de los 80. Quien la subió solo menciona que es de 1984.

113 La canción puede oírse en <https://www.youtube.com/watch?v=0UV7i8vofpY&t=2s>.

114 Los tres temas pueden encontrarse en youtube, tanto en una versión en estudio como versiones en vivo de un concierto de 1985.

115 Esta información la he encontrado en su página oficial de Facebook:

<https://www.facebook.com/overkillperu/about?>

[section=bio&lst=514912532%3A100002334418095%3A1557268144](https://www.facebook.com/overkillperu/about?section=bio&lst=514912532%3A100002334418095%3A1557268144).

116 Los cinco temas me fueron compartidos por Diego Gayoso. Al parecer fueron grabados en 1985. “La cruz” se puede encontrar en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8nfy0uYfpd0>.



hecho evidencia la existencia de una conciencia de que el metal—y en particular el heavy metal— es un género concebido, de alguna manera, separado del rock, ya sea el subterráneo o el más comercial. El segundo es que, a partir de 1988, se puede hablar de dos escenas de metal: una compuesta por bandas propias del heavy metal tradicional, músicos de clases medias y más acomodadas, y cuya presencia se siente desde 1985 al menos, y otra por bandas de metal extremo —y en menor medida alguna de heavy metal tradicional—, cuyos músicos provienen de diversos estratos sociales y que recién empiezan a tocar en vivo en 1987.

La existencia de dos escenas no se basa solo en mi visión de lo sucedido a partir de las fuentes encontradas, sino también en la percepción de varios de los entrevistados. Así, por ejemplo, Álvaro, de la banda Mortem, menciona que “hay que distinguir entre la escena que era underground por vocación o por deseo propio, y la escena que era underground porque simplemente el metal no despegaba” (entrevista personal). Aunque no enunciada de manera tan explícita, la idea de dos escenas la he encontrado en las entrevistas hechas a Giancarlo, John, Jorge Vélez, Martín y Víctor. En ese sentido, se puede afirmar que, por un tiempo, coexistieron dos escenas, cada una con elementos diferenciales, aunque también con ciertos aspectos en común. Esta idea de dos escenas es refrendada por Boggiano (entrevista personal), cuya interpretación de lo sucedido sigue estas líneas: “Con la aparición de los grupos de metal extremo, se forma una segunda escena. Los heavys clásicos como Masacre, Orgus y Sacra iban por su lado y se movían en otro circuito”.

Debido a lo anterior, esta historia la divido en dos partes. En esta sección, me concentro en la escena de heavy metal tradicional y, en la siguiente, me detengo en la escena de metal extremo. Veremos, así, cómo las bandas de esta escena continúan intentando implementar esquemas propios del heavy metal tradicional en la realidad limeña. Junto con lo anterior, las bandas de heavy metal tradicional comienzan a buscar profesionalizarse. Sin embargo, dicha profesionalización, cuya cumbre se da en 1988, se trunca, sobre todo a partir de 1989 debido a la gran crisis por la que pasa el país. Debido a ello, esta escena prácticamente se disuelve.

Antes de continuar es necesario realizar algunas precisiones. Primero, las diferencias entre las dos escenas no se deben solo al subgénero tocado por las bandas, sino que podemos pensarlas en dos ejes principales y dos ejes secundarios. Estos ejes son, por un lado, la dimensión propiamente musical —heavy metal vs metal extremo— y la dimensión comercial —profesionalización vs underground—, y, por otro, antigüedad —más antiguos vs más nuevos— y clase social —más acomodadas y medias vs medias y más populares—. Segundo, las diferencias entre ambas escenas deben verse como tendencias y, por lo tanto, la inscripción de una banda en una de ellas depende del grado en que se posicione en esas cuatro dimensiones. En ese sentido, lo típico de las bandas que pertenecen a la escena que estoy llamando “heavy metal tradicional” es que tocan heavy metal,

buscan la profesionalización, empiezan a tocar en vivo antes y tienen mayores recursos económicos; lo típico, más bien, en la escena a la que denomino “underground, en la que me detengo en la siguiente sección, es que las bandas toquen metal extremo, prefieran moverse en el underground, hayan comenzado a tocar posteriormente y posean menos recursos. Los dos ejemplos prototípicos de la primera escena son Masacre y Orgus; de la segunda, Hadez y Mortem. En el medio, encontramos casos atípicos, como Armagedon, Currículum Mortis, Dharma o Mazo.

Más allá de en qué escena se hayan movido, entre 1986 y 1987, se forman varias bandas de heavy metal tradicional —y rock pesado—, cuyo rol protagónico empieza, principalmente, a partir de 1986<sup>117</sup>. Así, en 1983, se forma Niebla (Capcha, entrevista personal); en 1984, Masacre (Boggiano 2015a); en 1985, Orgus, quienes al inicio “transitaban en una onda medio pesada, medio progre, medio hippie” (Boggiano 2015a); en 1986, Almas Inmortales (Boggiano 2014), Dharma<sup>118</sup> y Sacra<sup>119</sup>; y, en 1987, Armagedon (Guizado, entrevista personal), Jerusalem<sup>120</sup>, Letal (Sobrevilla, entrevista personal) y Mazo (Almeida, Cortés, entrevista personal). De las bandas mencionadas en la sección anterior, siguen tocando algunos de estos años Overkill, Praxis, Sílex y Temporal. Además, hay que añadir a Pax, la banda setentera de Pico Ego-Aguirre, que vuelve a tocar entre 1984 y 1987 (Ego-Aguirre, entrevista personal).

Al igual que para el caso de Óxido, todas estas bandas tienen como integrantes amigos de barrio, de escuela o de conciertos, unidos por un mismo gusto musical: el rock pesado y el heavy metal. Así, por ejemplo, Julio Almeida toca en Jerusalem a partir de su amistad con Rafael MacKee, a quien había conocido en un concierto y con quien se hizo “pataza” por ser también fanático de Black Sabbath (Almeida, entrevista personal). Varios de los miembros de Letal eran amigos de barrio: el guitarrista, a quien le decían Pato; Víctor, el bajista; y Elmer, el baterista hasta que entra David, eran vecinos de David Sobrevilla (Sobrevilla, entrevista personal). Giancarlo Würtel entra a Orgus a partir de su amistad con Reynaldo “Papo” Vallenás, quien estudiaba en su mismo colegio, aunque era un año mayor, con quien siempre hablaba de rock: “Nos reuníamos en el barrio para hablar de rock. Antes de que existiera Orgus te hablo. Principio de los ochenta. Tomábamos trago, nos reuníamos con guitarras acústicas y nos poníamos a tocar en el parque. Éramos una mancha

---

117 Menciono solo aquellas bandas que he podido confirmar que tocaron al menos una vez en vivo en algún concierto hasta 1989 inclusive.

118 *Cuero Negro*, n° 2, 03-1988, p.7.

119 En <https://granhordametalica.000webhostapp.com/web%20sacra.html>, aparece una entrevista con Jano Torres, vocalista de la banda, publicada originalmente, según se referencia en la misma página web, en el fanzine *Cuero Negro*. He confrontado esta información con lo aparecido en <https://www.facebook.com/111575659479997/photos/a.111772446126985/111770616127168/?type=3&theater>, *post* público de la página de Sacra, en la que se discute justo sobre la fecha de formación de la banda. Entre los comentarios, aparece uno de Franco Boggiano, a partir del cual se puede suponer que la entrevista que menciono aquí aparece en *Cuero Negro*, n° 1, publicada en 1988.

120 *Leviatán zine*, n° 3, 12-1988, p.4.

como de quince patas, todos cantando Hendrix, Zeppelin, Grand Funk (Würtell, entrevista personal).

El interés en formar una banda de metal es particularmente fuerte en varios de estos jóvenes. Por ejemplo, Julio Almeida, antes de tocar en vivo por primera vez en Jerusalem, ya había tratado de formar una banda, que “se llamó Viernes Santo, con un amigo, Jorge Cumbaraquí. Teníamos dos, tres canciones y nunca llegamos a ensayar de verdad, a pesar de que la banda se llega a armar. Teníamos guitarrista, cantante, el que tocaba el bajo, yo la batería, pero igual se llegó a desarmar antes de comenzar a ensayar” (Almeida, entrevista personal). De manera similar, antes de Jerusalem, existió Astaroth, banda en la que tocaban Rafael Valdizan en el bajo, Rafael MacKee en la guitarra, Andrés Carretero en la batería y Miguel Ángel Cervantes en la voz; luego, al irse Miguel Ángel Cervantes a cantar a Almas Inmortales, la banda se disuelve; después, al juntarse ambos Rafael con Julio Almeida en la batería y Marco Kuong, quien había cantado antes en Almas Inmortales, en la voz, queda la agrupación nueva, ahora con el nombre de Jerusalem<sup>121</sup>.

Todas estas bandas están intentando adaptar los esquemas del metal que les llega, tanto musicales como de vestimenta, a los recursos existentes. En ese sentido, en este punto también existe una continuidad respecto a bandas anteriores como Óxido. Así, las agrupaciones componen temas propios dentro de la sonoridad del heavy metal, cantan en español en lugar de en inglés pero manteniendo el enfoque propio del género, y usan un *look* representativo del metal. Como se aprecia en la siguiente foto<sup>122</sup>, los miembros de Orgus usan polos negros, casaca de cuero, pelo largo y cruces, a la vez que sus gestos son los codificados para el género, como se aprecia en otras fotos de otras bandas de la época de otros países.



Imagen 2. Banda Orgus

---

121 *Leviatán zine*, n° 3, 12-1988, p.4.

122 La foto ha sido tomada de Boggiano (2015a).

Sin embargo, no todo es continuidad. Hay una diferencia importante respecto a la etapa anterior: el metal comienza a concebirse como un género de alguna manera independiente de otros relacionados con el rock, de forma que empiezan a aparecer conciertos en los que solo tocan bandas de metal. Este matiz se vuelve evidente con el concierto Metal I. En este concierto, ocurrido el sábado 27 de setiembre de 1986 en el Cine-Teatro Sáenz Peña, en el Callao, tocaron, según el afiche<sup>123</sup>, Silex, Niebla, Temporal, Masacre, Almas Inmortales y Orgus. Para 1986, todas estas bandas pueden considerarse de heavy metal tradicional, aunque Temporal haya comenzado tocando una especie de rock progresivo pesado, como ya mencioné, y Orgus, rock entre pesado, progresivo y psicodélico, como cuenta Papo Vallenás (Boggiano, 2015a). Ningún concierto anterior en el que hayan participado bandas de metal había sido etiquetado con una alusión al género.

Este “etiquetado” no aparece de pronto y bruscamente. Ya desde 1985 había habido algunos conciertos predominantemente de grupos de rock pesado y heavy metal. Por ejemplo, en el concierto del sábado 29 de junio de 1985 en el colegio San Felipe, participaron Pax, Headwork y Óxido, tres bandas de metal, y Dudó, una banda de rock ligero comercial. Álamo Pérez Luna, redactor del espacio musical en *La República* por aquellos años, bajo el título “Rock en San Felipe”, comentaba:

Mañana habrá buen 'Heavy Metal' [...] El concierto propiamente dicho comenzará a la hora señalada [8 pm] e intervendrán los 'metaleros' Head Work, Oxido y Pax. Por otra parte, la fiesta comenzará aproximadamente a las 11 de la noche y ahí tomarán parte Dudó y el propio Pax, todo esto matizado con cintas.

Es una gran oportunidad para apreciar buen rock y del fuerte, así que los 'metaleros' limeños estarán de plácemes mañana<sup>124</sup>.

Se aprecia en el fragmento citado que, si bien aún se concibe el concierto como de rock, ya hay una identificación de qué bandas se conciben como metaleras; asimismo, se habla de “metaleros” y no de rockeros. En 1986, en el Gran Concierto Rock frente al Mar, del 15 de marzo, en el Estadio Municipal de Magdalena, tocan, entre otras, bastantes bandas de metal: Masacre, Tortura, Temporal, Praxis, Headwork y Orgus (Boggiano 2013b). De forma similar, en un artículo de mediados de ese año, en el que Álamo Pérez Luna ensaya una clasificación de los tipos de rock hecho en Lima, reconocía el rock pesado, entre los que mencionaba a “Head Work, Masacre, Niebla, Over Kill, Pax, Praxis, Silex, Temporal”, como una de sus variantes frente a otras, como

---

123 Tomado de Boggiano (2015a).

124 *VSD*, suplemento de *La República*, 28-06-1985, “Rock mayor”, p. 10.

“rock con raíces andinas”, “rock subterráneo”, “rock melódico”, “Rock fusión”, “con bases de rock progresivo” y “rock ligero”<sup>125</sup>.

En otras palabras, si bien el Metal 1 marca un hito en la escena, al nombrar por primera vez un concierto en relación con el género —es decir, simbólicamente se lo reconoce como un concierto ya no de rock sino de metal—, este nombramiento es posible, en tanto ya había conciertos en que las bandas de metal predominaban y existía una conciencia de que había un conjunto de bandas que podían catalogarse como rock pesado o metal. Esta conciencia de la existencia de un grupo de personas unidas por el heavy metal se ve refrendada con los comentarios del vocalista de Almas Inmortales en el Metal 1 antes de tocar “La maldición de la pirámide”: “Y heavy metal... fuerza y espíritu es lo que nunca se acaba. ¿Entienden? ¡Jamás! Que eso se mantiene para toda la vida. Métanselo en el cerebro. ¡Que viva el heavy! ¡Que viva el heavy! ¡Heavy... heavy... heavy... [varios más] heavy metal!”<sup>126</sup>.

La importancia de este hecho ha sido reconocida en diversos textos. Para Boggiano, por ejemplo, “la primera etapa [de la escena metalera] se inicia cuando se empiezan a dar conciertos solo de grupos metal. Antes, las pocas bandas de hard rock, heavy rock o heavy metal, tenían que alternar con bandas de rock comercial y rock subterráneo. No tenían ni habían formado un espacio propio. Recién a partir del Metal 1, organizado por el gordo Héctor Cobos en el Callao en setiembre de 1986, empieza a conformarse una escena propiamente metalera” (entrevista personal). De igual forma, López Ramírez-Gastón y Risica Carella refieren que, recién en 1986, se empiezan a definir espacios específicos para el metal y ponen como ejemplos de esta definición los conciertos, arriba señalados, de Rock frente al mar y el Metal 1 (2018, p. 88).

Este hecho, además de evidenciar una conciencia de que el heavy metal puede ser visto como un género independiente del rock, implica la existencia de un público lo suficientemente amplio de metaleros como para asistir a conciertos solo dedicados a ese género. Evidencia de ello se puede encontrar, por ejemplo, en comentarios relacionados con la actuación del grupo de heavy metal Masacre en la segunda fecha del concierto Denuncia x la vida, realizado el 13 y 14 de diciembre de 1985 en el colegio Los Reyes Rojos. Según comenta Fabiola Bazo, a partir de un testimonio de un participante de la época,

La actuación de M.A.S.A.C.R.E. y la entrada de sus fans al colegio fueron impresionantes. Aquellos “se abrieron paso de manera contundente y sorpresiva” y se “posesionaron” del espacio frente del escenario portando “grandes cruces, cadenas y otra parafernalia”. No

---

125 *VSD*, suplemento de *La República*, 06-06-1986, “¿Quién es quién en la movida nacional?...”, pp. 5-7.

126 Se puede oír la canción y el comentario mencionado en <https://www.youtube.com/watch?v=DIG5cVls2qY>.

hubo manera de contenerlos [sic] “simplemente partieron en dos a la masa” presente. Irrumpieron “en mancha” cuando empezó a tocar su grupo y se fueron de la misma manera como entraron” (2017, p. 91).

Se aprecia en el comentario que, al menos desde 1985, los metaleros en general —músicos y fans—, eran un grupo definido y diferenciado a partir de su forma de vestir, además, claro, de la música que oían. Asimismo, se nota que era un grupo grande por frases como “se posesionaron del espacio” y “partieron en dos la masa”. Este crecimiento de un público seguidor del rock pesado y el metal también se encuentra en la percepción de Pico Ego-Aguirre de lo que sucedía en la época, razón por la cual rearma Pax:

Quando terminé con Pax [1975], me dije que el ambiente no estaba como para Pax ahorita. La música de Pax, rock pesado, fuerte, no tiene cabida casi. El público cada vez era menor. No era el hecho de tocar para tocar un grupo de 100 o 150 personas máximo [...] Entonces vi que el 82, 83, 84 surgió una corriente pesadísima, nueva, heavy metal, con Iron Maiden, Judas Priest, Saxon, los glam rock, que quieran que no eran rock pesado o heavy metal o hard rock —claro con glam un poquito, lo que le quita de seriedad, pero su música es buena —, tipo Bon Jovi, Cinderella, Poison, todos eran rock pesado. Y dije: “Ah, este es el momento. Podemos aprovechar” [...] Fui buscando gente afin y formamos Pax 2 con Nico Mantani en la batería, Jorge Coco Silva en el bajo y voz, y con Juan Carlos Caipo en los teclados (entrevista personal).

El que hubiera cada vez más metaleros se puede deber, además del hecho de existir bandas peruanas que toquen ese género, a que el heavy metal, al menos en los grupos más conocidos y comerciales, había empezado a difundirse internacionalmente y en Lima de manera cada vez más amplia desde 1982. Entre 1980 y 1982, en las fuentes consultadas —*Caretas*, *La República* y *Tele Guía*—, solo he encontrado menciones a dos grupos que pueden ser relacionados con el metal: Kiss sobre todo y un par de Van Halen en 1981, todas en *Tele Guía*. Sin embargo, salvo en el caso de una de las notas sobre Kiss, en la que se afirma que “KISS' quedó conformado para hacer Rock pesado”<sup>127</sup>, en el resto se habla de ambos grupos como rock. En ese sentido, es razonable suponer que el sonido de dichos grupos no se diferenciaba tanto del resto de bandas de rock.

En 1982, en cambio, empiezan a aparecer notas sobre grupos de metal. Así, en un artículo sobre Judas Priest, se afirma que “el Heavy Metal, es una de las tantas extremidades musicales en que se ha dividido el rock, relacionada con el heavy-rock (rock pesado) de hace algunos años, del

---

127 *Tele Guía*, n° 56, 1980, “Algo más sobre KISS”, p. 36.

que muchos recordarán como expresión máxima a Black Sabbath (que todavía toca) y al recontraconocidísimo Deep Purple<sup>128</sup>. Aparecen también artículos sobre Scorpions, “la mejor banda de heavy metal de Alemania”<sup>129</sup>; AC/DC, quien “ha emergido como el catalizador incuestionable del resurgimiento internacional del heavy metal”<sup>130</sup>; un artículo especial de seis páginas sobre el heavy metal, en que se afirma que “el Heavy Metal volvió con toda su fuerza atronadora!”<sup>131</sup>; y el más singular, una nota bien breve sobre Riff, banda de hard rock/heavy metal argentina, en la que se destaca que canten en castellano<sup>132</sup>. Lo anterior no muestra, aún, que haya propagación de este género musical en Lima, pero sí que el heavy metal está comenzando a difundirse con mayor fuerza en la industria del entretenimiento.

En 1983, siguen apareciendo menciones a bandas de heavy metal. Así, sobre Iron Maiden, se informa que “los tradicionales grupos del 'heavy methal' [sic] nuevamente en acción, con un LP titulado 'Piece of Mind’”<sup>133</sup>; de Def Leppard se dice que es “raro que un grupo metálico de rock como son los muchachos del grupo Def Leppard hayan ubicado un tema entre los 100 hot”<sup>134</sup>; de Quiet Riot, se cuenta que “hace 'heavy rock' que viene gustando en Lima, su L.P. 'Metal health' está por salir en Lima, mientras esto sucede un single ya entre los 100 favoritos de las listas en USA 'Cum on feel the noize’”<sup>135</sup> y que “'Metal Health' es número 3 en el Billboard de EE.UU.”<sup>136</sup>; y de Ozzy Osbourne se informa que “reaparece con su nuevo LP titulado 'Bark at the Moon’”<sup>137</sup>. A esto hay que agregar que, en 1983, se estrena en Disco Club, programa conducido por Gerardo Manuel, el video “The Number of the Beast”, de Iron Maiden, el cual marca, por ejemplo, a los hermanos Tuesta, quienes deciden formar la banda de heavy metal Masacre (Boggiano 2015b).

Esta tendencia a la mayor difusión y popularidad del heavy metal —en sus versiones más conocidas y comerciales— continúa durante 1984 y 1985. Así, por ejemplo, en el recuento de los mejores artistas internacionales de 1983 hecho por la revista *Tele Guía*, figuran Quiet Riot y Def Leppard dentro la categoría de “Grupos rocks”<sup>138</sup>. De hecho, “Cum on feel the noize” —o como figura en su traducción al español “Ven siente el sonido”— de Quiet Riot es parte de la lista de “Los hits” de *Tele Guía* (puesto 22 de 24) en febrero de 1984<sup>139</sup>. Es cierto que esta canción es un

---

128 *Tele Guía*, n° 100, 1982, “Heavy Metal: el cura Judas”, p. 68.

129 *Tele Guía*, n° 101, 1982, “'Scorpions' Heavy Metal”, p. 77.

130 *Tele Guía*, n° 102, 1982, “AC/DC el más popular en América”, p. 72.

131 *Eyteen*, n° 9, suplemento de *Tele Guía*, n° 112, 1982, “La leyenda del heavy metal”, pp. 6-11.

132 *La República*, 22-05-1982, “Riff y sus 'Ruedas de Metal' revolucionan el rock”, p. 23.

133 *Eyteen*, n° 31, suplemento de *Tele Guía*, n° 134, 22-06-1983, “Discoteca”, pp. 12-13.

134 *Eyteen*, n° 32, suplemento de *Tele Guía*, n° 135, 06-07-1983, “Discoteca”, pp. 28-29.

135 *Eyteen*, n° 39, suplemento de *Tele Guía*, n° 142, 12-10-1983, “Discoteca”, pp. 10-11.

136 *Eyteen*, n° 42, suplemento de *Tele Guía*, n° 145, 23-11-1983, “Discoteca”, pp. 30-31.

137 *Eyteen*, n° 40, suplemento de *Tele Guía*, n° 143, 26-10-1983, “Discoteca”, pp. 28-29.

138 *Eyteen*, n° 46, suplemento de *Tele Guía*, n° 149, 18-01-1984, “Ranking anual 1983”, pp. 22-25.

139 *Eyteen*, n° 47, suplemento de *Tele Guía*, n° 150, 15-02-1984, “Ranking anual 1983”, pp. 28-29.

cover del grupo de rock Slade y que es uno de los temas más suaves del álbum correspondiente de Quiet Riot. Sin embargo, su entrada a un ranking nacional es una muestra de que el sonido del heavy metal se estaba popularizando. La popularidad de “Cum on feel the noize” se deja sentir en el año, puesto que, en “Lo mejor de 1984”, de *Tele Guía*, aparece en puesto 15, acompañada de “We're Not Gonna Take It”, tema de Twisted Sister, otro grupo glam<sup>140</sup>. En este recuento, se ha creado un espacio para “Grupos heavy metal rock”, en el que aparece Quiet Riot, Twisted Sister, Slade, Krokus y Bon Jovi. Twisted Sister repite con “I Wanna Rock”, en el primer puesto de radio 1160 en enero de 1985<sup>141</sup>. Este mismo año aparecen artículos sobre Bon Jovi, otro grupo de glam<sup>142</sup>; Iron Maiden, que empieza con “Nadie puede negar la importancia que tiene IRON MAIDEN como uno de los principales exponentes del Heavy Metal”<sup>143</sup>; y Motley Crue, banda de hard rock y heavy metal<sup>144</sup>.

Junto con la la especialización de espacios diferenciados para el metal, las bandas comienzan a buscar la profesionalización. Como ha explicado Weinstein (2000: 59-92), parte de los códigos del heavy metal incluye que una banda pase de ser la unión de un grupo de amigos adolescentes a ser un grupo profesional. La profesionalización permite que los objetivos de la banda se cumplan gracias al apoyo económico de una disquera, lo que posibilita, por ejemplo, que las bandas graben con la calidad que desean, así como que los conciertos se vuelvan un espectáculo. En ese sentido, la profesionalización no la entiendo con ninguna connotación particular —ni positiva ni negativa—, sino como la posibilidad de una banda de introducirse en la industria musical, de forma que sea parte de un negocio que le permite, en el mejor de los casos, vivir de ella. Esta búsqueda de la profesionalización se da en varias de las bandas que participaron en esta escena.

El hecho de que los distintos músicos hayan visto como posible la profesionalización tiene como fondo la gran acogida que comenzó a tener el rock en general, y el rock en español y el nacional en particular en esos años. Desde 1981, se puede ver una tendencia del crecimiento del consumo de rock nacional en general y un apoyo cada vez mayor de la industria hacia algunos de los músicos y bandas peruanos que tocaban rock. Como ya mostré en el capítulo anterior, entre 1981 y 1982, se pueden encontrar una serie de señales de que no solamente hay un público dispuesto a oír rock nacional sino también que algunas entidades de la industria muestran un interés por comenzar a invertir en rock hecho en Perú y cantado en español. Esta tendencia es constante.

Sin ánimos de mostrar todos los hechos que evidencian esta tendencia, presento algunos que la constatan. En 1983, aparece Dr. No, banda formada por Mario Luján, Octavio Castillo, Ernesto

---

140 *Tele Guía*, n° 174, 09-01-1985, “Lo mejor de 1984”, pp. 72-75.

141 *Tele Guía*, n° 175, 23-01-1985, “Ranking musical”, p. 124.

142 *Tele Guía*, n° 188, 24-07-1985, “Los buenos chicos de 'Bon Jovi'”, p. 67.

143 *Tele Guía*, n° 189, 07-08-1985, “El poder de Iron Maiden”, p. 71.

144 *Tele Guía*, n° 194, 16-10-1985, “Los incorregibles 'Motley Crue'”, p. 62-64.



Samamé y Walo Carrillo, todos veteranos en el rock. En ese entonces, ellos “están ultimando los detalles de su primer disco L.P., que será lanzado primero con temas en inglés y grabado luego en castellano”<sup>145</sup>. Mario Luján cuenta que “un día, Augusto Sarria de la CBS se enteró que estábamos haciendo música, nos escuchó y decidió apoyarnos en la edición de nuestro primer disco”<sup>146</sup>. Asimismo, como mencioné más arriba, Duwetto es otra formación rockera de músicos setenteros que aparece este año<sup>147</sup>. Por otro lado, en La Más Más del Verano, evento realizado en el auditorio Amauta por radio Panamericana, tocó Dr. No<sup>148</sup>; en la Feria del Hogar, tocaron “los grupos de rock 'Toilet Paper', 'Mr.', 'Dr. No' y 'Oba Meboto’<sup>149</sup>; en La Más Más de los Treinta, repitió Dr. No, cuya actuación “fue debidamente recompensada por los asistentes que aplaudieron a rabiar sus canciones”<sup>150</sup>; en La Más Más de 1983, “HIELO en su primera presentación ante un auditorio tan disciplinado y exigente como es el de LA MÁS MÁS, supo cumplir a cabalidad”<sup>151</sup>. Nos enteramos, también, que Up Lapsus “luego del exitoso concierto realizado el mes pasado en el Auditorio de Miraflores [...] está preparando todo lo concerniente para la presentación que realizará en el Auditorio Don Bosco de Magdalena el próximo mes”<sup>152</sup>. Asimismo, tres agrupaciones sacaron sendos discos de 45 con disqueras: Dr. No saca, para CBS, *Out Of Style / Turn Out The Lights*<sup>153</sup>; Duwetto, para Epic, *Cantando con el viento / Oh Lori*<sup>154</sup>, cuyo primer lado es puesto 65 en “Las 100 mejores canciones de 1983 (interpretadas en inglés)<sup>155</sup>; y Hielo, para OHM, división de El Virrey Industrias Musicales, *El rock del vago / Solo un beso*.

En 1984, en La Más Más del Verano, participó Hielo, que actuó ante “miles de jóvenes que colmaron la Plaza de Acho”<sup>156</sup>. TV Color, “cuya música es una mezcla de ritmos peruanos con rock, está haciendo los preparativos para grabar su primer disco”<sup>157</sup>. Frágil, luego de una gira por Buenos Aires (Argentina), ha regresado y “ahora presenta los temas 'La Nave Blanca' y 'Alrededor', impresos en un 45 rpm para el sello Virrey<sup>158</sup>; esta agrupacion, además, toca en la Más Más del 84<sup>159</sup>. También, Duwetto graba “su segundo single en los estudios de Sono Radio. Este nuevo single

145 *Eyteen* n° 27, suplemento de *Tele Guía* n° 130, 27-04-1983, “La Más Más del verano '83”, pp. 26-27.

146 *Eyteen* n° 27, suplemento de *Tele Guía* n° 130, 27-04-1983, “Descubrimos a 'Dr. No’”, pp. 22-24.

147 *Eyteen* n° 43, suplemento de *Tele Guía* n° 146, 7-12-1983, “Rockeros hasta la muerte”, pp. 10-11.

148 *Eyteen* n° 27, suplemento de *Tele Guía* n° 130, 27-04-1983, “Descubrimos a 'Dr. No’”, pp. 22-24.

149 *Tele Guía*, n° 137, 3-08-1983, “La 17° Feria del Hogar abrió sus puertas”, pp. 110-111.

150 *Tele Guía*, n° 140, 14-09-1983, “La Más Más de los Treinta”, pp. 68-69.

151 *Tele Guía*, n° 149, 18-01-1984, “La Más-Más del 83”, p. 73.

152 *Tele Guía*, n° 143, 26-10-1983, “La gente de la Tele”, p. 15.

153 *Eyteen* n° 46, suplemento de *Tele Guía* n° 149, 18-01-1984, “Discoteca”, pp. 20-21.

154 *Eyteen* n° 37, suplemento de *Tele Guía* n° 140, 14-09-1983, “Discoteca”, pp. 8-9.

155 *Eyteen*, n° 46, suplemento de *Tele Guía*, n° 149, 18-01-1984, “Ranking anual 1983”, pp. 22-25.

156 *Tele Guía*, n° 157, 09-05-1984, “La Más-Más'... Otro gol de Panamericana”, p. 105.

157 *Tele Guía*, n° 157, 09-05-1984, “La gente de la Tele...”, p. 15.

158 *La República*, 14-09-1984, “'Frágil' reaparece en el Leguía”, p. 30.

159 *La República*, 06-12-1984, “La Más Más en el Amauta, p. 34.

a editarse en febrero por CBS en Perú, promete mucho más que el anterior”<sup>160</sup>. En este año, además, algunos temas de rock del grupo Duwetto ingresan a los rankings musicales. Así, “Cantando con el viento”, grabado el año anterior, alcanza el puesto 23 de “Los hits” de Tele Guía en enero<sup>161</sup>; aunque un cover en inglés de los Alessi Brothers, “Big Deal (Live Without You)”, tema grabado para Epic en un disco de 7", llega al puesto 3 del ranking de radio Panamericana de mayo<sup>162</sup>.

Esta tendencia se refuerza en 1985 con dos hechos: Rock en Rio y la llegada de Charly García a la Feria del Hogar ese año. Rock en Rio es un festival, organizado por el empresario Roberto Medina, que incluye varios conciertos de rock y pop. Su primera edición fue entre el 11 y 20 de enero de 1985 en Río de Janeiro (Brasil). Entre las bandas de heavy metal que participaron, se encuentran Iron Maiden, Scorpions y AC/DC. En Perú, este evento fue cubierto por varios medios de comunicación, tanto impresos como de radio y televisión. Así, en una publicidad de radio Panamericana se afirmaba que “EN DIRECTO ... Vía Satélite ... [...] JOHNNY LÓPEZ y JAVIER LISHNER nos informarán todo el mes de enero ... sobre lo acontecido en el ... MAS [SIC] GRANDE FESTIVAL ROCK DE TODOS LOS TIEMPOS”<sup>163</sup>. De forma similar, Panamericana televisión publicitaba la cobertura del evento<sup>164</sup>. Tanto *La República* como *Tele Guía* publicaron artículos sobre el evento. En todos esos artículos, además de destacar la magnitud del evento, se menciona su importancia como negocio. Por ejemplo, se comenta que “algunos de sus mayores se preparan para embolsarse unos 11 millones de dólares con este espectáculo”<sup>165</sup>; el organizador afirma que “ese festival [Woodstock, 1969] había sido cosa de 'aficionados' y que el de ahora es obra de verdaderos profesionales”<sup>166</sup>, a lo que el autor del artículo, Hugo Lévano, comenta: “Es verdad, porque el rock dejó de ser una expresión de protesta, de contracultura, para convertirse en un espectáculo, en un negocio que arroja grandes dividendos”<sup>167</sup>; se menciona, asimismo, que “fueron cerca de 90 horas de rock, paz, amor y muchos dólares. El gigantesco festival no sólo se convirtió en un apoteósico evento musical, sino también en un gran negocio”<sup>168</sup>.

El segundo evento fueron los seis conciertos que brindó Charly García en julio de ese año en la Feria del Hogar, cuya llegada despertaba “gran expectativa entre la juventud peruana [...], pues es la primera vez que la figura número uno del rock en español viene a nuestro país”<sup>169</sup>. Este evento

---

160 *Eyteen*, n° 48, suplemento de *Tele Guía*, n° 151, 15-02-1984, “En la consola”, p. 28.

161 *Eyteen* n° 45, suplemento de *Tele Guía* n° 148, 04-01-1984, “Los Hits”, p. 22.

162 *Tele Guía*, n° 157, 09-05-1984, “Rankings”, p. 106.

163 *La República*, 16-01-1985, “radio Panamericana Rock in Rio”; *Tele Guía*, n° 176, 6-02-1985, “radio Panamericana Rock in Rio.”

164 *La República*, 25-01-1985, publicidad.

165 *La República*, 27-12-1984, “Superfestival de rock en Brasil”, p. 27.

166 *VSD*, suplemento de *La República*, 18-01-1985, “El rock siempre joven”, pp. 2-5.

167 *VSD*, suplemento de *La República*, 18-01-1985, “El rock siempre joven”, pp. 2-5.

168 *Tele Guía*, n° 176, 06-02-1985, “El rock se desbordó en Rio”, pp. 50-51”.

169 *La República*, 29-06-1985, “Charlie García N° - 1 del rock en español”, p. 23.

también fue cubierto por varios medios impresos: *Caretas*, *La República*, *Oiga* y *Tele Guía*. Así, nos enteramos de que “cinco mil adolescentes [estuvieron] apiñados contra el escenario”<sup>170</sup>; que “la actuación de Charly García en la Feria del Hogar superó todas las expectativas, logrando un lleno total en el auditorio abierto del campo ferial, desde la primera noche que se presentó”<sup>171</sup>; y que “[era] imposible clacular cuánta gente se había reunido para agitar los brazos y acompañar en la letra al rockero argentino [...] Quizás cinco mil muchachos rugían, quizás menos”<sup>172</sup>.

Si bien es cierto que hasta que no se disponga de entrevistas a personas que integraron la industria discográfica o radial no se pueden plantear dichos hechos como definitorios, creo que hay suficientes indicios para proponer, al menos como hipótesis, que esos eventos impulsaron que el rock nacional empiece a ser tomado en cuenta por la industria musical, puesto que evidenciaron que el rock era rentable en general, y el rock en español en particular, tanto fuera como dentro del país. Al menos sabemos que Juan Alberto Matta y Wieland Kafka, ejecutivos de El Virrey, estuvieron en Rock en Río<sup>173</sup>. En todo caso, la influencia de ambos eventos se aprecia en casos concretos. Por ejemplo, en *Caretas*, dentro su sección “Ellos & Ellas”, en una nota titulada “Río de rock”, en obvia referencia al festival de Río, se cuenta lo siguiente: “Tras la fiebre del rock en Río, las ondas expansivas del cataclismo musical parecen llegar a estas costas [...] Beto Cabrera, que desde hace unas semanas es otra vez dueño del total de acciones de '[la discoteca] 'Faces', planea ahora un viaje a Nueva York para contratar nuevos grupos, traer los últimos discos y relanzar su discoteca”<sup>174</sup>. De igual forma, uno de los conciertos más recordados dentro de la movida subterránea es Rock en Río Rímac, titulado también en alusión al festival de Brasil. O, también, en una notita en *Caretas* en que se habla de Miki González, se afirma que “No logra desplazar a Charlie pero desea hacerlo”<sup>175</sup>.

Más allá de nomenclaturas y comparaciones, lo cierto es que, a lo largo de 1985, desfilan una serie de temas de rock nacional, propios y en español, en la radio. Así, aparece “Solos”, de Duwetto, en el ranking de Studio 92<sup>176</sup>; “Dímelo, dímelo”, de Miky González, en los rankings de radio Panamericana, 1160, Studio 92<sup>177</sup> y Onda Popular<sup>178</sup>; “Gracias”, de Chachy Luján, en el ranking de radio Panamericana<sup>179</sup>; “Escalera al infierno”, de Del Barrio del Pueblo, en el ranking de

---

170 *Caretas*, n° 861, 30-07-1985, “El otro García”, pp. 106-107.

171 *La República*, 27-07-1985, “Canal de Sintonía”, p.25.

172 *Oiga*, 30-07-1985, “Charly García el maradona del rock”, pp. 36-38.

173 *Tele Guía*, n° 177, 20-02-198, “En la consola”, p. 56.

174 *Caretas*, n° 838, 18-02-1985, “Río de rock”, pp. 52-53.

175 *Caretas*, n° 856, 24-06-1985, “Rock reflexivo”, p. 68.

176 *Tele Guía*, n° 183, 15-05-1985, “Ranking Musical”, p. 102.

177 *Tele Guía*, n° 188, 24-07-1985, “Ranking Musical”, p. 103.

178 *Tele Guía*, n° 189, 07-08-1985, “Ranking Musical”, p. 70.

179 *Tele Guía*, n° 194, 16-10-1985, “Ranking Musical”.

Studio 92<sup>180</sup>; “Antihéroes”, de Frágil, en el ranking de radio Panamericana<sup>181</sup>; y “Exterminio”, de Pax, también en el ranking de Panamericana<sup>182</sup>. Como se afirma en una columna del suplemento *VSD*, de *La República*: “Después de muchos meses de insistente reclamo a las radios locales, nos es grato comprobar que dichas radios han introducido en sus respectivas programaciones temas de intérpretes nacionales de rock, lo que hasta hace un tiempo era derecho para muy contados grupos 'privilegiados’”<sup>183</sup>. De manera similar, la crecida del rock peruano tampoco pasó desapercibida en los medios. Solo por poner un ejemplo, en una columna sobre Miki González, se menciona que “el rockero peruano [...] se está poniendo de moda en todas partes conforme avanza el fenómeno del resurgimiento del rock en todo el país. Son cada vez más los empresarios de Lima y provincias que llegan a su casa de San Antonio en su afán de contratarlo para multitudinarios conciertos de rock en cuanto escenario uno pueda imaginarse”<sup>184</sup>.

Esta tendencia, que sigue hasta 1988, se puede ver si se hace un recuento de las grabaciones para disqueras hechas por grupos de rock nacional por año. Tomando como base la lista realizada por Gayoso (2017), se puede ver que, en 1983, se editaron 3 discos de 45 rpm; en 1984, 9 discos de 45 rpm; en 1985, 11 discos de 45 rpm; en 1986, 17 discos de 45 rpm, 3 discos de larga duración y 1 disco de corta duración (ep); en 1987, 25 discos de 45 rpm, 6 discos de larga duración y 1 ep; en 1988, 8 discos de 45 rpm y 13 discos de larga duración; y, en 1989, 1 disco de 45 rpm, 2 discos de larga duración y 5 casetes de larga duración. Queda claro, así, que esta tendencia iniciada a principios de la década llega a su cumbre entre 1987 y 1988, y, a partir de 1988, empieza a bajar.

Ahora bien, no es casual que esta apuesta por parte de la industria se haya dado justo en el breve periodo en que, si bien en crisis, el país gozaba de cierta estabilidad económica y política. Como se aprecia en Parodi (2014: 167-241), a partir de 1984, luego de una grave crisis en 1983 debido a la reducción de los subsidios que conllevó que los precios de la gasolina, el agua, la telefonía y algunos productos básicos aumentaran; Al terrible fenómeno del niño del verano de 1983; y a los problemas económicos que venían de años anteriores, como la alta inflación, los ajustes llevados a cabo por el nuevo ministro de Economía y Finanzas José Benavides Muñoz, quien reemplaza a Rodríguez Pastor, traen cierta tranquilidad. Así, la inflación pasa de 125,1% en 1983 a 87,6% en 1985; el déficit fiscal mejora de -10,4 en 1983 a -2,7 en 1985; y la tasa de crecimiento del PBI pasa del negativo -12,6 en 1983 al positivo 2,2 en 1985. Con la llegada de Alan García al poder, se instaura una nueva política económica, basada en medidas estructuralistas, las cuales producen resultados positivos en el corto plazo. Así, en 1986 y 1987 el PBI es positivo: 10 y

---

180 *Tele Guía*, n° 196, 12-11-1985, “Ranking Musical”.

181 *Tele Guía*, n° 199, 25-12-1985, “Ranking Musical”, pp. 100-101.

182 *La República*, 25-10-1985, “Rock Mayor”, p. 12.

183 *VSD*, suplemento de *La República*, 03-05-1985, “Rock Mayor”, p. 14.

184 *Caretas*, n° 877, 11-11-1985, “El rock de Miki”, p. 58.

8,4 respectivamente; de forma similar, la inflación baja a 62,9 en 1986; el consumo privado aumenta en 9,9%, al igual que la inversión privada, que lo hace en 47,3%; y los salarios reales se elevan en 50% y los sueldos reales en 32,3%.

Algo similar se aprecia cuando se analiza la intensidad de la violencia generada por el conflicto armado interno. Luego de un pico de altísima intensidad en 1984, ubicado básicamente en Ayacucho, esta empieza a descender. De esta forma, 1985 y 1986 marcan un breve periodo de calma, pues se registran menos acciones por parte de SL. Sin embargo, este empieza a cambiar en 1987, de forma que la violencia no solo se intensifica nuevamente sino también se expande (CVR 2003: 22-23, 65-69). Lo anterior no significa que no se hayan cometido actos terroristas en este breve periodo que va de 1985 a 1988, como ejemplifica el atentado de 1985 contra el presidente del Jurado Nacional de Elecciones Domingo García Rada, o el toque de queda decretado por el Gobierno el 8 de febrero de 1986. No obstante, esta baja de intensidad, unida a la breve mejora económica, parece haber vuelto a traer cierta esperanza a la población, similar a la que hubo con la apertura democrática en 1980. Esto se evidencia en la alta popularidad de Alan García en sus primeros años de gobierno, quien tuvo una aprobación de 92% en 1985, alrededor del 80% en 1986, y 71% a inicios de 1987 (Perú21 2017).

Con este fondo —resurgimiento del rock nacional en medio de un resurgimiento del rock en español y de la difusión del heavy metal a nivel mundial— se entiende que los músicos de bandas de heavy metal tradicional vieran posible la profesionalización de su música, lo que les hubiera permitido construir una escena según los códigos propios del género. Un hecho que muestra la posibilidad de profesionalización, y no solo para los músicos de metal sino también para otros estilos de rock, es el Concurso de Rock No Profesional. Este concurso fue organizado en 1987 por la revista *Esquina* y Tallerock, bajo la dirección de Luis Cornejo, José Peralta y Franklin Jáuregui (Jáuregui 2007). Para poder participar, las bandas debían “no tener grabaciones profesionales como grupo, tres temas propios en español y 200 lucas para su inscripción”<sup>185</sup>. El concurso, además, contó con el apoyo de varias firmas locales para los premios: “Faucett, Pilsen, Canal 9, Chopper, Radio Doble 9, Lucroma, Machine, Titus”<sup>186</sup>.

En el concurso participaron 120 bandas provenientes de todo el Perú y de varios estilos musicales, como el new wave o el hardcore punk. Las bandas de metal que se inscribieron fueron Polvazo, Dharma, Almas Inmortales, Jerusalem, Orgus, todas de heavy metal, y Hastur, la única de metal extremo<sup>187</sup>. Las eliminatorias duraron cinco meses: del 12 de abril al 16 de agosto, y se dieron

---

185 *Esquina*, n° 5, 1987, “Primer concurso Talle Rock. Punto de partida”, pp. 12-13.

186 *Esquina*, n° 5, 1987, “Primer concurso Talle Rock. Punto de partida”, pp. 12-13.

187 *Esquina*, n° 5, 1987, “Primer concurso Talle Rock. Punto de partida”, pp. 12-13.

en el club rock No Helden<sup>188</sup>. Al menos desde 1985, la discoteca No Helden era vista, junto con el auditorio del parque Salazar, como uno de los locales fijos donde se podía escuchar bandas de rock en vivo y bailar al ritmo del rock<sup>189</sup>. La final se dio el 10 de octubre en la concha acústica del Campo de Marte ante la presencia de unas 4000 personas<sup>190</sup>. Las bandas de heavy metal que pasaron a semifinales fueron Jerusalem, Almas Inmortales, Orgus y Dharma<sup>191</sup>. De estas, tocaron en la fecha final Almas Inmortales, Orgus, Dharma y, como invitada, Masacre<sup>192</sup>. Al final, Orgus quedó en segundo lugar, luego de Voz Propia, y Dharma en sétimo.

Este concurso refuerza un punto que ya he mencionado: la gran cantidad de gente que se consideraba metalera y que era percibida como distinta de otros fans de rock. Así, en *Esquina*, se remarca que “una sorpresa fue la afluencia de público en las fechas de heavy metal que dieron muy buenos clasificados”<sup>193</sup>. De igual forma, Pedro Cornejo, desde *La República*, menciona que

lo que definió el ambiente cargado y bullicioso del espectáculo fue la presencia mayoritaria de las *hordas metálicas* que corroboraron que el rock pesado cuenta también en nuestro medio con una legión de seguidores unida, fiel y agresivamente fanática. Tanto que casi puede decirse que los grupos de *heavy metal* [...] jugaron de local cosechando las mayores ovaciones con sus guitarras en ristre emitiendo voluminosos riffs intercalados por sólos [sic] tan alaraquientos como bien ejecutados<sup>194</sup>.

Este crecimiento se mantuvo durante los siguientes años. Martín, quien tenía unos 14 años y vivía en Chorrillos, asiste a uno de los conciertos del Concurso de Rock No Profesional, que, como ya conté, se dio en 1987. Martín recuerda lo siguiente:

Ese concierto no era netamente de metal. Participaban, si bien recuerdo, diez bandas. Las dos últimas bandas eran metal: Almas Inmortales y Jerusalem. Yo no había escuchado nada de esas bandas, pero mis amigos ya los habían visto en otros conciertos porque ellos ya asistían a conciertos. Allí vi metaleros. Si bien era un concurso de rock, la mayoría eran metaleros. El público era metalero, que al comienzo estaban sentados y aplaudían cuando un grupo concursaba. Tocaban 2-3 temas y se iban y aplaudían y chau. Pero, cuando se presenta Jerusalem, el público se levanta —y bueno yo era pequeño— y yo siento que me ahogaba. No sabía qué hacer. No sabía dónde ponerme. La gente se apretaba. Para esa época

---

188 *Esquina*, n° 4, 1987, “Primer concurso Talle Rock. Punto de partida”, pp. 38-39.

189 *Tele Guía*, n° 192, 18-09-1985, “...El Rock”, pp. 12-13.

190 *Esquina*, n° 5, 1987, “Primer concurso Talle Rock. Punto de partida”, pp. 12-13.

191 *Esquina*, n° 4, 1987, “Primer concurso Talle Rock. Punto de partida”, pp. 38-39.

192 *Esquina*, n° 5, 1987, “Primer concurso Talle Rock. Punto de partida”, pp. 12-13.

193 *Esquina*, n° 4, 1987, “Primer concurso Talle Rock. Punto de partida”, pp. 38-39.

194 *VSD*, suplemento de *La República*, 16-10-1987, “Un concurso con voz propia”, pp. 8-9.

la gente no hacía pogo. De ahí me fui a un lado y pude apreciar mejor. Y vi que estos grupos tocaban muy bien. Aparte tenían una expresión única, y la respuesta del público era uniforme. Yo miraba al público y miraba al grupo. Eran un espectáculo único. La gente coreaba los temas. Se veía que se conocían casi entre todos, y al grupo también lo conocían y era una respuesta única. Era grupo y público. Eran bien compenetrados.

El otro punto que quiero enfatizar es que el concurso buscaba apoyar a un grupo de bandas que no tenían un ingreso directo a la industria, ni en el ámbito radial ni en el discográfico, con el fin de que comenzaran a comercializar su música. Por ejemplo, J. Bedoya, desde *Caretas*, informaba que “simplemente gente joven sobre un escenario tratando de decir algo con música, e intentando hacer de esta expresión una profesión sin tener que comercializarse a extremos tipo RIO u otros grupos que tampoco dicen nada”<sup>195</sup>. Pedro Cornejo, por su parte, opinaba que “se trató de un muy buen concierto con equipos de sonido bastante aceptables, bandas de regular nivel para arriba y con un público que demostró que no sólo RIO, FEISER, LA BANDA AZUL o MIKI GONZALES son capaces de movilizar fervorosamente a los jóvenes”<sup>196</sup>.

Como parte de la premiación, *Esquina* produjo un casete con temas de los cinco primeros puestos: Q.E.P.D Carreño, Diario, Orgus, Voz Propia y G3<sup>197</sup>. Este fue titulado *Lima 1988*. Orgus contribuyó con las canciones “Guerreros del metal” y “Juicio final”. El casete fue grabado en el estudio Amigos en junio y julio de 1988. La empresa encargada de la fabricación y distribución fue Dimasa. Junto con aparecer en casete, “gracias al segundo lugar en el concurso, Orgus [...] logró un contrato con la tienda de ropa Aldo's, apareciendo [sic] en publicidades en revistas como *Esquina*” (Boggiano 2015a). De hecho, la ausencia de más grabaciones comercializadas pareciera originarse en las aspiraciones propias de los códigos del género: una banda de heavy metal tiene que sonar bien. Como comenta David Sobrevilla al preguntarle por qué Letal no sacó ninguna grabación: “porque nos parecía ya demasiado misio. O sea, aspirábamos a hacer algo más grande: grabar discos, sacar vinilos. Grabar apropiadamente en un estudio” (entrevista personal).

De esta forma, Orgus es uno de los grupos de heavy metal que comienzan a profesionalizarse. Así, el 17 de marzo de 1988 se da otro evento en el que se aprecia esta profesionalización: el concierto en el Palacio Marsano, en el que tocan Masacre, Orgus y Sacra, tres bandas de heavy metal, titulado “1988 Metal en concierto”<sup>198</sup>. A este concierto, que fue

---

195 *Caretas*, n° 977, 19-10-1987, “Escalera al cielo”, pp. 82-83.

196 *VSD*, suplemento de *La República*, 16-10-1987, “Un concurso con voz propia”, pp. 8-9.

197 La información sobre este casete ha sido tomada de un escanado subido en la web en la base de datos sobre música Discogs: <https://www.discogs.com/Various-Lima-1988/release/6404051>.

198 La información puede verse en el afiche escaneado del concierto tomado de Boggiano (2015a). Se puede apreciar la parte del concierto en la que actúa Orgus en <https://www.youtube.com/watch?v=HvpksPbWNI0>; asimismo, hay grabación colgada en Internet de las canciones de Sacra “Sueño

promocionado por radio Doble 9 con tres meses de anticipación y que tuvo una puesta en escena con una alta producción para un concierto de metal, asistieron unos tres mil metaleros (Boggiano 2015a). Además de la cantidad, que evidencia la gran cantidad de fans que tenía el metal, lo interesante es que su organización muestra las fricciones entre los esquemas de alguien que mira a las bandas como productos para ser dirigidos, y los de una banda de heavy metal, basados en una concepción de la honestidad, que tiene un límite ante pedidos en contra de su visión musical.

Como cuenta Boggiano (2013b, 2015a), el concierto fue producido por María Castro, directora de teatro argentina, y Mauricio Grau. De hecho, en el afiche se lee, “La Isla [nombre de la productora] dirige”. María Castro había concebido el concierto como una especie de obra de teatro. Arístides Gonzales-Vigil, vocalista de Orgus, recuerda que en varios ensayos fueron supervisados por el equipo de producción, y que María Castro les compró y eligió ropa a partir de “una cena que era una especie de examen psicológico para tener la personalidad de cada miembro de las bandas [...] Un día antes del show, tuve una pelea con la productora en la prueba de sonido porque paraba el ensayo para seguir dirigiendo las luces según lo que veía del despliegue de la banda y yo muy tonto le decía, no pares la viada del ensayo, esto es Heavy Metal, no una obra de teatro” (Boggiano 2015a). De hecho, ello generó incomodidad en las bandas, lo cual llevó a que Masacre se negara a ponerse la vestimenta y a que casi no tocara.

A los grupos se les pagó una buena cantidad de dinero, otra muestra de que estaban funcionando como bandas profesionales. De hecho, Masacre no había participado en el Concurso de Rock No Profesional, pues, para esa fecha, ya era considerada profesional: tenía como manager a Alfredo Rossel, de Oba Producciones, quien también manejaba a Micky González; comenzaba a grabar temas para lo que esperaban que fuera su primer larga duración y canciones como “La ciudad” eran pasadas en la radio (Boggiano 2013b, 2015a). Así, vivir de la música comenzaba a verse como posible. Como recuerda Giancarlo Wurtell, bajista de Orgus, “con Orgus sí nos pagaban. Incluso en el concurso de Helden ganamos algunos premios interesantes, plata en efectivo, una guitarra y la grabación [del casete]. Ahí empezamos a pensar que Orgus tenía que ser un grupo que no toque *ad honorem* nomás” (entrevista personal). Algo similar evoca David Sobrevilla: “Yo por ejemplo ya había acabado la carrera, pero por la crisis económica no conseguía chamba. No conseguía dónde practicar. Entonces me metí mucho al tema del metal. Hasta de repente estaba pensando hacer carrera en eso porque la verdad que estaba bien difícil conseguir trabajo” (entrevista personal).

Sin embargo, esta profesionalización no llega a completarse debido a la grave crisis socioeconómica que afrontó el país. Desde fines de 1987, comienza a percibirse que los ajustes

---

inmortal” ([https://www.youtube.com/watch?v=c1\\_b4hfW45U](https://www.youtube.com/watch?v=c1_b4hfW45U)) y, aunque solo el audio, de “Sed de poder” (<https://www.youtube.com/watch?v=SqR4gYo4gNI>).



dados por el Gobierno de Alan García no darían los resultados esperados. Por ejemplo, en un artículo de *Caretas*, subtulado “Viene la peor situación desde 1983”, se comenta el Índice de Actitudes del Consumidor Peruano; según el artículo, los resultados obtenidos “reflejan el pesimismo y los malos augurios —a mediano y largo plazo— por parte de los consumidores [...] no solamente por la decisión del gobierno central de estatizar el sistema financiero y de seguros, sino además por el deterioro en la economía familiar y la disparada de los precios en relación con los bajos ingresos, ya que [...] la inflación se aceleró en forma incontrolable”<sup>199</sup>. Esta percepción tiene bases materiales: el PBI fue de -8,8 en 1988 y -11,7 en 1989; el déficit fiscal fue de -9,7 en 1988 y -8,4 en 1989; y la inflación pasó a ser de cuatro dígitos, la más grande en la historia económica peruana: 1722,3% en 1988 y 2775,3% en 1989 (Parodi 2014: 204-206). Ello llevó a que, entre 1989 y 1992, se diera otro gran pico de violencia, la cual ya venía incrementándose a partir de 1987, con menos cantidad de muertos que en 1984, pero repartida en más localidades (CVR 2003: 22-23).

La gran crisis económica de estos años acabó, entonces, con la posibilidad de que se creara una escena de heavy metal profesional. Los casos que mejor ejemplifican este truncamiento son Masacre y Orgus. Como cuenta Boggiano (2013b), Masacre, entre julio y octubre de 1988, grabó varios temas en el estudio Amigos. Estos iban a formar parte de su primer larga duración, titulado *Sin Piedad*, que sería editado por CBS. Sin embargo, debido a los graves problemas económicos, la disquera da marcha atrás. Después de algunos conciertos más en 1988, en 1990 la banda se separa, pues tres de los miembros fundadores de la banda abandonan el país: los hermanos Tuesta viajan a Venezuela y Coqui de Tramontana, a EE.UU. Orgus, por su parte, que desde inicios de 1989 tenía como mánager a Franklin Jáuregui de la revista *Esquina*, había comenzado a grabar también su primer álbum de larga duración; sin embargo, debido a problemas financieros, debidos tanto a la crisis económica como al mal manejo del mánager, tampoco llegan a terminarlo. No obstante, sí lograron grabar dos temas terminados: “Guerreros del metal” y “Viviré de mis sueños” (Boggiano 2013b). Como recuerda Giancarlo, “se quedó a medias el disco. Las tomas no están acabadas. No hay ecualización, ni masterización, ni mezcla. Los master, las cintas originales, se perdieron. Entonces se quedó en nada ese disco. Ahí entra la decepción en el grupo. Yo ya no estaba ahí, pero yo sentía la decepción en el grupo. De ahí Andrea [guitarrista] decide viajar al extranjero. César [baterista] le sigue los pasos y el grupo se disuelve en el 91 más o menos” (entrevista personal). Al igual que ellas, entre fines de los ochenta e inicios de los noventa se separan varias de las bandas de la escena: por ejemplo, en 1989, se disuelve Almas Inmortales (Boggiano 2014); en 1990, Dharma<sup>200</sup> y Sacra<sup>201</sup>; y en 1991, Jerusalem<sup>202</sup>.

---

199 *Caretas*, n° 977, 19-10-1987, “Vienen malos tiempos”, p.18.

200 Información tomada de *The Metal Archives*: <https://www.metal-archives.com/bands/Dharma/3540316651>

Entonces, debido a la fuerte crisis económica y la exacerbación de la violencia terrorista, como afirma Monterroso (2016), no solo varios de los jóvenes participantes de la escena emigraron, sino que se “hizo imposible cualquier empresa musical de riesgo, como el heavy metal, que no es que sea precisamente un género masivo”. De esta forma, llega el fin de los sueños de la creación de una posible escena profesional, en la que las bandas de heavy metal pudieran vivir de la música, participar de la industria y sacar álbumes con una producción adecuada para los esquemas del género. Como indica Boggiano (entrevista personal), “los grupos heavys coquetearon con el mainstream y si se hubiera concretado la edición de sus álbumes en los 80, otro hubiera sido su destino. La crisis económica truncó los sueños de Masacre, Orgus y Sacra de 'profesionalizarse’”.

No obstante, lo anterior no implicó que desapareciera el metal en Lima. Ello se debió a que, a partir de la segunda mitad de los ochenta, comienza a gestarse otra escena. La historia inicial de esta segunda escena es el tema de la siguiente sección.

#### **4. 1986-1989. Lado B. El triunfo del *Underground***

Sin embargo, no todo era heavy metal. A partir de 1986, empiezan a aparecer bandas de metal extremo<sup>203</sup>. En 1986, nacen Hastur, banda que se había formado como Veneno Maldito en 1984 (Hastur 2013); Kranium, quienes ya ensayaban como Murder desde 1984 un heavy metal al estilo de Black Sabbath (Boggiano 2013d); Hadez (Capcha, entrevista personal); Mortem (Cerrón-Palomino, entrevista personal); y Sepulcro, quienes ya existían desde 1986 como Satanakia<sup>204</sup>. En 1987, surgen Currículum Mortis (Morales, entrevista personal), Diabolica<sup>205</sup>, Insaner (Boggiano 2013d), y Necrofucker (Necrofucker 2008). En 1988, aparecen Mortuorio<sup>206</sup> y Satanás (Satanás 2015a). Todas estas bandas tocaron en conciertos entre 1987 y 1989, y algunas de ellas editaron casetes de forma independiente en esos mismos años.

Entre estas bandas y las pertenecientes a la escena de heavy metal tradicional que buscaba profesionalizarse hay algunos puntos en común. Por un lado, los miembros de las bandas también se relacionan a nivel barrial o de colegio, principalmente. Por ejemplo, entre quienes tocaron en Hadez, se encuentran Rafael Padilla, de Los Olivos, y John Capcha, Marco Antonio Ramos y Carlos Sánchez, de San Martín de Porres, todos de barrios o distritos vecinos (Capcha, entrevista

---

201 Información tomada de la página de Facebook oficial de la banda: [https://www.facebook.com/pg/SACRA-111575659479997/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/SACRA-111575659479997/about/?ref=page_internal).

202 Información tomada de *The Metal Archives*: <https://www.metal-archives.com/bands/Jerusalem/3540345624>.

203 Enumero aquí aquellas bandas que sacaron un demo o tocaron en vivo por primera vez antes de 1990.

204 *Termonuclear*, n° 1, 1988, p. 22.

205 Información tomada de <https://www.metal-archives.com/bands/Diabolica/3540354856> y <https://www.youtube.com/watch?v=cwg7CB6pcp0>.

206 *Ataque Metal*, n° 1, 10-1989, <https://granhordametalica.000webhostapp.com/web%20mortuorio.html>.

personal). Los miembros de Mortem tienen como fundadores a los hermanos Cerrón Palomino, del San Antonio de Padua y del distrito de Pueblo Libre, cerca a la PUCP, y por las filas de la banda pasaron también José Sagar, del barrio de los hermanos Cerrón Palomino; Héctor Panti, del San Antonio de Padua; Janio Cuadros, quien estudiaba en el San Antonio de Padua y vivía también cerca a la PUCP; y Pablo Rey, también de Pueblo Libre (Cerrón-Palomino, entrevista personal). Varios de los integrantes de Curriculum Mortis eran del colegio Roosevelt, salvo por Rafael Morales, que estudiaba en el Santa María, y Carlos Li Carrillo, que era del Newton, pero Del Solar y Li Carrillo vivían en Camacho, y Morales era también de La Molina (Morales, entrevista personal).

La vestimenta y el cuerpo, asimismo, siguen los códigos del metal extremo. Esto se aprecia en fotos de la época. Por ejemplo, al lado izquierdo aparece la banda Hadez; a la derecha, a Mortem. Se aprecia, en primer lugar, la ropa típica de las bandas de thrash/speed y death: jeans, y polos negros y/o con imágenes de las bandas del género; asimismo, en algún caso, como en el de Hadez, se usa la pulsera con púas y las chaquetas de cuero o jean. También vemos el uso del pelo largo y la gesticulación amenazadora propia de los miembros de bandas de metal. Finalmente, uno de los miembros de Mortem tiene en la mano dos baquetas de batería, las que sujeta de manera que formen una cruz invertida, uno de los símbolos típicos de cierto metal extremo, caracterizado por sus letras de corte satánico. Este tipo de imágenes se observa en las diversas bandas de metal extremo en diferentes zonas geográficas, lo que confirma que son parte de los códigos del género.



Imágenes 3 y 4. Bandas Hadez y Mortem

Por otro lado, en esta escena, algunas bandas comienzan tocando en conciertos no pensados principalmente para el metal. Por ejemplo, Kranium toca en Rock en Río Rímac (Boggiano 2013c), evento realizado el 8 de febrero de 1986, junto a Masacre, banda de heavy metal, y también al lado de bandas subterráneas como Narcosis, Zcuela Crrada y Leusemia. Hastur, por su parte, toca en

vivo el 7 de junio de 1987 como parte del concurso de Rock No Profesional con bandas de heavy metal como Jerusalem y Orgus, pero también con bandas de otros estilos<sup>207</sup>. Curriculum Mortis y Hadez tocan en el concierto Metal+Core, organizado en el colegio los Reyes Rojos el 30 de octubre de 1987, junto a las bandas de la escena hardcore Descontrol, G3 y Ataque Frontal.

Sin embargo, para 1988, aparecen conciertos titulados con referencias al género, en los que la mayoría de bandas son de metal extremo. Así, el 25 de febrero, se lleva a cabo el Primer Ataque Metal, en la facultad de Psicología de la Universidad Garcilaso de la Vega. En esa fecha, estuvieron programadas, según el afiche, las bandas Curriculum Mortis, Hadez, Kranium, Mortem, Sepulcro, Hastur, Almas Inmortales, Dharma, Mazo y Bahía Blanca. Sin embargo, debido a que ese mismo día había muerto el líder aprista Ramiro Prialé, los apristas, por la fuerza, obligaron a que se suspendiera el concierto<sup>208</sup>. Debido a ello, este se posterga al 25 de marzo, en el local El Túnel (Pueblo Libre), especializado en música salsa. En esa fecha, tocaron Bahía Blanca, Dharma, Diabólica, Hadez, Hastur, Kranium, Mortem y Sepulcro; aunque también estaban programados Almas Inmortales, Bellica, Curriculum Mortis y Mazo, estos no llegaron a tocar. Otros dos conciertos importantes de metal este año fueron el Holocausto Metal, realizado en el Campo de Marte el 15 de julio, y el Apocalipsis Metal, realizado en el ex cine Fiori (Comas) el 26 de agosto.

No obstante, hay un punto importante en que se diferencian las bandas de heavy metal y de metal extremo: la relación con lo comercial o *mainstream*. El heavy metal tradicional mantiene el rasgo de honestidad y, por lo tanto, busca una originalidad que vaya más allá de ser un producto, pero, a la vez, busca integrarse de cierta manera a la industria, quizás debido a la necesidad de espectacularidad que implican sus conciertos. En cambio, en el caso del metal extremo, si bien no tiene problemas con ser “fichado” por una disquera, este aspecto le resulta secundario para operar. Ello se debe a que, como ha mostrado Purcell (2003: 14-16), parte de los códigos del metal extremo es la suspicacia o recelo de cualquier intento por entrar a la industria. La razón detrás de este principio radica en que se asume que, para poder ser pasado en la radio o llegar a amplias mayorías, es preciso renunciar ciertos rasgos musicales que, justamente, vuelven extremo el género. Incluso, se sospecha que, para adaptarse a las estructuras de la industria, habría que realizar una música menos compleja. Esta percepción por parte de los músicos tiene un fundamento en la realidad.

Debido a esto —saber que deben operar fuera de la industria musical—, las bandas comienzan a buscar la creación de recursos independientes de las disqueras o las radios, aunque eso implique menos calidad en producción o formalidad. Esto lo podemos ver en tres aspectos. En primer lugar, los conciertos son a menudo organizados por los mismos músicos. Por ejemplo, el ya mencionado Ataque Metal, como cuenta Víctor Guizado de Armagedon (entrevista personal), fue

207 *Esquina*, n° 5, 1987, “Primer concurso Talle Rock. Punto de partida”, pp. 12-13.

208 *Cuero Negro*, n° 2, 03-1988, pp. 11-13.

organizado por él y Pablo Rey, quien tocó inicialmente en Armagedon, aunque luego tocó el bajo en Mortem y la guitarra en Insaner. Ambos se decidieron asumir la organización del evento cuando regresaban en micro de Chaclacayo de una de las “coboyadas”, conciertos organizados por Héctor Cobos, los cuales se cancelaban por distintos problemas: “Siempre pasaba algo: no había permiso, llegaba la policía, se cancelaba el concierto. La cosa es que todos los conciertos eran frustrados o cortados. Hubo varios intentos”, recuerda Víctor. Debido a ello, Víctor y Pablo, bajo el nombre de Metal Producciones como se puede ver en el afiche del concierto, organizan el primer concierto solo de metal en el que priman bandas de metal extremo, aunque también tocan algunas de heavy metal. Este concierto no contó con auspiciadores, sino que se pudo realizar gracias a que tanto Pablo como Víctor contaban con ingresos, pues el primero tenía un negocio de venta de casetes en la Colmena, mientras que el segundo tenía ya un trabajo fijo. Como recuerda Víctor:

Plata tenemos. No mucha, pero tenemos algo para hacer. Fuimos averiguando todo hasta que conseguimos el local. Las bandas todas tocaban ad honorem. Nadie cobraba. Yo tenía un primo que tocaba en Los Paquines, y tenía su orquesta también aparte y tenía equipos. Hablé con él, me alquiló sus equipos, y fue armado todo. Fue un mounstrito. La batería no me acuerdo de dónde la sacamos. Él tenía sonido. No sé si por las páginas amarillas o por el periódico conseguimos alguien que tenía luces. Alquilé luces, tachos, humo, todo. Se hizo en la Garcilaso porque habíamos contactado con un amigo que era estudiante de Psicología allí. Tenían un auditorio. Hablamos. Creo que le íbamos a dar una parte de la entrada como donación, algo así. Haciendo números funcionaría. Llegamos a sacar todo y nos fuimos pa delante.

Se aprecia, entonces, que la organización era completamente independiente de cualquier tipo de empresa. Ni siquiera hubo auspiciadores, sino que todo salió del dinero de dos miembros de la escena. Por otro lado, se muestra cómo Víctor y Pablo deben utilizar recursos no pensados originalmente para el metal con el fin de que se vaya creando un espacio para el género.

John Capcha, de Niebla y Hadez, también organizó algunos conciertos por esos años. Al igual que en el caso de Víctor y Pablo, estos se hacían con dinero propio, sin auspiciadores; sin pagos a las bandas por no haber dinero; y con los equipos que se pudieran conseguir, así no fueran los más adecuados para el metal. En otras palabras, estos eventos eran posibles gracias al esfuerzo de algunos miembros de la escena por conseguir abrir espacios para el género en una Lima que carecía de los recursos adecuados. Así, John hacía sus conciertos en un excine en Fiori. Recuerda que “el local se llenaba. Habré hecho unos tres o cuatro ahí” (Capcha, entrevista personal). En cuanto a la logística,

los conciertos se organizaban cada seis meses. No se pagaba a nadie porque no había pues. No había sitios. Los locales los alquilaban carísimos. Los equipos no eran los esperados, y te decían 'es lo que hay, lo tomas o lo dejas'. No había nada. A ver cómo suena. Si puede sonar bien, ya. Eran monses los equipos y encima caros. Todo caro y no puedes decir nada. Tenías que alquilar y ya pues. Si cancelabas todo y no se rompía nada, bacán. Salías, no en azul, pero al menos no debiendo a nadie. Yo les prestaba a todos los grupos mi guitarra y mi bajo para que tocaran todos con eso. Creo que había dos que no usaban, como los Mortem. Estábamos en esa época así. Con las justas cubría para el concierto. A pesar de tanta gente nunca gané nada y nunca recuperé nada. Hasta me sentía feliz que estaba lleno. No debía nada a nadie y me iba con mi pasaje a la jato (Capcha, entrevista personal).

En segundo lugar, a pesar de que también los metaleros extremos valoran el sonar bien, este rasgo se subordina al poder grabar y dar a conocer el material musical. En el caso de las bandas de heavy metal, prácticamente ninguna grabó material que fuera distribuido y vendido en estos años. En cambio, varias de las bandas de metal extremo sacaron varios casetes con temas propios, los cuales se repartían con fines promocionales o se vendían. Estos casetes son considerados *demos* —o maquetas—, puesto que no fueron lanzados por ningún sello, sino de manera independiente por los mismos músicos. Las grabaciones tendían a realizarse en estudios, aunque alguna hubo casera, y las portadas en fotocopia. Así, restringiéndome a las principales grabaciones de este tipo publicadas en 1988 y 1989, Hadez lanza *Guerreros de la muerte* en 1988 y *Altar of Sacrifice* en 1989; Curriculum Mortis, *Sentencia de muerte* en 1988 y *Demo 1989* en 1989; y, en 1989, Blasfemia, *Satanás*; Insaner, *Ignorancia y decadencia*; Mortem, *Evil Dead*; Mortuorio, *Cámara de torturas*; y Sepulcro, *Sepulcro*.

Por el contrario, para el caso de las bandas de heavy metal tradicional, la única que editó un demo es Dharma. Titulado *La batalla de Kuruksetra*, el demo salió en 1989. Aunque no tengo información de si este fue vendido o repartido, en las imágenes conservadas del folleto del casete<sup>209</sup>, se aprecia que este era en color. Si se tiene en cuenta que todos los folletos de las bandas de metal extremo eran en blanco y negro, no es descabellado especular que el uso del color es un intento de Dharma por justamente mantener esos estándares de producción más altos que los códigos del heavy metal pedían. Esta fuerza de los códigos del género también se puede ver en el caso de Armagedon, banda de heavy metal que, sin embargo, se movió desde un inicio en la escena del metal extremo. Víctor Guizado, vocalista de la banda, cuenta que

---

209 Puede verse aquí: <https://www.discogs.com/Dharma-La-Batalla-De-Kuruksetra/release/10895252>.

la música extrema tenía otra idea, casi tenían el espíritu del subte, porque grababan como se podía. O sea, yo tenía un bajo que era cualquier cosa, simplemente cumplía. El primer demo de Mortem [banda de metal extremo] se grabó con ese bajo. Eso era impensable en una banda de heavy metal. Es más, nosotros, tal vez un poco por ese rollo, no grabábamos nunca, porque esperábamos tener los instrumentos, tener el presupuesto para el estudio y para el consiguiente disco, y entonces nunca grabamos (Guizado, entrevista personal).

Finalmente, participantes de la escena comienzan a editar fanzines, revistas hechas por fans de un género de manera artesanal. Así, en 1987, aparece *Headbanger*, editado por Rafael Iturrino. En 1988, *Cuero Negro*, editado por Giuseppe “Pino” Risica y Óscar Reátegui; *Deathcross*, editado por Enrique Patiño (en inglés); *Leviatán*, editado por Héctor Pizarro (seudónimo Baal) y Enrique Gálvez-Durand (seudónimo Estigmata); *Termonuclear*, editado por los hermanos Nico y Miguel “Det” Vidal; *To Death*, editado por Eduardo Gonzales (Boggiano 2012a). En 1989, *Deaththrasher*, editado por Armando Mutilator<sup>210</sup>. De estos, he podido acceder a algunos pocos: un par de ediciones de *Cuero Negro*, el primer número de *Deathcross*, el número 2 de *Headbanger*, los tres números de *Leviatán* y el primer número de *Termonuclear*. En estos, se puede ver que hay información tanto de la escena local como de las escenas extranjeras —Europa, EE.UU. y Latinoamérica—. Así, aparecen noticias, reseñas de demos y álbumes, entrevistas y presentaciones de bandas, crónicas de conciertos locales, letras de canciones, y direcciones y fotos de las bandas. En algunos casos, hay también publicidad. Además de lo anterior, como en cualquier revista, hay una editorial y, a veces, artículos de opinión sobre otros temas no musicales, aunque relacionados con el género. De esta forma, los fanzines funcionaron —y lo siguen haciendo, aunque ahora se suman a las posibilidades ofrecidas por internet— como un medio para que los metaleros se mantuviesen informados sobre lo que ocurría en la escena tanto fuera del Perú como dentro de Lima.

Ahora bien, estas escenas no estuvieron separadas por completo. Si bien es cierto que bandas como Sacra o Masacre nunca tocaron en conciertos organizados por la escena underground (Boggiano, entrevista personal), hubo ocasiones en que bandas más cercanas al heavy metal tradicional tocaron con bandas underground. Por ejemplo, en el concierto del 13 de marzo de 1988, en la discoteca No Helden, tocaron dos bandas que pueden considerarse más cercanas al heavy metal tradicional, Almas Inmortales y Mazo (debut), y Kranium y Sepulcro (debut), cuya posición es más cercana al metal extremo underground. De igual forma, en el Holocausto Metal, concierto dado en el Campo de Marte el 15 de julio de 1988, tocaron varias bandas de metal extremo,

---

210 Información tomada de la página de Facebook del fanzine: <https://www.facebook.com/deaththrasher.magazine/>.

Mortem, Hastur, Curriculum Mortis, Insaner, Kranium, Hadez y Sepulcro, junto a dos bandas más de corte heavy metal, Jerusalem, Dharma, e, incluso, Orgus.

No obstante este acercamiento, entre ambas escenas hubo fricciones. En primer lugar, la relación con lo comercial y lo pesado de la música llevó a que surgieran discrepancias entre los miembros de las dos escenas debido a “choques” basados en rasgos del género. Como ya mencioné, los códigos del metal, en general, tienen como uno de sus elementos base la honestidad. Ahora bien, a diferencia del heavy metal, en el metal extremo esa honestidad implica una suspicacia ante la posibilidad de comercialización de la música. Esa comercialización va acompañada de componer una música menos extrema. Debido a ello, varios grupos de heavy metal —y sus miembros— eran calificados como *pacharacos*. El término pacharaco, en este contexto, puede entenderse como aquella música que es hecha especialmente para ser comercializada, es decir, refiere a una música concebida puramente como un producto fabricado para vender sin importar lo que realmente siente el músico. Dicho tipo de música es sencilla, suave o para bailar, pues, de lo contrario, —se asume— no será programada en la radio. Esta concepción puede apreciarse en varias de las entrevistas. Por ejemplo, Álvaro, de Mortem, afirma que lo pacharaco es música

para las masas, comercial. Una que está hecha para vender. Tiene como fin último vender y vender, y que los que intervienen en esa producción puedan vivir de ello. La otra básicamente la vendes para recuperar y para hacer para el siguiente demo, la siguiente producción, pero no vas a vivir de ello. En ese sentido lo primero es pacharaco, lo segundo no. Así lo entendíamos en esa época y creo que hasta ahora lo entendemos de esa manera (entrevista personal).

David Sobrevilla, de la banda de heavy metal Letal, afirma lo mismo, e incluye ejemplos: “Era lo comercial pues. Ponte Madonna, pop, medio discotequero, Cindy Lauper, pacharaco; ABBA, pacharaco. No porque fueran mujeres, sino porque era pop pues” (Sobrevilla, entrevista personal). Igual piensa Martín Espíritu:

Esa era la música comercial, la música de radio, la música pacharaca que la ponían en las discotecas donde la gente iba a tonear pues, a bailar. ¿Que sería?: el rock comercial y la salsa. Porque cumbia creo que no ponían en las discotecas. Era rock comercial y salsa, por ahí una que otra. Porque yo me acuerdo que alguna vez fui a una discoteca y era así. Y eso era la definición de música pacharaca: música comercial que te pasaban en la radio (entrevista personal).



La noción de Víctor Guizado, de Armagedon, de pacharaco es la siguiente:

Yo creo que llamaban música pacharaca a la música hecha para vender. Así lo pensábamos en esa época. Ya más adelante te vas dando cuenta de que es un contrasentido. Al final todo se vende. Básicamente era eso. Yo creo que era más por el lado de la intención del que lo hacía. O sea, no lo hago porque me gusta, lo hago porque vende. “Te has pacharaqueado”. “Sí, pes, compadre, tengo que comer”. Por decirte, había un grupo que tocaba heavy, y tocaba temas de cruzadas, temas épicos, y de repente comienzan a hacer canciones de “vamos a bailar”, “vamos a la fiesta”, “que mi nena”. Entonces, ¿qué paso? Por mi lado al menos yo pienso que hay que ser consecuentes. Eso es a lo que llamaban música pacharaca en esa época. Hacer música solo para vender (entrevista personal).

Ello lleva a que el término se emplee, principalmente, con todos los grupos de rock comercial. Así, para Jorge Vélez, las bandas de rock comercial “eran una mierda. Eran pacharacos. Era música complaciente, para oídos débiles y gente cojuda. Todo el mundo te decía eso” (entrevista personal). Lo mismo pensaba Rafael Morales, de Curriculum Mortis: “Los despreciaba totalmente. Todo lo demás lo despreciaba. O sea, en esa época estaba RIO, S.O.S., Arena Hash, JAS. Yo los detestaba. Me parecían horribles. Pacharacazos”. Incluso formar parte de un grupo de rock comercial, por más que también se toque en alguna banda de metal, era criticado en la escena. Esto le sucedió, por ejemplo, a Jorge Cortés, quien, a la par que tocaba en Mazo, lo hacía en JAS. Así, en una entrevista del fanzine de metal *Leviatán*, le preguntan: “¿Qué pasa? ¿Por qué estás en MAZO y JAS a la vez?”<sup>211</sup>, la cual puede ser leída como una interrogante sin ningún matiz de crítica; sin embargo, en la respuesta de Jorge, se aprecia que es una pregunta que implica algún tipo de cuestionamiento:

Coco: Mira, JAS es el trabajo, porque yo no estudio una carrera, no creo en esas cosas, sólo creo en la música y es la música, mi bajo y mi voz todo lo que sé hacer, con eso me mantengo; muchas de las cosas que hago en JAS las hago por MAZO, como conocer gente de radios, disqueras, en una palabra, CONTACTOS. [...]

LEV: ¿Y tus relaciones con JAS?

Coco: No te voy a decir que no me gusta nada su música, se me hace soportable. Como te digo, es mi trabajo, solo toco el bajo y punto<sup>212</sup>.

En otra entrevista, en la que también se le interroga sobre el tema, Jorge responde:

---

211 *Leviatán*, n° 1, 05-1988, pp. 9-10.

212 *Leviatán*, n° 1, 05-1988, pp. 9-10.

Claro esa es la gente que no entiende que JAS para mí es una chamba y que no voy a estar ahí para toda la vida. Además en todo caso yo empecé a rockear mucho antes que todos esos huevones. Además que nosotros no conocemos las represiones, yo chambeo en JAS y a mí nadie me dice que me corte el pelo o que vaya vestido así; al contrario yo soy mucho más libre que un montón de heavies que se cortan el pelo para chambear en oficinas y ganarse el pan, porque yo sé tocar el bajo y lo aprovecho, y encima me da plata<sup>213</sup>.

En ambas respuestas, se puede apreciar que Jorge tiene, en primer lugar, que distanciarse de la música que tocaba en JAS, y presentarla solo como un trabajo y no como algo que desea estar haciendo. En la segunda respuesta, se observa que Jorge debe acudir a un rasgo del género para posicionarse como un metalero de verdad: el de ser libre y auténtico, y que tocar en JAS le permite conseguirlo, además, claro, de enfatizar que él ha estado “roqueando” mucho antes que todos aquellos que lo critican. Ahora bien, como reflexiona Giancarlo Wurtel, el juzgar a alguien de pacharaco implica siempre situarse en una posición de observador —en la que no se es pacharaco— y colocar a otros en una situación de enjuiciamiento —el que es pacharaco—:

Si tú hablas de Hombres G en una mancha metalera siempre alguien va a decir “puta, qué pacharaco”. Es un término que se coloca de acuerdo a la situación. Para mí la música pacharaca... no sabría decir qué es en sí. Es más bien un método de defensa para decir yo soy auténtico. “Esa música es pacharaca”, léase, “yo soy más malo que todos ustedes, más auténtico”. Es como decir “yo soy mejor, porque esto es peor”. No lo contextualizo en algún género. Lo sitúo más bien en una situación de ver quién es quién. Qué término utilizas para creerte un poco mejor (entrevista personal).

En otras palabras, la identidad del metalero se construye en oposición a ser un pacharaco. El metalero se posiciona como alguien que crea música compleja, no hecha para bailar ni fabricada como producto con fines comerciales de consumo masivo. Así, parte de la identidad de los metaleros se construye en oposición a lo *mainstream*. Ahora bien, debido a que el ser pacharaco depende de la posición en que uno se encuentre en relación con lo comercial y con lo extremo de la música, mientras que los de heavy metal podían catalogar al rock comercial como pacharaco e inauténtico, los del metal extremo podían catalogar como pacharacos a los grupos de heavy metal. Esto se debe a que, si bien el heavy metal es menos producto, más complejo, más pesado y, por lo tanto, más auténtico que el rock comercial, el metal extremo lleva este punto a sus últimas

---

213 *Cuero Negro*, en <https://granhordametalica.000webhostapp.com/web%20mazo.html> Lamentablemente, no figura el número del fanzine.

consecuencias: la música es tan extrema que casi no es comercializable, por lo que, en comparación, el heavy metal termina siendo visto por algunos como música comercial. Ello lleva a que algunas bandas de la escena heavy metal sean catalogadas de pacharacas. Así, Jorge Vélez recuerda que

a los Orgus les decían “pachos”, y Orgus, te lo juro, sonaban de la puta madre, de verdad. Yo los he visto varias veces en esa época. Eran una bandaza. Era heavy, pero paja. Y yo me acuerdo que Aristides [vocalista de Orgus] mientras cantaba decía: “¿Quién dice que nosotros somos pachos? Nosotros somos metal. No somos pacharacos”, porque en esa época ya tocaba Mortem, Kranium, Hadez. Era un cartel ya extremo. Los heavy estaban a un costado (Vélez, entrevista personal).

David Sobrevilla, quien era de la escena de heavy metal, recuerda que él no tenía contacto con la escena extrema “porque ellos eran un poco más encerrados en su mundo. Más radicales. Para ellos Judas Priest [heavy metal] era como decir Poison [glam], una cosa así, imagínate. Pero yo los respetaba bastante, porque, carajo, se les veía convencidos del tema y consecuentes. Los radicales los ninguneaban [a los heavy metal]” (entrevista personal). De esta forma, pareciera que los metaleros underground se consideraban más auténticamente metaleros que los heavy metal debido a que su música era más extrema, menos comercial y, por lo tanto, más auténtica.

Esto también se puede ver en una entrevista a los miembros de Jerusalem, banda de heavy metal tradicional. En esta entrevista, aparecida en el número 3 del fanzine *Leviatán*, se le pregunta lo siguiente: “¿Qué piensas de grupos como Sacra o Masacre, que muchos dicen que se han comercializado?”<sup>214</sup>. A ello, la banda responde:

Yo pienso que el tener manager es una forma un poco más realista de ver las cosas, además todos somos jóvenes y músicos, y podemos fácilmente ser manejados por la gente que realmente maneja el negocio de la música, la disquera; éste no es un chiquillo de 20 años, es un viejo, y él va y les va a decir “cuánto hay” y cosas por el estilo. Nadie va a invertir por algo si no sabe que va a recuperar y tener ganancias. [...] Eso de tener manager no es malo. Que el manager se porte mal con ellos es otra cosa, y que ellos estén buscando cosas que se alejen de lo que estamos acostumbrados es otra cosa<sup>215</sup>.

Pareciera que basta que una banda tenga un manager para que se considere que se ha vuelto comercial. Asimismo, se aprecia que Jerusalem defiende la posibilidad de una banda de metal de tener un manager y tiene claro que la música tiene una parte de negocio. Así, la misma idea de

---

214 *Leviatán*, n° 3, 12-1988, p. 4.

215 *Leviatán*, n° 3, 12-1988, p. 4.

profesionalización queda marcada como otro camino hacia lo comercial, y por lo tanto criticable desde la forma de ver las cosas desde el underground.

Con el objetivo de privilegiar la idea de autenticidad (y la falta de esta), se utiliza también otro término relacionado con pacharaco: posero o, en inglés, *poser*. En un artículo del fanzine *Termonuclear* —quienes se autodefinen como “fanzine alternativo subterráneo”—, titulado “¿Qué es poser?”<sup>216</sup>, puede verse que, en torno a esa palabra, aparecen las ideas ya planteadas para pacharaco. El artículo empieza de la siguiente manera:

Con frecuencia oímos utilizar esa palabra, aun a quienes nos parecieran menos indicados para hacerlo. La finalidad de ello es simple: rebajando, justificadamente o no, a una gran mayoría, el mentor logra crearse una aureola de supuesta autoridad moral e “indiscutible” autenticidad ante propios o extraños: Por rajarse más de ellos él será considerado un verdadero “metalero” o “thrasher” [otro término para referirse a los metaleros extremos; del subgénero extremo “thrash metal”]. Pocos son los que poseen en realidad el derecho para utilizar la ya prostituida palabra<sup>217</sup>.

En este fragmento, se aprecia la idea de que quien usa la palabra “posero” se posiciona como alguien superior, debido a que sería más auténtico y, por lo tanto, un verdadero metalero. Más adelante, continúa:

El poser es alguien que finge gustos o apariencias que no vienen realmente de sí mismos, por ello la carencia de continuidad en su “pose”... un poser se caracteriza por no tener de característico nada más que su hipocresía; por carecer de un compromiso de vida q' hagan de su pose algo más que una moda, es decir algo ideológico (que dadas las circunstancias, debe presentarse en un plano eminentemente subterráneo) y sobre todo, por no poder desligarse por más q' finja, del sistema consumista al cual pertenece. ¿Cuál? Fácil: ese mundo de jóvenes 'modernos', rebeldes de quinceañero, intrascendentes, absolutamente superficiales, jóvenes-moda, q' son el futuro de una ciudad llena de poses sin futuro<sup>218</sup>.

Aquí, nuevamente, aparece el rasgo de autenticidad para decidir quién es un posero y quién no. Este rasgo se asocia, por un lado, a lo comercial, por ser parte de una sociedad de consumo, y, por otro, consecuencia de lo anterior, a seguir una moda. En ese sentido, pacharaco y posero son dos términos que hablan de lo mismo, aunque, desde mi punto de vista, con un matiz diferente en el

---

216 *Termonuclear*, n° 1, 1988, “¿Qué es poser?”, p. 4.

217 *Termonuclear*, n° 1, 1988, “¿Qué es poser?”, p. 4.

218 *Termonuclear*, n° 1, 1988, “¿Qué es poser?”, p. 4.

enfoque: mientras que pacharaco pone el foco en lo comercial y lo “huachafo” —un término sinónimo de pacharaco en otros contextos— de la música, posero focaliza en la autenticidad de quien adopta el metal como un estilo de vida.

En suma, uno de los puntos centrales de los conflictos entre ambas escenas se debió a que, como los conceptos de pacharaco o posero implicaban ver como auténtico el alejarse de lo comercial —y, por lo tanto, de la profesionalización—, lo cual, además, implicaba tocar música cada vez más extrema, ciertos grupos de heavy metal tradicional fueron criticados desde la escena underground. No obstante, hay que tener en cuenta que, si bien una parte de la escena underground realizaba esas críticas, no todos compartían las mismas ideas al respecto. Así, Álvaro, de Mortem, comenta:

Probablemente hubo unos cuantos [conflictos]. Yo me acuerdo que cuando tocamos con Orgus en la Concha Acústica, Aristides [vocalista de Orgus] salió a escena y dijo: “A ver qué pasa. A quién le dicen que somos pacharacos”. Oí que hubo algo de confrontación. Aristides no lo hacía por bronquearse. Creo que lo decía de una manera irónica, pero había esta idea de que había estos grupos más pacharacos, aunque honestamente yo no creo que hayan sido pacharacos porque no era una música comercial. Lo que pasa es que era una música no tan cerrada como la que hacíamos nosotros [Mortem]. Creo que tal vez el conflicto habría sido más social con una persona de otra clase social, con más recursos. No lo sé, la verdad (entrevista personal).

Más allá de las fricciones entre ambas escenas, lo cierto es que estas convivieron hasta fines de los ochenta. A diferencia de la escena de heavy metal tradicional, la escena de metal extremo no desaparece con la crisis de 1988-1989. La razón es que, como los miembros del metal extremo no estaban en busca de una entrada a la industria, el hecho de que esta haya dejado de invertir en el rock nacional no los perjudicó. Esto puede verse en que, por más que algunas bandas se separaron, otras continuaron. Así, por ejemplo, si bien Curriculum Mortis se separa en 1989 y Sepulcro en 1991, bandas como Mortem, Hadez o Kranium continúan tocando. De igual forma, siguen apareciendo demos: por ejemplo, en 1990, Hadez, saca *Hadez Attack* y Sepulcro, *Power's Trace*; en 1991, Mortem edita *Superstition*; y, en 1992, sale *Mundo interior*, de Kranium, solo por mencionar aquellos demos de las bandas ya mencionadas. Igual siguieron organizándose conciertos de metal extremo, como el Primer Ataque Thrash Metal, del 4 de noviembre de 1989; el concierto organizado por el fanzine Mosh el 29 de abril de 1990; o el Ataque Metal 4, del 1 de junio de 1991.

No obstante, eso no significa que no haya habido cambios en esta escena. El principal es que, en 1989 reaparece el inglés como lengua posible en las canciones compuestas por bandas de

metal extremo. Así, el *Demo 1989*, de Curriculum Mortis, es está en inglés, así como el segundo demo de Hadez, *Altar of Sacrifice* (1989); el primer demo de Mortem, *Evil Dead* (1989); y el segundo demo de Sepulcro, *Power's Trace* (1990), que tiene sus cuatro temas en inglés. Todas estas bandas cantaban en español y, cuando grabaron, lo hicieron en español hasta antes de este año. La razón del cambio pareciera hallarse en su búsqueda de internacionalización debido a la dificultad de seguir apelando solamente al mercado interno, bastante dañado por la crisis económica de esos años.

Sin embargo, esta búsqueda de internacionalización no aparece de manera abrupta, causada únicamente por la crisis económica. Antes bien, la crisis pareciera solo acelerar un rasgo propio del género existente antes de esta. Desde el inicio, el metal extremo tuvo como parte de sus códigos el intercambiar material, ya sea fanzines o casetes con música hecha por las bandas, desde un inicio, tanto en la escena limeña como en las escenas extranjeras. Así, para el caso limeño, por ejemplo, Rafael Morales, de Curriculum Mortis, recuerda que “también entramos en demos y los demos los pedías por carta. Yo tenía [un demo de] Thanatos, que era super raro, o sea, el más caleta era el máspreciado. Tenía Thanatos que era una banda de Holanda que simplemente tenía un caset y era una fotocopia de ellos, y te la mandaban por carta. Tú les escribías por carta y había esas cosas de mandar casets por carta” (entrevista personal). Martín Espíritu recuerda lo mismo:

Los de acá de mi barrio ya comienzan con esto de los carteos, de cartearse con gente que hacía música un poco más fuerte, thrash o black metal, gente que se carteara con grupos de Brasil, como Sepultura o Sarcófago, o con los primigenios Napalm Death [Inglaterra]. Entonces, ya conseguían una música un poco más exclusiva que así no mas no la pasaban porque en esa época era la voz decir “no, esto es caleta”. Lo consigo con esfuerzo y no se lo doy a nadie (entrevista personal).

Evidencia de un intento de llegar a un público extranjero se aprecia en Hadez, por ejemplo. John Capcha, guitarrista de la banda, recuerda que *Guerreros de la muerte*, el primer demo, aún en español, se envía a Argentina “para que vean que el grupo está continuando y que estábamos haciendo las cosas en serio” (Capcha, entrevista personal). En una entrevista publicada en el fanzine *Cuero Negro*, les preguntan: “Hablen de su demo y sus logros personales, ¿es cierto que venden mucho en el exterior?”, a lo que responden: “Sí vendemos. Hemos vendido bastante, especialmente en Europa; como unos 100 demos, de franco, por diosito”<sup>219</sup>. Más allá de la exactitud de la cifra exacta, lo importante es destacar que la escena underground, a partir de 1988, pareciera enfatizar

---

219 *Cuero Negro*, n° 8, 06-1991, p. 36.

con mayor fuerza uno de los rasgos propios de ese subgénero: el expandir sus redes de contacto a otras escenas fuera de lo nacional.

Así, llega el fin de esta historia. A pesar de la crisis de fines de los años ochenta, la escena underground se mantuvo, mientras que la escena de heavy metal tradicional —entendida como una que buscaba la profesionalización— desapareció. De esta forma, los códigos propios del underground terminaron moldeando la manera en que los nuevos grupos que aparecieron, ya fueran de heavy metal o extremos, asumieron su forma de operar.

## 5. Conclusiones

La primera idea que argumenté fue que hubo una serie de factores sociales, tanto a nivel nacional como internacional, y personales que posibilitaron la introducción de un género extranjero como el metal en la Lima de los ochenta. En el plano internacional, los inicios de la globalización permitieron que ciertos jóvenes tuvieran acceso a un material musical que no llegaba a Lima de manera masiva impulsada por la industria discográfica. En ese sentido, en el plano nacional —o al menos limeño—, quienes primero acceden a dicha música son jóvenes de clases medias acomodadas; sin embargo, conforme avanza la década, este género comienza a expandirse y llega a jóvenes con menos recursos. Quienes se interesan en practicar el género son básicamente jóvenes varones, quienes se sienten desinteresados de otros discursos musicales existentes en ese momento en la realidad limeña, como la música andina, la latinoamericana, la salsa, el pop, la criolla. Más bien, parecen encontrar en el metal una forma musical cuya oscuridad, potencia y, también en parte, su espíritu rebelde, les habla directamente. A partir de dicho gusto, en un contexto de desestructuración, crisis y violencia, empiezan a definirse y a construir lazos sociales entre pares a partir de este género.

La segunda idea que argüí fue que los inicios del metal en Lima pueden verse como el intento de un grupo de jóvenes por internalizar una serie de códigos (o esquemas) del género metal —tanto en su versión heavy metal tradicional como de metal extremo— en una realidad complicada debido a la escasez de los recursos existentes. Estos inicios pueden dividirse en dos etapas. En la primera (1983-1985), una serie de bandas que tocan heavy metal —o rock pesado— comienzan a componer canciones propias en español y a buscar espacios donde tocar. Dichos espacios son compartidos con grupos de rock de otros subgéneros, como el comercial/radial o el rock subterráneo. En la segunda (1986-1989), hay una conciencia de la existencia de una escena de metal separada de alguna forma de las otras escenas relacionadas con el rock. Dicha conciencia y el aumento de metaleros lleva a que se creen espacios solo de metal. Junto con esto, y con el fondo de un renacimiento del rock en general, algunas bandas de heavy metal tradicional comienzan a buscar la profesionalización. Esta escena llega a su cumbre en 1988; sin embargo, la fuerte crisis económica acaba con esta posibilidad. A la par, ciertos grupos de metal extremo, que comienzan a tocar a partir de 1987, crean una escena cuyos códigos se diferencian, sobre todo, en su relación con lo comercial respecto a los grupos que buscaban la profesionalización. Debido a que esta escena funciona independientemente de la industria, no se vio afectada como para desaparecer. Más bien, la crisis hizo que se enfatice un rasgo que ya había en ella: mirar al exterior. De esta forma, para inicios de los noventa, la escena metalera siguió operando a partir de los códigos del metal extremo underground.

Estas características adquiridas para fines de la década continúan hasta hoy. Así, la escena de bandas de metal opera, salvo en contadas ocasiones, de manera independiente



respecto al rock en general. En la cobertura mediática también se ve esta característica. Por ejemplo, en los recuentos de fin de año de algunas páginas web o de Facebook dedicadas al rock, como Rock Achorao, también salvo pocas ocasiones, aparecen todos los subgéneros del rock mas no el metal<sup>220</sup>. En la radio, tampoco figura el género, aunque en general el rock peruano actual no aparece. En ese sentido, la manera de difundir el metal sigue siendo mediante fanzines —se siguen publicando tanto en Perú como en otros países—, radios web dirigidas por fans del género y, ahora más recientemente, por las redes sociales. Las grabaciones de las bandas son realizadas por disqueras independientes —tanto peruanas como en algunos casos extranjeras—, hechas por fans, las cuales publican demos y álbumes. Además, los metaleros siguen componiendo tanto en inglés como en español. Asimismo, los conciertos son organizados por los mismos miembros de la escena. Finalmente, aunque la palabra *pacharaco* ya no suele usarse, la idea de *posero* aún existe en la escena, así como una mirada negativa hacia la industria comercial de la música de masas. En suma, ciertos códigos implantados a fines de los ochenta, basados en lo *underground*, aún forman parte de la escena.

Antes de terminar, quiero mencionar algunos puntos que pueden, en un futuro, complementar esta investigación. Estos no fueron desarrollados por limitaciones impuestas por el tiempo, por la extensión esperada para esta tesis y por las mismas fuentes. Además de las fricciones entre escenas por las diferentes concepciones sobre la industria musical, hubo otro tipo de discrepancias debido a diferencias de clase, tanto entre bandas de las diferentes escenas como dentro de las mismas. Si bien varios de los entrevistados mencionan que estos conflictos se daban más desde los fans hacia las bandas que entre los miembros de las mismas bandas, es un tema que queda pendiente indagar. De igual forma, la investigación sobre las escenas barriales y agrupaciones —la más conocida fue la Horda Metalica, quienes incluso sacaron un manifiesto, un carnet y aparecieron en un reportaje— también está pendiente. Finalmente, faltan entrevistas a músicos, pero, sobre todo, a fans; a miembros de la industria musical local, tanto de radio como disqueras y productores de distintos niveles de formalidad. De esta forma, se podrá tener una visión más completa de la escena en los ochenta.

Finalmente, esta investigación tiene un doble propósito. Primero, espero que permita conocer mejor la manera en que un grupo de adolescentes, en una época de grandes dificultades económicas, rodeados de violencia, en muchos casos con una mirada de desencanto hacia el futuro, instauraron una escena gracias a su perseverancia y fortaleza, a pesar de la dificultad de no contar con los recursos adecuados. Segundo, confío en que posibilite entender cómo, al asumir el metal no solamente como un género musical susceptible de ser tocado sino como un estilo de vida y una forma de mirar la realidad, estos jóvenes parecieron buscar un nuevo discurso que les permitiera formar una identidad ante otros discursos deteriorados. Creo, en ese

---

220 El único subgénero relacionado con el rock que sí figura es el llamado stoner/doom, híbrido entre el metal y la psicodelia, pero suelen aparecer sus variantes más relacionadas con la psicodelia que con el metal propiamente dicho.

sentido, que el estudio de los géneros musicales y la manera en que funcionaron en la Lima de las ochenta contribuye a la comprensión de aquello planteado por Cosamalón: “Entre los años ochenta y la primera década de este siglo se disolvió lo que se consideraba la 'tradición' limeña, sin que surja un nuevo discurso que tuviera la fuerza para homogeneizar la cultura urbana con nuevos símbolos producto de la migración, la crisis y los nuevos actores” (2018: 27). Desde mi punto de vista, el metal ha sido otra de las formas en que la juventud limeña buscó nuevos referentes. Referentes que hasta ahora perduran.

## Bibliografía

- ALVA, Freddy  
2012 “Oxido: Vibrational Metamorphosis”. Quixotic Dreams. Blog.  
<http://quixoticdreamsnyc.blogspot.com/2012/08/oxido-vibrational-metamorphosis.html>
- ALVAREZ CHAUCA, Carmen y ZAVALA SALAZAR, María Lorena  
2015 *El rock limeño de los ochenta: encontrando nuestra identidad entre la radio y el ruido*. Tesis de Licenciatura en Antropología. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, facultad de Ciencias Sociales.
- ANDERSON, Perry  
2009 *The New Old World*. Londres; Nueva York: Verso.
- ARCE, Melvin  
2013 “RIO: la historia de cómo el grupo más popular se volvió 'subterráneo’”. *El Comercio*, sección “Luces”, 28 de junio.  
<http://archivo.elcomercio.pe/luces/musica/rio-historia-como-grupo-mas-popular-peru-se-volvio-subterráneo-noticia-1596153>
- AVELAR, Idelber  
2003 “Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the coding of Nationality in Sound”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 12, n° 3, pp. 329-346.
- BAZO, Fabiola  
2017 *Desborde subterráneo. 1983-1992*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.
- BENVENISTE, Émile  
1979 [1974] *Problemas de lingüística general II*. Trad., Juan Almena. 3ra ed. México D.F.: Siglo XXI.
- BERKERS, Pauwke y Julian SCHAAP  
2018 *Gender Inequality in Metal Music Production*. s/c: Emerald Publishing Limited. E-book.
- BOGGIANO, Franco  
2015b “Masacre. Sin Piedad”. Folleto incluido en la reedición el álbum Sin Piedad, de Masacre. Inti Records.  
2015a “Orgus, 30 años de los Guerreros del Metal”. *Resistencia21*. Blog. 28 de julio.  
<http://blogs.peru21.pe/resistencia21/2015/07/orgus-30-anos-de-los-guerreros.html>  
2014 “Almas Inmortales presentará el 12 de diciembre su esperado álbum debut”. *Resistencia Metal Zine*. Blog. 7 de noviembre.  
<http://resistenciametalzine.blogspot.com/2014/11/almas-inmortales-presentara-el-12-de.html>  
2013d “Kranium está grabando su segundo álbum titulado Uma Tullu y reeditará Testimonios por Ogro Records”. *Resistencia21*. Blog. 30 de octubre.  
<http://blogs.peru21.pe/resistencia21/2013/10/kranium-esta-grabando-su-segundo.html>  
2013c “Insaner reaparece luego de 23 años en concierto de Abrahel en el Nuclear Bar”. *Resistencia Metal Zine*. Blog. 26 de agosto.  
<http://resistenciametalzine.blogspot.com/2013/08/insaner-reaparece-luego-de-23-anos-en.html>  
2013b “Clásico del heavy metal peruano: 25 años del *Sin Piedad* de Masacre”. *Resistencia Metal Zine*. Blog. 5 de julio.  
<http://resistenciametalzine.blogspot.com/2013/07/clasico-del-heavy-metal-peruano-25-anos.html>  
2013a “Nathalie Markoch lanza su primera producción Influences & Connections vol. 1”. *Resistencia21*. Blog. 24 de enero.

<http://blogs.peru21.pe/resistencia21/2013/09/el-regreso-de-almas-inmortales.html>  
2012 "Óxido, la primera roca pesada del camino (1982-1985)". Blog. 29 de abril.  
<http://resistenciametalzine.blogspot.com/2012/04/oxido-la-primera-roca-pesada-del-camino.html>  
2012a "Cuero Negro vuelve al ruedo". *Resistencia Metal Zine*. Blog. 20 de marzo.  
<http://resistenciametalzine.blogspot.com/2012/03/cuero-negro-vuelve-al-ruedo.html>

BOGGIANO, Luciana

1991 "Primera aproximación al fenómeno musical Heavy metal: análisis de su contenido y mensaje". No publicado. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

BREISACH, Ernst

1994 [1983] *Historiography: Ancient, Medieval & Modern*. Segunda edición. Chicago; London: The University of Chicago Press.

BROWN, Andy R.

2011 "Heavy Genealogy: Mapping the Currents, Contraflows and Conflicts of the Emergent Field of Metal Studies, 1978-2010". *Journal for Cultural Research*, vol. 15, n° 3, pp. 213-242.

CHÁVEZ GRANADINO, Jorge

1999 ¿Los jóvenes a la obra? Juventud y participación política. Lima: Agenda

CHRISTIE, Ian

2004 *Sound of the Beast: the Complete Headbanging History*. Versión e-book. New York: Harper Collins.

CONTRERAS, Carlos y CUETO, Marco

2015 [1999] *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Quinta edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP); Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); Universidad del Pacífico.

COPE, Andrew L.

2010 *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. S/l: Ashgate

CORNEJO GUINASSI, Pedro

2018 *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Lima: Contracultura.

COSAMALÓN, Jesús

2018 *El apocalipsis a la vuelta de la esquina. Lima, la crisis y sus supervivientes (1980-2000)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

CVR (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN)

2003 *Hatún Willakuy. Versión abreviada del informe final de la Comisión de la verdad y la Reconciliación*. Lima: CVR.

DE FARIAS SILVA, Wlisses James

2014 *Heavy Metal No Brasil: Os incomodos perdedores (década de 1980)*. Tesis de doctorado en Historia Social de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Sao Paulo.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA

s/f "Popular Music".

<https://www.britannica.com/art/popular-music>

- ESCALANTE GONZALBO, Fernando  
2016 *Historia mínima del neoliberalismo*. Lima: La Siniestra Ensayos.
- F, Daniel  
2007 *Los Sumergidos Pasos del Amor (el escenario de las ocasiones perdidas), Breve reporte sobre el Rock Subterráneo y el panorama de la Música Alternativa*. Cajamarca: Martínez Copañón Editores.
- FRITH, Simon  
1996 *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- GALICIA POBLET, Fernando  
2017 *Inoxidable. Formación, cristalización y crecimiento del heavy metal en España*. s/c: Apache Libros.
- GAROFALO, Reebee, y Steve WAKSMAN  
2014 *Rockin' Out. Popular Music in the U.S.A.* 6ta. ed. S/l: Pearson.
- GAYOSO, Diego  
2017 “Conociendo a... las bandas”. Publicado en el grupo privado de Facebook Pop Rock Peruano de los 80: el Punto de Encuentro de una Generación.
- GREENE, Shane  
2016 *Punk and revolution. 7 more interpretations of peruvian reality*. Durham; Londres: Duke University Press. e-book ed.
- HARRISON, Leigh Michael  
2010 “Factory Music: How the Industrial Geography and Working-Class Environment of Post-War Birmingham Fostered the Birth of Heavy Metal”. *Journal of Social History*, vol. 44, n° 1, pp. 145-158.
- HASTUR  
2013 Folleto en forma de revista. *Secta hereje*. Vinilo.
- HEINEMANN, Klaus  
2003 *Introducción a la metodología de la investigación empírica. El ejemplo de las ciencias del deporte*. Barcelona: Paidotribo.
- JÁUREGUI Foronda, Franklin  
2007 “Verano de 1987 y la No Helden”. Revista Esquina. Blog. 19 de julio.  
<https://revistaesquina-onthesixties.blogspot.com/2007/07/verano-de-1987-y-la-no-helden.html>
- JIMÉNEZ TORRES, Wili  
2013 “Leusemia: el big bang del 'rock subterráneo'”. 8 de noviembre.  
<https://lamula.pe/2013/11/08/leusemia-el-big-bang-del-rock-subterraneo/wilijimenez/>
- LENTI, Eduardo  
2015 “Tiendas de discos y de grabaciones: Expansión de la New Wave a través del Cassette”. *Historia de la escena limeña: años ochenta*. Blog. 17 de marzo.  
<http://limaochentas.blogspot.com/2007/12/tiendas-de-discos-y-de-grabaciones.html>
- LEVITIN, Daniel J.  
2006 *This Is Your Brain On Music. The Science of a Human Obsession*. Londres: Dutton.

- LILJA, Esa  
2009 *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Tesis de Licenciatura en Musicología. Estonia: Greif.
- LÓPEZ RAMÍREZ-GASTÓN, José Ignacio y Giuseppe RISICA CARELLA  
2018 *Espíritu del metal. La conformación de la escena metalera peruana (1981-1992)*. Lima: Sonidos Latentes Producciones; Sonidos Invisibles.
- LÓPEZ RAMÍREZ-GASTÓN, José Ignacio  
2016 "A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano". Ruesga Bono, Julián (ed.). *Jazz en español. Derivas Hispanoamericanas*. Lima: PUCP, pp. 325-349.
- LOZADA TELLO, Nadhya Ximena  
2018 *Percepción de discriminación sociolaboral de los metaleros en el Perú*. Tesis de Maestría en Resolución de Conflictos y Mediación. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola. No publicada.  
2016 *Diferencias de personalidad y salud mental entre metaleros y no metaleros en Lima*. Tesis de Licenciatura en Psicología. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, Facultad de Humanidades.  
<http://repositorio.usil.edu.pe/handle/123456789/1891>
- LYNCH, Nicolás  
1999 *Una tragedia sin héroes. La derrota de los partidos y el origen de los independientes. Perú, 1980-1992*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan  
2008 *La semiótica de los bordes: apuntes de metodología semiótica*. Córdoba: Comunicarte
- MALCA, Óscar  
1993 *Al final de la calle*. Lima: Santo Oficio.
- MARTINDALE, Colin  
1990 *The Clockwork Muse. The Predictability of Artistic Change*. s/c: Basic Books.
- MAYER, Adam y Jeffrey M. TIMBERLAKE  
2014 "The Fist in the Face of God": Heavy Metal Music and Decentralized Cultural Diffusion". *Sociological Perspectives*, vol. 57, n° 1, pp. 27-51.
- MENDOZA MICHILLOT, María  
2013 *100 años de periodismo en el Perú*. Tomo 2: 1949-2000. Lima: Universidad de Lima.
- MONTERROSO, César  
2016 "Metal peruano, política nacional y Alan García". Headbangers. Blog. 3 de mayo.  
<https://elcomercio.pe/blog/headbangers/2016/03/metal-peruano-politica-nacional-y-alan-garcia>  
2006 "La defensa de la autenticidad: el placer y la muerte en el discurso del heavy metal". *Anthropía: revista de antropología y otras cosas*, año 4, número 4, pp. 38-45.
- MORRIS, Charles G. Y Albert A. MAISTO  
2005 *Introducción a la psicología*.
- NECROFUCKER  
2008 "Folleto". *Demencia precoz*. Profanador Records. Casete.

- NÚÑEZ, María de la Luz y Arturo RIVAS  
2018 “Representaciones musicales en tiempos de violencia: Orígenes del metal peruano durante la crisis general de los años ochenta”. *Metal Music Studies*, vol. 4, n° 1. pp. 209-218.
- PARODI, Carlos  
2014 *Perú 1960-2000. Políticas económicas y sociales en entornos cambiantes*. Lima: Universidad del Pacífico.
- PEOPLES, James y Garrick BAILEY  
2012 *Humanity. An Introduction to Cultural Anthropology*. Novena edición. Wadsworth: s/l.
- PERÚ 21  
2017 “Pulso Perú: Mira la popularidad de los presidentes peruano desde 1981 hasta 2017”. Perú21. 13 de enero.  
<https://peru21.pe/politica/pulso-peru-mira-popularidad-presidentes-peruanos-1981-2017-64939?foto=2>
- POPOFF, Martin  
2015 *Who Invented Heavy Metal?* Toronto: Power Chord Press.
- PURCELL, Natalie J.  
2003 *Death Metal Music. The Passion and Politics of a Subculture*. Jefferson (Carolina del Norte); Londres: McFarland & Company. e-book.
- RELEA, Francesc  
2000 “La historia peruana, plasmada en 'Caretas'”. *El País*, 6 de noviembre.  
[https://elpais.com/diario/2000/11/06/internacional/973465218\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/11/06/internacional/973465218_850215.html)
- RITZER, George y Paul DEAN  
2019 *Globalization: A Basic Text*. Segunda edición. s/c: Wiley Blackwell. E-book.
- RIVEROS, Camilo  
2012 *Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima. El caso de las bandas ska del bar Bernabé del 2005 al 2007*. Tesis para optar por el grado de licenciado en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales.
- ROLDÁN RUIZ, Martín  
2015 [2007] *Generación Cochebomba*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- ROHNER, Fred  
2018 *La guardia vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RUBIO, Salva  
2013 [2011] *Metal extremo. 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Tercera edición. Lleida: Milenio.
- SÁNCHEZ, Maximiliano  
2014 *Thrash Metal. Del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura chilena*. Santiago: RIL editores.

SATANÁS

2015 "Insert". *Blasfemia*. Putrescence Records. Vinilo de 7'.

SEWELL, William H.

2005 *Logics of History. Social Theory and Social Transformation*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press.

1992 "A Theory of Structure: Duality, Agency, and Transformation". *American Journal of Sociology*, vol. 98, n° 1, julio, pp. 1-29.

SKIDMORE, Thomas E. y Peter H. SMITH

2005 *Modern Latin America*. 6ta. ed. Nueva York; Oxford: Oxford University Press.

SMITH, Sally K. Sommers

2001 "Traditional Music: Ceol Traidisiúnta: Irish Traditional Music in a Modern World". *New Hibernia Review*, vol. 5, n° 2, pp. 11-125.

TAGG, Phillip

2013 [2012] *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. Versión e-book. New York; Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

TORRES, George (ed.)

2013 *Encyclopedia of Latin American Popular Music*. Santa Bárbara (California); Denver (Colorado); Oxford (Inglaterra): Greenwood.

TORRES ARANCIVIA, Eduardo

2010 *El acorde perdido: ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

TORRES ROTONDO, Carlos

2012 *Se acabó el show: 1985, el estallido del rock subterráneo*. Lima: Contenidos Mutante.

2009 *Demoler: un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú, 1957-1975*. Lima: Revuelta Editores.

TWANAMA, Walter

1992 "Los jóvenes peruanos en los años 80 (visiones y versiones)". *Debates en Sociología*, n° 17, pp. 243-289.

UDRY, J. Richard

1994 "The Nature of Gender". *Demography*, vol. 31, n° 4, noviembre. pp. 561-573

VAN PEER, Willie; Jemeljan HAKEMULDER; y Sonia ZYNGIER

2007 *Muses and Measures: Empirical Research Methods for the Humanities*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

VIGIL, Arturo

2016 "Miguel Flores (Batería de PAX y músico de fusión)". Fanzine Sótano Beat, <https://fanzinesotanobeat.wordpress.com/2016/07/11/miguel-flores-bateria-de-pax-y-musico-de-fusion/>.

WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M. y GREEN, Paul D. (editores)

2011 *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music Around the World*. Durham; London: Duke University Press.



WALSER, Robert

2014 [1993] *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*.  
Versión e-book. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

WEINSTEIN, Deena

2000 [1991] *Heavy Metal. The Music and Its Culture*. Edición revisada. Versión e-book. S/l:  
Da Capo Press.