

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**LA CONSTRUCCIÓN DE LO PUNK EN EL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO  
SOBRE LA MÚSICA DE LA BANDA LOS SAICOS**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN  
MUSICOLOGÍA**

**AUTOR**

**JOSÉ FRANCISCO MELGAR WONG**

**ASESOR**

**OMAR PERCY PONCE VALDIVIA**

**DICIEMBRE, 2020**

## Resumen

En los años sesenta del siglo pasado los medios de prensa limeños clasificaron a Los Saicos como un grupo de nueva ola. Cuarenta años más tarde, a inicios del siglo XXI, los historiadores del rock peruano lo conceptualizaron como un grupo “inventor del punk”. Estos dos hechos demuestran que, a lo largo de cuatro décadas, los discursos que determinaron la clasificación de Los Saicos en los medios de prensa y en la historiografía del rock local pasaron por un importante proceso de transformación. Dado que no existen investigaciones académicas que muestren los antecedentes históricos y las premisas conceptuales que subyacieron a estas transformaciones, la presente tesis busca llenar este vacío a través de un análisis de la construcción de lo punk en el discurso historiográfico sobre Los Saicos. El primer capítulo muestra la problemática polisemia del término punk, así como la asunción por parte de periodistas e historiadores de que el rock de garaje de mediados de los años sesenta –el género practicado por Los Saicos– fue la raíz del punk británico de finales de los años setenta. Estos dos hechos son relevantes porque se encuentran en la base de la reconstrucción de Los Saicos como un grupo “inventor del punk”. El segundo capítulo se aproxima a los géneros musicales como hechos estéticos y distingue analíticamente entre el rock de garaje de los años sesenta y el punk británico de los años setenta, evaluando la música de Los Saicos a partir de estas distinciones. Finalmente, en el tercer capítulo, tras las aclaraciones históricas y estéticas hechas en los dos capítulos anteriores, se muestran cuáles fueron los presupuestos que subyacieron a la conceptualización de Los Saicos como un grupo responsable de “inventar el punk”, señalando los alcances y las limitaciones de esta conceptualización.

## ÍNDICE

|              |   |
|--------------|---|
| Resumen      | 1 |
| Índice       | 2 |
| Introducción | 4 |

### **CAPÍTULO I: ROCK DE GARAJE Y MÚSICA PUNK: ETIQUETAS Y CONCEPCIONES HISTORIOGRÁFICAS EN LA PRENSA MUSICAL DE LOS AÑOS SETENTA**

7

|   |    |
|---|----|
| 1.1. El rock de garaje de los años sesenta  | 7  |
| 1.2. La etiqueta música punk a comienzos de los años setenta                          | 11 |
| 1.3. La búsqueda de la raíz del punk británico  | 14 |
| 1.4. El revival del rock de garaje en los años ochenta                                | 20 |
| 1.5. La reemergencia en los años noventa del discurso sobre la raíz de la música punk | 22 |

### **CAPÍTULO II: APROXIMACIÓN ESTÉTICA AL ROCK DE GARAJE Y AL PUNK BRITÁNICO**

24

|   |    |
|---|----|
| 2.1. La delimitación del género musical como hecho estético               | 24 |
| 2.2. Rock de garaje y punk británico como hechos estéticos                | 29 |
| 2.2.1. Rock de garaje: una masculinidad rebelde e insatisfecha            | 29 |
| 2.2.2. Punk británico: oposición a las instituciones políticas y sociales | 33 |
| 2.3. La música de Los Saicos desde una perspectiva estética               | 37 |

## CAPÍTULO III: LA CONSTRUCCIÓN DE LO PUNK EN EL DISCURSO

### HISTORIOGRÁFICO 41

|   |    |
|---|----|
| 3.1. Los Saicos en la industria del entretenimiento y el periodismo de espectáculos de los años sesenta | 42 |
| 3.1.1. La nueva ola latinoamericana: el surgimiento de un género y una escena musical                   | 42 |
| 3.1.2. El rock y la nueva ola: la construcción historiográfica de una oposición estética                | 48 |
| 3.1.3. La oposición entre Los Saicos y la nueva ola en la historiografía rockera                        | 52 |
| 3.2. Resignificación de <i>Demolición</i> en el contexto del rock subterráneo                           | 53 |
| 3.3. La construcción punk de Los Saicos en la historiografía del rock peruano                           | 58 |
| 3.3.1. La reedición punk de Los Saicos en España  | 59 |
| 3.3.2. Los Saicos como “inventores del punk” en el discurso periodístico                                | 61 |
| 3.3.2.1. El discurso ambivalente de la prensa local   | 61 |
| 3.3.2.2. El discurso en la prensa extranjera  | 63 |
| 3.3.3. La consolidación del constructo punk en la historiografía del rock peruano                       | 66 |
| Conclusiones  | 69 |
| Referencias bibliográficas  | 72 |

## Introducción

A mediados de los años sesenta, cuando Los Saicos era uno de los conjuntos musicales más populares entre la juventud limeña, la prensa local lo etiquetó como un grupo de nueva ola. Cuarenta años después, tras la reedición española de sus discos bajo la etiqueta punk, el grupo fue conceptualizado como uno de los “inventores del punk”, género musical que llegó a su punto culminante en 1977 con el surgimiento del punk británico. La idea de que una banda peruana de los años sesenta se hubiese adelantado a su tiempo para crear un género que, diez años después, cambiaría el curso de la historia de la música popular en Occidente fue lo suficientemente potente como para generar un enorme entusiasmo en la escena del rock peruano y, como muchos, quien escribe llegó a pensar que el punk había nacido en el Perú.

Algún tiempo después, cuando entré a formar parte de la banda de neo-garaje Manganzoides, me familiaricé con el repertorio de las bandas de rock de garaje de mediados de los años sesenta; esto es, con cientos de grupos similares a Los Saicos que grabaron canciones iracundas, poseedoras de un carácter adolescente y rebelde que – asumiendo el criterio que reconstruyó a Los Saicos como un grupo punk– también podrían haber sido concebidos como “inventores del punk”. A medida que me sumergía más en el mundo del rock de garaje fui descubriendo que, a pesar de las similitudes que llevaron a considerarlo una de las raíces del punk, este género mantenía profundas diferencias estéticas con el punk británico. Así fui dando forma a la idea de que Los Saicos era un grupo que no debía ser entendido desde la perspectiva del punk de finales de los años setenta, sino desde la del rock de garaje de mediados de los años sesenta, dado que este era el género musical que la banda había practicado y en cuyo contexto había prosperado. Esta intuición fue la que me llevó a indagar en el proceso de construcción del discurso que sostiene que Los Saicos fueron “inventores del punk”.

Al ingresar a la maestría de musicología fue natural que decidiera investigar los presupuestos históricos, ideológicos y estéticos que habían permitido la construcción de este discurso. Sabía que el trabajo recorrería dos caminos paralelos que al final debían encontrarse. El primero tenía dos vías: la primera, rastrear todos los significados que el término punk había tenido en la historia del rock y analizar los vínculos de filiación que esta polisemia había permitido; la segunda, revelar cómo estas relaciones de parentesco habían generado un tópico dentro de la crítica de rock: el de la búsqueda de las raíces del punk británico en el rock de garaje de mediados de los años sesenta. Esta parte de la investigación implicó la lectura de revistas de crítica de rock que fueron publicadas hace más de cuatro décadas, un trabajo arduo, pero gratificante.

El segundo camino que debía tomar la investigación era desarrollar un marco teórico que permitiera distinguir al rock de garaje del punk británico. Para ello recurrí a un texto del etnomusicólogo brasileiro José Jorge de Carvalho y a un artículo canónico de Simon Frith los cuales me ayudaron a delimitar los géneros a partir de sus funciones sociales, y también a un texto de Philip Tagg que reveló su utilidad al momento del análisis musical. El desarrollo de la investigación planteaba claramente un objetivo principal, el de revelar y cuestionar la forma en que la historiografía del rock peruano había construido y consolidado la idea de que Los Saicos fue una banda punk adelantada a su tiempo. La idea de aplicar este marco teórico fue la de distinguir entre el punk británico y el rock de garaje de mediados de los años sesenta para echar abajo el vínculo de filiación que permitió el surgimiento del tópico de la búsqueda de las raíces del primero en el segundo. Esta parte de la investigación resultó bastante útil ya que no sólo me permitió distinguir entre ambos géneros musicales, sino que me llevó a ampliar mis posibilidades de análisis hacia una perspectiva estética capaz de ser aplicada a cualquier género de la música popular. Finalmente, considero de suma importancia haber analizado estos presupuestos

ya que me permitieron reconocer cómo ciertos fenómenos de la música popular son historiados partiendo de discursos llegados del exterior y asimilados de un modo irreflexivo tanto por periodistas musicales como por historiadores del rock peruano.



# CAPÍTULO I

## ROCK DE GARAJE Y MÚSICA PUNK: ETIQUETAS Y CONCEPCIONES HISTORIOGRÁFICAS EN LA PRENSA MUSICAL DE LOS AÑOS SETENTA

El álbum *Wild Teen Punk From Peru 1965*, editado en 1999 por el sello español Electro-Harmonix, recopiló por primera vez los seis discos 45 rpm lanzados en los años sesenta por el grupo peruano Los Saicos. El nombre del disco motivó que diarios como *The Guardian* y *The Huffington Post* publicaran artículos con titulares como “¿Dónde nació el punk? En un cine en Perú” (Watts y Collins, 2012), dando inicio a un discurso mediático que presentó a Los Saicos como un grupo “inventor del punk”. Este discurso también fue asumido, desde comienzos del nuevo milenio, por algunos relatos historiográficos del rock peruano.

En este primer capítulo se presentan los contextos históricos, sociales y culturales que propiciaron la polisemia del término punk a lo largo de los últimos cincuenta años, así como la asunción de que el rock de garaje de mediados de los años sesenta es la raíz del punk británico de finales de los años setenta, un supuesto que se encuentra en la base de la reconstrucción de Los Saicos como un grupo “inventor del punk”.

### 1.1. El rock de garaje de los años sesenta

Rock de garaje es el nombre que se le dio retrospectivamente a un género musical que surgió en los Estados Unidos en 1958 y se practicó aproximadamente hasta 1967. Según el historiador Seth Bovey, el rock de garaje se divide en seis sub-géneros. El primero duró



desde 1958 hasta 1963 e incluyó a bandas instrumentales de rock 'n' roll y música surf, el segundo surgió en 1964 con llegada de The Beatles a los Estados Unidos y se le conoce con el nombre de garaje pop, el tercero, conocido como R&B de estilo británico, estuvo marcado por la influencia de los cultores británicos del blues y el R&B y tuvo su apogeo entre 1964 y 1965, el cuarto se inició en 1965 con el lanzamiento y posterior influencia de la canción de los Rolling Stones (*I Can't Get No*) *Satisfaction* y desde los años setenta se le conoce como garaje punk de los años sesenta, el quinto sub-género cubrió el mismo periodo de tiempo que el R&B de estilo británico y el garaje punk de los años sesenta pero estuvo influenciado por el folk rock y es conocido como folk rock de garaje, finalmente, el sexto, llamado garaje psicodélico, estuvo marcado por la influencia de la cultura psicodélica y tuvo su apogeo entre 1966 y 1967 (2019: 27-91).

La gran mayoría de bandas estadounidenses de rock de garaje compartieron los siguientes rasgos: (i) sus integrantes formaron parte de un mismo grupo sociocultural: fueron adolescentes blancos de clase media, (ii) se trató de bandas amateurs que surgieron en escenas regionales e iniciaron su carrera en pequeños sellos discográficos independientes, (iii) fueron bandas con una sección rítmica que tocaba patrones rítmicos basados en la música popular estadounidense de ascendencia afroamericana –el rock 'n' roll, el blues, el R&B– y muchas veces basaron sus canciones en una figura rítmico-melódica repetitiva –tocada principalmente en una guitarra eléctrica, aunque inspirada en la sección de vientos de las bandas de jazz y R&B– conocida como *riff*.

Las bandas de garaje pop, de R&B de estilo británico y de garaje punk siguieron el modelo de las más exitosas bandas de pop y rock de su época, como The Beatles y The Rolling Stones, y anhelaron alcanzar la fama y el éxito de estos conjuntos. Según Bovey:

El momento crucial en los medios ocurrió, por supuesto, el 9 de febrero en *The Ed Sullivan Show*, cuando The Beatles tocó algunos de sus éxitos en vivo. Los televidentes

podieron ver a setecientas muchachas en la audiencia bailando y aplaudiendo, riendo y llorando, sacudiendo sus cabezas y agarrándose la cara, desmayándose y gritando mientras el cuarteto tocaba y cantaba. Más del 60 por ciento de la audiencia televisiva estadounidense –73 millones de personas– observaron el evento mediático. Tras confirmar el efecto que The Beatles tenía en las muchachas, un gran número de adolescentes decidieron formar parte de la acción (...) Consecuentemente, el número de bandas de garaje en los Estados Unidos explotó tras la invasión de The Beatles (Bovey 2019: 57-58).

En ese sentido, las bandas de garaje que surgieron bajo la influencia de The Beatles y The Rolling Stones iniciaron sus carreras deseando la popularidad y el éxito de estas bandas británicas. A pesar de que muchas bandas de garaje surgieron en escenas locales o regionales, su objetivo era formar parte de la industria del espectáculo y gozar de fama masiva.

En lo que respecta a los parámetros de expresión musical de los sub-géneros del rock de garaje, cada uno de ellos contó con sus propias características. Según Bovey, el R&B de estilo británico surgió cuando los músicos estadounidenses de rock de garaje tomaron el nuevo sonido desarrollado por The Rolling Stones y The Yardbirds, y empezaron a imitar las técnicas usadas por estas bandas para intensificar el ritmo (2019: 30-31).

Dice Bovey:

En un comienzo los integrantes de The Rolling Stones se sentían orgullosos de su fidelidad por la música afroamericana que interpretaban. Como explica Keith Richards, eran “discípulos” del blues y querían ayudar a popularizar los discos de Jimmy Reed, Muddy Waters y John Lee Hooker. Inevitablemente acabaron alterando la música que buscaban recrear para que esta pudiera ser consumida en los clubes nocturnos de Londres; aceleraron los tiempos y cambiaron los ritmos de las canciones originales (...) The

Yardbirds, el reemplazo de The Rolling Stones como banda residente del Club Crawdaddy, también aceleró los tiempos de sus versiones de R&B (Bovey 2019: 65).

Al acelerar los ritmos de las canciones de blues y R&B, los Rolling Stones y los Yardbirds influyeron en las bandas estadounidenses de rock de garaje de mediados de los años sesenta, las cuales empezaron a desarrollar sus propias versiones regionales de viejas canciones de blues y R&B, acelerando sus ritmos, añadiéndoles un renovado dinamismo y, en algunos casos, escribiendo sus propios temas empleando estas características.

La siguiente innovación en el rock de garaje llegó, nuevamente, de la mano de The Rolling Stones. En junio de 1965 el grupo inglés lanzó el 45 rpm de la canción (*I Can't Get No) Satisfaction*, que, según la revista *Billboard*, llegó al número uno de ventas en los Estados Unidos. Esta canción se basó en dos elementos provenientes de la música popular estadounidense de ascendencia afroamericana: (i) su patrón rítmico, conocido como la mónada rítmica –que consiste en acentuar los cuatro tiempos del compás de 4/4– aunque, siguiendo su propia tendencia innovadora, The Rolling Stones lo aceleró y amplificó a través de la batería, (ii) el motivo rítmico-melódico –*riff*– inicial de la canción, pensado originalmente para una sección de vientos de una orquesta de soul, aunque, según el guitarrista Keith Richards, luego fue tocado en una guitarra eléctrica con un efecto de *fuzz-tone* para conseguir un timbre semejante a un gruñido electrificado. Por su parte, la letra de la canción –una diatriba por no obtener satisfacción ni en las mujeres ni consuelo en los productos que ofrece la sociedad de consumo– fue cantada por Mick Jagger a través de un susurro que poco a poco se convierte en un zumbido hasta llegar a su clímax con un grito. La narración iracunda y contrariada que se desarrolla en la canción se convirtió en un arquetipo del garaje punk de los años sesenta.

En este mismo periodo, en el Perú, surgieron conjuntos de música juvenil influenciados por el rock 'n' roll, la música surf instrumental, The Beatles y las bandas estadounidenses

de rock de garaje. Estos grupos, que formaron parte de una escena local y trans-local de música juvenil en español conocida como nueva ola, sacaron discos en sellos regionales, realizaron conciertos, actuaron en la radio y aparecieron en la televisión. Los Saicos formó parte de esta escena y, si bien sus grabaciones muestran parámetros de expresión musical similares a los de las bandas estadounidenses de garaje punk de los años sesenta, entre 1965 y 1966 la prensa peruana la catalogó como una banda de nueva ola. No sería hasta 1999, con el lanzamiento de *Wild Teen Punk From Peru 1965*, que Los Saicos empezó a ser catalogado como un grupo “inventor del punk”.

## **1.2. La etiqueta música punk a comienzos de los años setenta**

A comienzos de los años setenta algunos coleccionistas de discos y críticos musicales empezaron a revalorar a las bandas estadounidenses de rock de garaje de mediados de los años sesenta, refiriéndose a ellas como bandas de punk. La revalorización empezó en *Who Put the Bomp*, un fanzine editado por el coleccionista Greg Shaw cuyo sexto número incluyó el ensayo “Prelude to the Morning of an Inventory of the '60s”, donde Shaw propuso revisar el rock estadounidense del periodo comprendido entre los años 1963 y 1966, describiéndolo como “una música regional que surgió para satisfacer la demanda de una escena adolescente” (Shaw 1971: 9). En este mismo número apareció el anuncio de una antología de discos de 45 rpm de las escenas regionales de rock de garaje de los años sesenta que el coleccionista y crítico de rock Lenny Kaye recopilaba para el sello Elektra. También apareció una carta del crítico de rock Dave Marsh, quien aplaudió el esfuerzo de Shaw por mantener vivo un “culto subterráneo” sostenido por “personas con una verdadera estética de lo obscuro” (Marsh 1971a: 38).

Es importante anotar que, en esta época, en las listas de éxitos de la revista *Billboard*, empezaron a registrarse los éxitos de cantautores como James Taylor y Paul Simon, y de bandas de soft rock como The Carpenters y Bread, cuyas letras –poéticas y sentimentales– y su sonido –sosegado y suave– era percibido por algunos críticos de rock como un síntoma de la decadencia de la música rock. Estos críticos vieron el rescate del rock de garaje de mediados de los años sesenta como una forma de mantener vivo lo que Lenny Kaye llamó “lo mejor del rock ’n’ roll” (Kaye 1972: 13).

Un ejemplo de la percepción de que la música popular había entrado en un periodo de decadencia puede encontrarse en “Psychotic Reactions and Carburetor Dung”, un ensayo de 1971 donde el crítico de rock Lester Bangs habla del inicio de la década del setenta como “una gran depresión que duró tanto que estuvimos a punto de secarnos y boicotear los discos completamente (...) He tenido esta sensación desde el inicio de los años setenta, cuando todo empezó a coagularse en un puñado de predicadores, baladistas y otras mierdas obsoletas parecidas” (Bangs 1988: 8).

En este mismo artículo, Bangs elogia a The Yardbirds, una de las mayores influencias en las bandas de rock de garaje de mediados de los años sesenta. Dice Bangs:

Eran increíbles. Fueron una estampida que le voló el cerebro a todo el mundo (...) llegaron al Top Ten con una mezcla de Bo Diddley (...) y feedback, y todo el mundo se volvió loco, porque esta distorsión electrónica (...) era inédita en esos días, un verdadero terremoto que desestabilizaba tu mente. Algunos lo encontraban vagamente indecente, como el nervio desnudo dentro de un cable pelado, pero nosotros estábamos atentos al cambio cultural desde el comienzo. Sólo esperábamos que alguien llegara para romperlo todo (Bangs 1988: 6-7).

Otra publicación que revalorizó el rock de garaje de mediados de los años sesenta llamándolo música punk fue la revista *Creem*. En el número de mayo de 1971 Dave Marsh

publicó un artículo sobre la banda de garaje Question Mark and the Mysterians, refiriéndose a ella como una “muestra seminal de punk rock” (Marsh 1971b). Fue en la edición de junio de ese mismo año que Lester Bangs publicó “Psychotic Reactions and Carburetor Dung”, donde usó el término punk para referirse a las bandas estadounidenses de rock de garaje de mediados de los años sesenta que se inspiraron en el sonido de The Yardbirds. En este artículo Bangs describió el sonido de estas bandas como “un estrépito demente de fuzztone” (Bangs 1988: 7-19).

En 1972 salió a la luz el recopilatorio que Lenny Kaye había estado preparando para el sello Elektra, *Nuggets. Original Artyfacts from the First Psychedelic Era. 1965-1968*, un álbum doble que reunió por primera vez a las bandas de garaje de mediados de los años sesenta bajo la premisa de que todas compartían una misma estética. En las notas que acompañaron al álbum, Kaye describe a estos grupos como bandas de punk: “La mayoría de estas bandas (...) eran decididamente amateur...El nombre no oficial que se les ha asignado –punk rock– parece adecuado porque encarnaron el placer demente que conlleva ser escandaloso en un escenario, el incansable impulso de levantar el dedo medio y la determinación que sólo ofrece el mejor rock ‘n’ roll” (Kaye 1972).

Según Bovey, en la edición de junio de 1972 del fanzine *Flash* el coleccionista californiano Mark Shipper publicó una lista de las mejores canciones de punk rock de los años sesenta a la que llamó “Punk-rock Top Ten” (2019: 135). Dos de estas canciones – *Pushin’ Too Hard* de The Seeds y *Psychotic Reaction* de Count Five- ya habían sido incluidas en *Nuggets*, lo que indica el surgimiento de un canon del rock de garaje de mediados de los años sesenta entre los periodistas musicales de comienzos de los años setenta.

A finales de 1972 la categoría punk de los años sesenta ya había sido aceptada por coleccionistas, periodistas y críticos de rock para designar a las bandas estadounidenses

de rock de garaje de mediados de los años sesenta. En este contexto, el término designaba a una música valorada por ser demente, escandalosa, estrepitosa, ruidosa, indecente y obscena –cualidades encarnadas en el ritmo negro, muchas veces tomado de Bo Diddley, y en la textura distorsionada de la guitarra–, así como por ofrecer una alternativa de vitalidad salvaje frente al sosiego introspectivo que transmitían los cantautores y baladistas que aparecieron a comienzos de los años setenta.

### **1.3. La búsqueda de la raíz del punk británico**

Si bien a comienzos de los años setenta el término banda punk era usado para referirse a las bandas de garaje de mediados de los años sesenta, la expresión también empezó a usarse para designar a una banda que inició su carrera en 1969: The Stooges. En un artículo publicado en la revista *Creem*, Lester Bangs llamó punk al cantante de la banda, Iggy Pop. Aquí Bangs usó el término punk para referirse a un tipo de adolescente aburrido, pasivo-agresivo, antisocial y, a grandes rasgos, bueno para nada (1988: 31-52). A diferencia de la acepción usada para designar al garaje punk de mediados de los sesenta –que al fin y al cabo era un género que buscaba ingresar al mercado de la música pop más comercial– en esta ocasión el término punk fue usado para referir a una música que connotaba trastornos psicológicos y marginalidad. En otras palabras, en este contexto el término punk no remitía a un sub-género del rock de garaje de mediados de los sesenta, sino a un personaje marginal, un inadaptado, un posible psicópata, alguien que no puede ni quiere vivir según las normas de la sociedad.

Bajo esta misma acepción, en 1975, *Punk* se convirtió en el nombre de un fanzine creado por el dibujante John Holmstrom y el escritor Legs McNeil. Según McNeil:

Holmstrom quería que la revista fuera una combinación de todas nuestras aficiones – viejos programas de televisión, cerveza, sexo, hamburguesas, cómics, películas serie B, y todo este rock 'n' roll raro que nadie excepto nosotros parecía conocer: Velvets, Stooges, New York Dolls y ahora The Dictators (...) Yo pensaba que la revista debía ser como la encarnación de un disco de The Dictators. En su disco había una foto de ellos comiendo en un puesto de hamburguesas vestidos con casacas de cuero negro. Aunque no teníamos casacas de cuero la fotografía nos describía a la perfección –tipos listos. Así imaginé que la revista debía ser para otros inadaptados como nosotros. Chicos que crecieron creyendo únicamente en Los Tres Chiflados. Chicos que hacían fiestas y destruían la casa de sus padres. Tú sabes, chicos que robaban automóviles y se divertían. Así que dije: ¿por qué no la llamamos punk? La palabra punk parecía connotar todo lo que nos gustaba: borrachos, tipos desagradables, chicos listos, absurdos, divertidos, irónicos, y cosas que se inclinaban hacia el lado oscuro (McNeil y McCain 1996: 203-204).

Los artistas que aparecieron en la portada de la revista a lo largo de 1976 son un ejemplo del tipo de música que Holmstrom y McNeil concebían como punk: Lou Reed, Patti Smith, Ramones, Iggy Pop y Richard Hell. Todos pertenecían a la escena de rock *underground* estadounidense y sus letras exploraban las diversas formas de vida marginal en la gran ciudad. En esta segunda acepción el término punk no refería a un estilo de música en particular, sino a un tipo bohemio y marginal. Puede decirse que los músicos de esta escena escribieron canciones para retratar y mitificar la vida que llevaban: prostitución, tráfico de drogas, robos. A pesar de las particularidades estilísticas de cada artista, los ritmos del punk estadounidense de mediados de los años setenta seguían basados en la música negra, pero, a diferencia del rock de garaje de mediados de los años sesenta, ya no eran ritmos para bailar, sino para posicionarse sónicamente en un espacio hostil y peligroso, por eso muchas de estas bandas disfrazaron la síncopa y sometieron



estos patrones a velocidades frenéticas, ubicándolos en un lugar dominante en el proceso de mezcla de las canciones; las guitarras, por su parte, apilaban sucesiones de *power chords* que podían ser minimalistas y repetitivas, como en el caso de los Ramones, o ágiles y deslumbrantes, como en el caso de Television y Richard Hell. El resultado, tomado en conjunto, funcionó como una narración sonora de la vida marginal en una urbe violenta.

Las reseñas de discos publicadas en esta época revelan algunos de los valores que los críticos de rock adscribieron a la música de esta escena. En la reseña del primer álbum de Ramones, publicada en 1976 en la revista *Rolling Stone*, el periodista Paul Nelson señala que se trata de “una banda de marginales, deliberadamente cruda y básica (...) Los Ramones son auténticos primitivos estadounidenses (...) el álbum está construido sobre ritmos poseedores de una intensidad que no se ha visto desde los primeros días del rock & roll (...) Los Ramones son parte del rock & roll, y no de una rama del avant-garde” (1976). Luego, en la reseña del primer álbum de Patti Smith publicada en la revista *Creem*, Lester Bangs resalta: “la cruda urgencia...el minimalismo de la banda” y el que no sea “un álbum de ‘spoken word’ sino un álbum de rock ‘n’ roll”. Bangs también señala que se trata de “la mejor banda de garaje de los años setenta” y que el “primitivismo general te hace recordar que eres un mamífero (...) que estás escuchando rock ‘n’ roll verdadero otra vez” (Bangs 2003: 100-103). Bangs concluye diciendo que se trata de “un nuevo romanticismo construido sobre el lenguaje universal del rock ‘n’ roll” (Bangs 2003: 100-103).

Ambas reseñas revelan que esta segunda acepción del término punk valoró la urgencia, la intensidad, el primitivismo y el minimalismo de las bandas y, por otro lado, un supuesto rescate del verdadero rock ‘n’ roll, libre de cualquier pretensión artística.

Finalmente, a partir de 1976, el término punk también pasó a aplicarse al punk británico, y fue usado para referirse tanto a un género musical como a la subcultura urbana que se identificó con él. En lo que concierne a lo musical, el punk británico combinó algunos de los parámetros de expresión musical de las bandas punks del rock *underground* estadounidense de mediados de los años setenta, como la urgencia expresada en las velocidades frenéticas. Según el musicólogo Dave Laing la canción *Anarchy in the U.K.* de The Sex Pistols despliega un zumbido constante en las guitarras eléctricas, un bajo monádico de pulso frenético y un patrón rítmico que busca ocultar la síncopa para generar un flujo rítmico inquebrantable que hace difícil bailarlo (1989: 86-87). Aunque estos parámetros de expresión musical también podían hallarse en las bandas de punk estadounidense de mediados de los años setenta, como Ramones y New York Dolls, la principal diferencia entre el punk estadounidense de mediados de los setenta y el punk británico de fines de la década estaba en sus letras, ya que éste último parámetro estuvo más enfocado en aspectos sociales y políticos que en la bohemia marginal característica del punk estadounidense.

La reseña del álbum debut de The Sex Pistols, escrita por Paul Nelson para la revista *Rolling Stone*, revela algunos de los valores que la crítica de rock encontró en el punk británico:

The Sex Pistols, la banda de rock & roll más incendiaria desde The Rolling Stones y The Who, ha dejado caer este disco como una bomba sobre la aridez sociopolítica de Inglaterra y sobre la música que artística y filosóficamente los ha formado...Su postura no pretende dejar sobrevivientes, ni siquiera a ellos mismos, y esto hace parecer a The Ramones como inventados por Walt Disney. Su salvaje ataque a las estrellas neo-aristocráticas, como Rod Stewart, Mick Jagger, Elton John, et al., vistos por los Pistols como traidores a la fe comunal, es imposible de ignorar (...) Esta banda se apropia del

rock & roll como algo personal, como un tema de honor y necesidad, y toca con una convicción que trasciende gracias a su locura y su fiebre. No es música bonita (...) pero tiene el poder para sacudirte como ninguna otra música actual (...) The Sex Pistols han elegido explotar las posibilidades culturales de la revolución (...) *Never Mind the Bollocks* debe ser el más excitante disco de rock & roll de los años setenta. Es pura velocidad sin matices (...) *Anarchy in the U.K.* y, especialmente, *God Save the Queen*, son canciones casi perfectas de rock & roll, clásicas como *My Generation* de The Who y *Satisfaction* de The Rolling Stones (Nelson 1978).

La reseña de Nelson revela cómo la crítica valoró a la música de The Sex Pistols por su capacidad de ser incendiaria, por su convicción, por su locura, por su salvajismo, por su capacidad de sacudir al oyente, por su postura sociopolítica, por defender la fe de una comunidad frente a la neo-aristocracia integrada por las viejas estrellas de rock, por su versión incendiaria del rock 'n' roll, por ser un clásico del género y por considerarla una continuación de los viejos discos de The Rolling Stones y The Who (1978).

Una vez que los Sex Pistols alcanzaron la fama y diseminaron el término punk en la cultura de masas, los críticos que llevaban años promoviendo el garaje punk de mediados de los sesenta y las bandas punk del *underground* estadounidense de mediados de los setenta buscaron crear un vínculo de filiación punk entre los artistas referidos por todas estas acepciones del término punk.

En marzo de 1977 The Sex Pistols aparecieron en la portada de la revista *Punk*, convirtiéndose en la más reciente banda de un linaje que, si tomamos en cuenta las portadas anteriores de la revista, se remontaba a New York Dolls, Iggy Pop y Lou Reed. En el artículo “Everybody’s Search for Roots (The Roots of Punk, Part 1)”, publicado en el fanzine *New Wave* en agosto de 1977, Lester Bangs afirma haber vivido lo suficiente para haber visto al menos tres generaciones de punk rock, refiriéndose quizás a las bandas

de garaje de mediados de los años sesenta, a The Velvet Underground, The Stooges y el resto del *underground* estadounidense de comienzos de los años setenta, y, finalmente, a las bandas británicas que aparecieron junto con The Sex Pistols en 1977 (2003: 334-339). El texto de Bangs marcó el inicio de la búsqueda de las raíces del punk como un tópico dentro de la crítica de rock.

Los adjetivos empleados por los periodistas y críticos de rock de los años setenta muestran que la filiación entre las distintas acepciones de punk se basó en la supuesta práctica común de un rock 'n' roll urgente, salvaje, intenso y auténtico, pero, a pesar de esta filiación mediática, es un hecho que los oyentes de las distintas variedades de punk pueden distinguirlas entre sí. En *Popular Music. The Key Concepts*, Roy Shuker señala las particularidades que distinguen al punk estadounidense del punk británico:

Marcus vincula a The Sex Pistols y el punk británico con el avant garde (La Internacional Situacionista) y el movimiento Dadá. Otros comentaristas lo contraponen a las políticas económicas y sociales del gobierno de derecha de Margaret Thatcher y a la alienación y el desencanto de muchos jóvenes británicos, en especial, aunque no exclusivamente, a los varones de la clase trabajadora (...) la escena punk estadounidense tuvo un mayor nivel de sofisticación musical que sus contrapartes británicas...el punk estadounidense tuvo asociaciones más bohemias y no estuvo vinculado con las clases trabajadoras (Shuker 2002: 238-239).

En este sentido, el punk estadounidense buscó crear una música que identificara a la bohemia marginal de la gran ciudad, mientras que el punk británico buscó crear una música que expresara su oposición al *status quo* de la sociedad británica.

En lo que respecta a las distinciones que se pueden trazar entre el garaje punk de mediados de los años sesenta y el punk británico de los años setenta es importante anotar que los últimos crearon una música y un estilo que se opuso a las costumbres e instituciones

sociales, a la industria musical y al más exitoso rock de su época, mientras que los primeros siguieron los parámetros sonoros y estéticos más exitosos de la industria discográfica de su época –The Beatles, The Rolling Stones– y no ocultaron su deseo de lograr el éxito masivo.

A pesar de esta importante distinción, los periodistas y críticos musicales interesados en encontrar las raíces del punk postularon al rock de garaje de mediados de los años sesenta no sólo como música punk en tanto música ruidosa, escandalosa y demente, sino como la raíz del punk británico de finales de los años setenta. Esta filiación constituye la base ideológica sobre la que se construyó el discurso de que la banda peruana de rock de garaje Los Saicos fue un grupo “inventor del punk”.

#### **1.4. El revival del rock de garaje en los años ochenta**

Según Seth Boven, a comienzos de los años ochenta todas las ciudades de los Estados Unidos tenían por lo menos una banda que tocaba canciones de las bandas de garaje de mediados de los años sesenta (2019: 150). La revalorización iniciada en los años setenta por Greg Shaw, Dave Marsh, Lenny Kaye y Lester Bangs había continuado y se había expandido gracias a la aparición de sellos discográficos independientes como AIP, Moxie y Crypt, que crearon sus propias recopilaciones del rock de garaje. Boven señala que en este período también aparecieron bandas que no se conformaron con tocar versiones de las canciones que aparecían en estas recopilaciones, sino que empezaron a componer sus propios temas, proponiendo un estilo y una identidad que se expresaba en parámetros como la marca de los instrumentos, el vestuario y el corte de pelo que habían lucido los integrantes de las bandas de garaje de mediados de los años sesenta (2019: 150). Greg Shaw creó un nuevo sello discográfico, Voxx, que se dedicó a grabar a estas bandas de

neo-garaje y en 1981 lanzó un recopilatorio titulado *Battle of the Garages*, que incluyó a grupos como The Mystic Eyes, The Slickee Boys y The Chesterfield Kings. En Los Angeles y Nueva York se inauguraron clubes donde estas bandas podían actuar frente a una audiencia que también se peinaba y vestía imitando el estilo de los jóvenes de mediados de los años sesenta. Al poco tiempo, siguiendo el ejemplo de Voxx, aparecieron nuevos sellos discográficos como Midnight Records, que grabaron a bandas de neo-garaje como Plan 9, The Outta Place, The Tryfles, The Fuzztones y The Cheapstakes, las que, a raíz de una eficiente política de distribución, empezaron a aparecer en las tiendas de discos de diversos países europeos como Francia, Italia, España, Alemania, Suecia, Grecia y Holanda. Según Boven, en todos estos países se empezaron a formar nuevas escenas de neo-garaje que ocasionaron “una explosión mayor que la de *Nuggets* en lo que concierne a revivir los sonidos del garaje de los años sesenta” (Boven 2019: 148-161).

El revival del rock de garaje llegó al Perú el año 2000 con la publicación del primer número del fanzine *Sótano Beat*, donde aparecieron artículos sobre las bandas británicas de R&B, las bandas estadounidenses de rock de garaje de los años sesenta, las bandas del revival del rock de garaje de los años ochenta y las bandas peruanas de rock de garaje que habían formado parte de la escena de la nueva ola de mediados de los años sesenta. Sólo un año antes el sello español Electro-Harmonix había editado la recopilación de los discos 45 rpm de Los Saicos, *Wild Teen Punk From Perú 1965*, y los redactores del fanzine localizaron y entrevistaron a los ex miembros del grupo para que cuenten su historia. Por su parte, en 2004, el coleccionista Andrés Tapia del Río creó el sello Repsychled, donde se reeditaron discos de bandas peruanas de rock de garaje de los años sesenta como Los Saicos y Los Shain's. Después de casi cuarenta años, los discos de las bandas peruanas de rock de garaje de los años sesenta se encontraban en las vitrinas de las principales

tiendas de discos locales y eran reseñados en las páginas de los diarios más influyentes del país.

### **1.5. La reemergencia en los años noventa del discurso sobre la raíz de la música punk**

En los años ochenta los revivalistas del rock de garaje evitaron usar el término punk para distinguir el rock de garaje de mediados de los años sesenta –así como los instrumentos, el vestuario y los cortes de pelo asociados a éste- de las bandas referidas por las otras acepciones del término punk. Una de las consecuencias de este fenómeno fue estabilizar el término rock de garaje para referir a las bandas de garaje de mediados de los años sesenta. De todos modos, a mediados de los años noventa la tensión entre ambos términos –punk y rock de garaje– volvió a activarse con la reedición del único álbum de la banda estadounidense The Monks, *Black Monk Time*, editado originalmente en 1966.

En 1996, en una entrevista a Eddie Shaw, bajista de The Monks, el periodista Kelley Stoltz afirmó que The Monks “supersexualizaron a The Sex Pistols diez años antes de que cualquier banda de punk apareciera” (Kelley 1996). El comentario es una muestra de que, veintiún años después del artículo de Lester Bangs para el fanzine *New Wave* y veinte años después de que Greg Shaw lanzara el primer volumen de *Pebbles*, el discurso de que el rock de garaje de mediados de los años sesenta era la raíz del movimiento punk inglés de mediados de los setenta volvía a emerger entre los historiadores de la música rock. Este es el mismo discurso al que se sumaron periodistas e historiadores del rock peruano al afirmar que Los Saicos fue uno de los grupos “inventores del punk” tras el lanzamiento en 1999 de *Wild Teen Punk From Peru 1965*.

En las notas que acompañaron a *Wild Teen Punk From Peru 1965*, Paul Hurtado de Mendoza señala que Los Saicos no sólo fue una banda con la “actitud punk de la costa

oeste sudamericana” sino que “se adelantaron a su tiempo”, implicando que en los años sesenta el grupo peruano practicó un tipo de música que volvió a aparecer años después como la música de esa época futura (Hurtado de Mendoza 1999). El hecho de que el título del disco describa a la música de Los Saicos como punk sugiere que la música a la que se adelantaron, la música de la que son una raíz, fue, precisamente, aquella que luego sería etiquetada como punk. De este modo Hurtado de Mendoza retomó el discurso de que el rock de garaje de los años sesenta fue la raíz del punk británico de los años setenta, volviendo a establecer la filiación entre ambas acepciones de punk.

En *Demoler. Un viaje personal por la primera escena de rock en el Perú. 1975-1975*, Carlos Torres Rotondo afirma que Los Saicos fue una de las raíces del movimiento inglés de música punk. Según tal relato historiográfico: “The Sonics en Seattle, The Seeds en Los Ángeles, The Godz en Nueva York, The Monks en Hamburgo y Los Saicos en el distrito limeño de Lince (...) forjaron secreta y paralelamente la base de la gran inyección de adrenalina que resucitaría al rock en el Londres punk de 1977” (Torres 2009: 4).

De esta manera, tanto Hurtado de Mendoza como Torres Rotondo retomaron la idea de Lester Bangs y Greg Shaw de que las bandas de rock de garaje de los años sesenta fueron la raíz del movimiento punk inglés de finales de los años setenta, enfatizando, además, que Los Saicos fue una de las raíces del punk británico. Con ellos, se instaló fuertemente en los relatos de la historiografía del rock peruano el discurso que afirma que Los Saicos fue la raíz del movimiento punk británico de finales de los años setenta. Es decir, que Los Saicos fue una banda “inventora del punk”.



## CAPÍTULO II

### APROXIMACIÓN ESTÉTICA AL ROCK DE GARAJE Y AL PUNK BRITÁNICO

El primer capítulo de esta investigación muestra cómo el discurso que postula al rock de garaje de mediados los años sesenta como la raíz del punk inglés de finales de los años setenta surgió en el periodismo musical estadounidense alrededor de 1977 y volvió a activarse hacia finales de los años noventa. Los periodistas que postularon la filiación entre ambos géneros musicales –Paul Nelson, Lester Bangs– se basaron en la supuesta práctica común de lo que ellos describieron como un rock 'n' roll urgente, salvaje, intenso y auténtico. El discurso que postula esta filiación ha generado a su vez nuevos discursos, como el que afirma que Los Saicos fue un grupo “inventor del punk”.

En este capítulo, a partir de una concepción específica de lo que es un género musical, se analiza la supuesta filiación entre las bandas de rock de garaje de mediados de los años sesenta y las del punk británico de finales de los años setenta. Esta concepción de lo que es un género musical permite comparar los elementos que componen el rock de garaje y el punk inglés y establecer sus diferencias. Para llevar a cabo este análisis se usan teorías basadas en las aproximaciones de Simon Frith a la estética de la música popular y parte de la metodología analítica desarrollada por Philip Tagg para el análisis de la música popular.

#### **2.1. La delimitación del género musical como hecho estético**

Según el musicólogo Roy Shuker, un género puede verse como:

Un elemento organizador en enciclopedias, historias y análisis críticos de música popular (...) La organización de las discotecas sugiere que existen géneros de música popular identificables por los consumidores. Ciertamente, los fans se identifican con géneros particulares, demostrando un conocimiento considerable de las complejidades de sus preferencias. Igualmente, los músicos sitúan su trabajo en referencia a géneros y estilos musicales (Shuker 2002: 145).

Siguiendo lo dicho por Shuker la identificación y el conocimiento de las complejidades de un género musical permite a músicos y oyentes de un género en particular establecer un territorio común fundado en este conocimiento. Según el musicólogo José Jorge De Carvalho:

Se puede establecer un paralelismo muy claro entre la teoría de los géneros en la música y la literatura. El estudio clásico de Tzevan Todorov sobre los géneros literarios, por ejemplo, resultará familiar a muchos teóricos de la música, especialmente porque enfatiza el carácter históricamente instituido de los géneros, lo cual les permite funcionar como horizontes de expectativa para los lectores y como modelos de escritura para los autores (Carvalho 2010: 126).

Entender un género musical implica saber qué escribir y qué esperar de él. Este horizonte de escritura y expectativa, según Carvalho, podría incluir:

Un patrón rítmico sintético, una secuencia de toques de tambor, un ciclo o una secuencia armónica precisa o, por lo menos, claramente reconocible...un conjunto de palabras o tropos literarios fijos que combinan con algún patrón rítmico particular y con algún tipo concreto de armonía y de movimiento melódico porque aquellas palabras o tropos evocan un determinado paisaje social, histórico, geográfico, divino o incluso mental (Carvalho 2010: 126).

Siguiendo lo dicho por Shuker y Carvalho podemos afirmar que los músicos y aficionados del rock de garaje de mediados de los años sesenta y los del punk inglés de finales de los años setenta logran identificar, entender y distinguir ambos géneros musicales a partir de sus parámetros de expresión musical y de las ideas que estos parámetros evocan. En ese sentido, un género musical se constituye en el punto de encuentro de las expectativas de los oyentes y de los músicos. Este punto de encuentro implica un entendimiento, por parte de los músicos y los oyentes, de la significación históricamente instituida del género, esto es, de los parámetros de expresión musical que se deben seguir para generar el efecto esperado en sus seguidores.

Para analizar comparativamente el rock de garaje de mediados de los años sesenta y el punk inglés de finales de los setenta se emplea la aproximación estética propuesta por el musicólogo Simon Frith en su ensayo “Hacia una estética de la música popular”, donde se señala que los géneros musicales deben analizarse en virtud de los usos sociales que se les asignan a los sonidos. Señala Frith: “Las canciones pop están abiertas a una apropiación de usos personales de un modo que ninguna otra forma de la cultura popular (...) es capaz de igualar. Al mismo tiempo, e igualmente importante, la música está regida por un conjunto de normas” (Frith 2007: 263). En ese sentido, el músico de un género particular sabe qué combinación de sonidos esperan sus oyentes y el oyente de este género particular sabe qué combinación de sonidos espera del músico, es decir, como señala Carvalho, dentro de un género musical el músico tiene un horizonte creativo y el oyente uno de expectativas.

El punto de partida para el análisis comparativo entre el rock de garaje de mediados de los años sesenta y el punk inglés de finales de los setenta que se lleva a cabo en este capítulo se basa en tres ideas desarrolladas por Simon Frith.

La primera idea refiere al uso de la música popular para construir identidades y administrar emociones. Dice Frith:

Usamos las canciones de pop para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad (...) Los fans se identifican con determinados géneros o ídolos (...) Podemos documentar los distintos modos en que la música popular consigue dotar a la gente de una identidad, situarla en diferentes grupos sociales. La gente necesita dar forma y voz a las emociones, que de otra manera no podrían expresarse sin resultar incómodas o incoherentes” (Frith 2007: 264-265).

La segunda idea es la existencia de una narrativa propia de los géneros musicales. Dice Frith:

La fórmula más comercial en la música popular son las canciones, con las cuales se construyen personalidades que emplean la voz para llegar a nosotros de un modo inmediato. Desde esta perspectiva podemos analizar las canciones como narrativas. Sería oportuno, por ejemplo, hacer algunas distinciones de géneros a primera vista, fijándonos en el distinto modo en el que el rock, el country, el reggae, etc. constituyen diferentes narrativas, construyen personalidades distintas para sus ídolos, sitúan a sus respectivos públicos y ponen en juego modelos propios de identidad y oposición. Cuando analizamos los recursos narrativos de la música popular contemporánea no podemos hablar únicamente de la música, sino que debemos abordar todo el complejo proceso de presentación que la acompaña. La imagen de los intérpretes se construye mediante sus presentaciones en la prensa y en la televisión, en las periódicas entrevistas y sesiones fotográficas a que se someten para los periodistas, y por la fijación de una serie de gestos y puestas en escena. Todos estos elementos afectan a la manera en que oímos una determinada voz. Debemos fijarnos también en todos esos detalles si vamos a tratar las canciones como estructuras narrativas (Frith 2007: 270).

Frith afirma que los parámetros de expresión musical y la imagen de los artistas que se construye a través de los medios de masas se combinan para crear una identidad que connota un carácter. Este carácter serviría, como ya se ha señalado, para que el oyente se identifique y se sitúe en la sociedad.

La tercera idea es la de aplicar una metodología analítica que explique cómo géneros populares específicos conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones e ideologías a partir de sus propias estructuras narrativas. Dice Frith:

La música popular necesita del desarrollo de un análisis de géneros específico, abierto a una clasificación que considere el modo en que diferentes modos de música popular usan distintas estructuras narrativas, conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones (...) Lo que trato de decir con todo esto es que resulta posible analizar los géneros de la música popular en función del efecto que estos pretenden conseguir en el oyente (Frith 2007: 270-271).

Siguiendo a Frith, la aproximación a un género musical como un hecho estético conlleva entender cómo una combinación históricamente instituida de parámetros musicales y de imágenes mediáticamente construidas producen una narrativa particular que permite a los oyentes construir su identidad y articular sus emociones.

Como indica Philip Tagg, el análisis de la música popular saca a la luz “por qué y cómo alguien comunica qué a quién con el objetivo de conseguir cuál efecto” (Tagg 1982: 4).

Esta investigación se vale de esta aproximación para distinguir entre el rock de garaje de mediados de los años sesenta y el punk inglés de finales de los años setenta y para, a partir de los resultados de esta distinción, evaluar los alcances y límites de la relación de filiación y causalidad que periodistas, críticos e historiadores han tratado de establecer entre ellos.

## **2.2. Rock de garaje y punk británico como hechos estéticos**

El rock de garaje de mediados de los años sesenta y el punk británico de finales de los años setenta son hechos estéticos; esto es, en términos tomados de Simon Frith, narrativas musicales particulares que permiten construir la identidad y articular las emociones de sus oyentes (2007: 270-271). En el siguiente análisis se identifican elementos musicales en canciones representativas de cada género para justificar sus asociaciones paramusicales. Esta relación entre elementos musicales y asociaciones paramusicales son la base de los usos sociales que se aplican a estos géneros. Tras establecer al rock de garaje y al punk británico como hechos estéticos, se anotarán sus similitudes y diferencias.

### **2.2.1. Rock de garaje: una masculinidad rebelde e insatisfecha**

Michael Hicks define el rock de garaje de mediados de los años sesenta en base a los conceptos de *activismo* y *antagonismo* (1999: 26). Según este autor, el activismo del rock de garaje –su principio de entusiasmo, su impulso vital– se encuentra en la velocidad como un signo de virilidad; su antagonismo, por otro lado, se manifiesta en su rebeldía social (1999: 26). Estas dos manifestaciones, combinadas entre sí, crean lo que Frith llama “la narrativa del género” (2007: 270-271), una propiedad que permite a sus oyentes articular sus emociones y construir su identidad en base al activismo y el antagonismo tal como son expresados en el rock de garaje.

Según Hicks, en el rock de garaje, la velocidad, la virilidad y la rebeldía social (1999: 26) se expresan a través de parámetros de expresión musical, esto es, del ritmo, la armonía, las frases melódicas, el timbre de las guitarras eléctricas y las técnicas vocales (1999: 1-

38). Así mismo, siguiendo a Tagg, las letras de las canciones constituyen un parámetro paramusical de expresión (1999: 31).

A continuación, se analiza *Psychotic Reaction*, una de las primeras canciones de rock de garaje en ser valoradas como un clásico del género, siendo incluida en *Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychedelic Era*, la primera recopilación oficial del género, editada en 1972, y en *Pebbles, Volume One: Artyfacts from the First Punk Era*, la recopilación que dio inicio al revival del rock de garaje, en 1978.

*Psychotic Reaction* fue grabada originalmente por la banda de garaje estadounidense Count Five y lanzada en formato 45 rpm en junio de 1966. El inicio de la canción conjuga un patrón rítmico tocado en el bombo de la batería con una frase rítmico-melódica tocada en la guitarra eléctrica. El patrón, llamado mónada rítmica por Hicks (1999: 29), acentúa, sobre un pulso de 157 ppm, los cuatro pulsos del compás de cuatro cuartos. La frase de la guitarra es tocada a través de un pedal de distorsión *fuzz-tone*, que subraya la tonalidad de la canción, y, como señala Hicks, articula su pulso a través de un timbre “metálico, urbano” que connota “amenaza, arrogancia y provocación” (Hicks 1999: 19). Podríamos apelar a la técnica de la conmutación de Tagg (1982: 5) para sustituir hipotéticamente estos parámetros expresivos: en lo que concierne al ritmo, por ejemplo, podemos disminuir la velocidad de la canción o cambiar el patrón rítmico por otro que sólo acentúe dos pulsos en lugar de cuatro, o, en lo que concierne al timbre, tocar la guitarra eléctrica sin el efecto de *fuzz-tone*, y notaremos que son justamente estos elementos rítmicos y tímbricos los que resultan fundamentales para expresar una personalidad que valora la velocidad y la rebeldía, la arrogancia y la provocación, que según Hicks se asocian con el rock de garaje (1999: 26).

Como señala Hicks, en la primera estrofa el riff de la guitarra desaparece y el patrón de la batería pasa de la mónada rítmica a un *backbeat* que acentúa sólo el segundo y cuarto

pulsos del compás, mientras la guitarra pasa a una oscilación armónica entre los grados I-bVII en el modo menor (1999: 37). Esta combinación de elementos reduce la tensión emocional del inicio, aunque la oscilación armónica, añade Hicks, presenta a un personaje dando vueltas sobre su propio eje (1999: 34).

El texto cantado y su traducción al español dicen:

|                                 |  |
|---------------------------------|--|
| I feel so bad, I feel depressed | Me siento deprimido, me siento tan mal |
| Cos' you're the best thing      | Porque eres la mejor chica             |
| That I've ever had              | Que tuve en mi vida                    |
| I can't get your love           | No consigo tu amor                     |
| I can't get a fraction          | Ni una sola fracción                   |
| Uh-oh, Little Girl,             | Uh-oh, pequeña                         |
| Psychotic reaction              | Reacción psicótica                     |
| And it feels like this!         | ¡Y se siente así!                      |

(Count Five 1966)

El texto presenta a un personaje enajenado y deprimido por no poder acceder a sus deseos sexuales. Estas emociones son articuladas a través de una técnica vocal que Hicks atribuye a Mick Jagger y llama “incorporeidad” (Hicks 1999: 7) donde se combinan acentuaciones climáticas con súbitos descensos de intensidad, dando lugar a lo que Hicks describe como “connotaciones de ambivalencia (...) que complican el contexto emocional de las palabras” (Hicks 1999: 7), manifestando el conflicto interior que afecta al



personaje. Esta ambivalencia se resuelve al final de la estrofa, cuando el cantante pasa a presentar su emoción gritando “¡Y se siente así!”

La canción pasa a una tercera sección que, según Hicks, es conocida en el rock de garaje como *rave out* (1999: 31). El patrón rítmico del *rave out*, llamado *offbeat*, consiste en marcar los cuatro pulsos del compás de cuatro cuartos con el bombo y acentuar cada intermedio con un golpe en la tarola, duplicando la sensación de velocidad de la canción y logrando uno de los efectos esperados por los oyentes del género: expresar velocidad. El *rave up* se complementa con un solo de guitarra menos interesado en la melodía que en crear una textura de pura distorsión mediante el *fuzz-tone*. Según Hicks, el fuzz le añade una carga de testosterona masculina a la guitarra, logrando otro efecto esperado por los oyentes del género: el de expresar virilidad (1999: 22). Si se tiene en cuenta el grito que ha preparado la llegada del *rave up*, se percibe la expresión sonora de la psicología del personaje que ha construido la canción a través de todos estos elementos musicales y paramusicales: la de un joven sexualmente insatisfecho que busca expresar su malestar a través de la velocidad y una masculinidad rebelde.

En resumen, el rock de garaje de mediados de los sesenta combinó patrones rítmicos como la mónada rítmica, el *backbeat* y el *offbeat* para evocar velocidad y poder, combinó oscilaciones armónicas para sugerir movimiento, timbres distorsionados de guitarra para expresar desfogue de testosterona, amenaza, arrogancia, ira y provocación, así como técnicas vocales para construir una personalidad en conflicto, coherente con el texto de las canciones. El objetivo de esta combinación de parámetros musicales y paramusicales fue construir una identidad masculina iracunda e insatisfecha que se podía legitimar a través de una poderosa y masculina velocidad urbana y de un antagonismo rebelde con los que los oyentes podían identificarse y articular emociones análogas.

### 2.2.2. Punk británico: oposición a las instituciones políticas y sociales

El punk inglés de finales de los años setenta es comprendido como un hecho estético a partir de los conceptos de activismo y antagonismo propuestos por Hicks para la comprensión del rock de garaje (1999: 26). Trasladados al punk, estos conceptos logran subrayar las diferencias entre ambos géneros. Si el rock de garaje manifiesta su activismo en una masculinidad veloz, el punk rock lo halla en su urgencia destructiva. Si el rock de garaje manifiesta su antagonismo en la rebeldía contra un estatus sentimental insatisfecho, el punk inglés lo manifiesta en su odio opositor hacia las instituciones sociales. Estas dos manifestaciones del punk, combinadas entre sí, crean la narrativa del género, una cualidad que, siguiendo a Frith, permite a los oyentes articular sus emociones y construir su identidad (2007: 270).

Para establecer el punk inglés como hecho estético se relacionan estas asociaciones –su urgencia destructiva, su odio opositor– con parámetros de expresión musical. En el caso del punk se toman como parámetros musicales el ritmo, la armonía, el timbre de las guitarras eléctricas y la técnica vocal. Así mismo, siguiendo a Tagg, se apela a los textos de las canciones como un parámetro paramusical de expresión (1999: 31). La obra analizada es *Anarchy in the UK* de The Sex Pistols, emblemática del punk británico.

*Anarchy in the UK* fue grabada originalmente por la banda de punk británico Sex Pistols y lanzada en formato de 45 rpm en noviembre de 1976. La introducción de la canción exhibe el patrón de la mónada rítmica que, en el caso de *Anarchy in the UK*, es tocado por toda la banda y al doble de tiempo; es decir, no se marcan cuatro pulsos por compás, sino ocho toques subdividiendo cada pulso de cuatro cuartos en dos, produciendo un efecto de urgencia y ataque. Al unirse en este ritmo, el bajo, la guitarra y la batería evocan una sensación de apuro en la canción; así mismo, la distorsión de la guitarra cubre a toda

la sección rítmica de un zumbido que sugiere que los músicos no han tenido tiempo de limpiar su sonido porque les urge comunicar su mensaje. La crudeza general del sonido expresa un estado anímico de ira. En resumen, la obra comienza como una expresión de ira incontenible contra algo.

Al concluir la introducción se hace evidente que la armonía ha comenzado en el acorde dominante o V grado y que ha encontrado su resolución natural en la tónica o I grado, lo cual muestra que el inicio del tema ha estado teñido de una tensión que se resuelve al iniciarse la primera estrofa con la declaración del cantante: “¡Ahora mismo!”, una frase que subraya la urgencia expresiva de la canción. Es importante notar que el vocalista de Sex Pistols no canta, sino grita “ahora” y luego, con énfasis, dice “mismo”, soltando una carcajada sarcástica, como la de alguien que se deleita con la incomodidad que está provocando. La narrativa que el desarrollo de este conjunto de parámetros evoca es la de un personaje que está tratando de llegar a sus oyentes de la manera más directa posible y que encuentra placer en comunicar su odio a través de un ataque rabioso e iracundo.

En la primera estrofa de *Anarchy in the UK* la batería pasa de la mónada rítmica a un patrón rítmico de *backbeat*, mientras la guitarra y el bajo marcan los acordes manteniendo los ocho toques por compás, lo cual sugiere que la urgencia no ha cesado realmente, la batería sólo ha abierto un espacio para que el cantante declame su mensaje. El texto dice:

|                         |                          |
|-------------------------|--------------------------|
| I am an antichrist      | Yo soy un anticristo     |
| I am an anarchist       | Yo soy un anarquista     |
| Don't know what I want  | No sé lo que quiero      |
| But I know how to get t | Pero sé cómo conseguirlo |
| I wanna destroy         | Quiero destruir          |

Passerby

A los peatones

(The Sex Pistols 1977)

En los primeros dos versos el cantante se presenta bajo la identidad de dos figuras amenazantes para el orden político y religioso: el anarquista y el anticristo. En el tercero se muestra como alguien que se mueve por puro impulso. En el cuarto nos informa que el impulso que lo mueve es la destrucción del prójimo. La forma en que declama estos versos está menos preocupada por la melodía que por la forma en que pronuncia cada palabra, como si el modo en que alarga, recorta y arroja las sílabas no anunciara sólo su odio por el orden social, sino, el deleite que la expresión de este odio le hace sentir. La armonía en la estrofa está construida por oscilaciones I-IV-III que se corresponden con cada uno de los versos, imprimiendo un momento tentativo que tiende a imprimir agilidad, pero se repliega hacia el final, mostrando una intención de ataque que sólo se resuelve en el último verso que da paso al coro, llegando a la dominante y finalmente a la tónica en la progresión I-IV-III-I-V-I.

Al llegar al coro los instrumentos vuelven a unirse rítmicamente en la mónada y llevan la armonía hacia la dominante para que la canción alcance su momento de máxima tensión. En ese punto, el cantante grita:

Cos' I            Porque yo

Wanna be        Quiero ser

(The Sex Pistols 1977)

En ese momento la armonía vuelve a relajar la tensión regresando a la tónica, y el cantante acaba con el misterio añadiendo:

Anarchy!            ¡Anarquía!

(The Sex Pistols 1977)

Tras una segunda estrofa –notable por otro verso en el que se expresa odio y oposición a las expectativas de vida de los peatones: “tu sueño de futuro es un centro comercial”– se repite el coro, en esta ocasión con otras voces en coro con la del cantante. Luego, el solo de guitarra evita cualquier tipo de virtuosismo enfocándose en repetir un ostinato de solo tres notas, aunque con una capa de distorsión que crea un clima amenazante. Luego de una tercera estrofa, un segundo solo de guitarra se limita a una alternancia de dos acordes, pero que, junto al sonido general de la banda, logra evocar el paso de una pandilla de revoltosos que avanza jubilosa por la ciudad, destruyendo lo que encuentra a su paso. Finalmente se canta una cuarta estrofa y un coro, tras el cual el cantante declama:

I get pissed!                    ¡Me enojo!

(The Sex Pistols 1977)

Y, mientras la guitarra produce sonidos de acoples eléctricos a modo de ruidos caóticos, la canción concluye con un grito sostenido que dice:

Destroy!                        ¡Destruir!

(The Sex Pistols 1977)

En conclusión, el punk inglés de finales de los años setenta combinó patrones rítmicos como la mónada rítmica y el *backbeat* para evocar urgencia y amenaza, oscilaciones armónicas que sugieren una intención de ataque, timbres distorsionados de guitarra para expresar ira y provocación, así como técnicas vocales para construir una personalidad que expresa odio a través del ataque y el sarcasmo, siempre apoyándose en el texto de la canción. El objetivo de esta combinación de parámetros musicales y paramusicales fue

construir una identidad poseedora de un odio urgente con el que los oyentes podían identificarse y articular emociones similares.

La narrativa del rock de garaje está entonces sustentada en la personalidad de un joven sexualmente insatisfecho, que busca expresar su malestar a través de la velocidad y la masculinidad. La del punk inglés se sostiene sobre la de un odio urgente, opositor a las instituciones sociales que quiere destruir.

### **2.3. La música de Los Saicos desde una perspectiva estética**

Después de establecer al rock de garaje y al punk inglés como hechos estéticos, se analiza una canción de Los Saicos para compararla con ambos géneros y sacar a la luz sus parecidos y diferencias, para evaluar el alcance y los límites de la valoración de la banda peruana como “inventora del punk”.

La obra para el análisis es *Demolición*, la canción más popular de Los Saicos, lanzada originalmente en formato de disco 45 rpm en mayo de 1965. El patrón rítmico utilizado en la introducción presenta al bombo tocando acentos sobre la firma de tiempo de 4/4, esto es, una mónada rítmica de tiempo simple. El tom, por su parte, acentúa el primer y segundo pulso, y luego realiza un golpe entre el segundo y tercer pulso y otro entre el tercer y cuarto pulso, añadiéndole a lo que Hicks llama “la sensación de poder” de la mónada (Hicks 1999: 29) una síncopa que invita al baile. En el quinto compás, sobre este mismo patrón rítmico, entra el zumbido de una guitarra, en la que se toca, siguiendo la técnica del *tremolo picking*, una variación de la progresión armónica conocida como blues de doce compases: I-IV-I-V-IV-I. Es importante anotar que la progresión armónica del blues de doce compases también la encontramos en los más grandes éxitos de rock 'n' roll –desde *Rock Around the Clock* de Bill Haley hasta *The Twist* de Chubby Checker–

con los que bailaba gran parte de la juventud limeña de la época. A lo largo de esta introducción, *Demolición* se presenta como una canciónailable de música juvenil de mediados de los años sesenta, con la peculiaridad de un zumbido escarpado en la guitarra eléctrica, probablemente tomado de las bandas de surf instrumental como The Ventures, el cual podría evocar tanto el zumbido de un taladro, la llegada de una ola o el motor de un auto a toda velocidad, siendo la velocidad, según Hicks, una marca esencial en el rock de garaje (1999: 26). En resumen, la influencia de la armonía del rock n roll, el ritmo sincopado de la música negra estadounidense de baile, el toque agreste de la guitarra surf –y su evocación de velocidad– emparentan la canción de Los Saicos con los parámetros musicales del rock de garaje de mediados de los años sesenta.

Un grito del cantante marca el inicio de la primera estrofa de la canción. El patrón rítmico pasa de inmediato a un *backbeat* con un doble acento en el segundo y cuarto pulso, cuya combinación con la armonía del blues de doce compases evocan la estructura rítmica y armónica típica de los twists que se bailaban en la época. La voz del cantante se articula con el gruñido que, según Hicks, caracterizó a algunos cantantes de rock de garaje (1999: 2-3), y se superpone al *tremolo picking* creando una combinación de gruñido y zumbido que evoca el timbre de *fuzz-tone* que muchas bandas de garaje utilizaban en esa misma época. Hasta el momento el ritmo, la armonía y el timbre se corresponden con la estética del rock de garaje de mediados de los sesenta. La única diferencia aparente la encontramos en la temática del texto:

Echemos abajo la estación del tren

Echemos abajo la estación del tren

Echemos abajo la estación del tren

Echemos abajo la estación del tren

Demoler, demoler, demoler, demoler

Echemos abajo la estación del tren

Demoler, demoler la estación del tren

Demoler, demoler la estación del tren

Nos gusta volar estaciones de tren

Demoler, demoler, demoler, demoler

Nos gusta volar estaciones de tren

Demoler, demoler, demoler, demoler

(Los Saicos 1965)

La imagen de un grupo de muchachos destruyendo jubilosamente la estación del tren podría sugerir la personalidad que se construye en el punk inglés: la del urgente opositor a las instituciones sociales que odia y desprecia. Pero, al mismo tiempo, uno podría atribuirle a la combinación de texto y música la personalidad de una poderosa y masculina velocidad urbana poseedora de un antagonismo rebelde. ¿Cuál elegir? Los elementos musicales –básicamente los de una canciónailable de pop juvenil de mediados los años sesenta y del rock de garaje de mediados de la misma década– invitan a escoger la segunda opción. El acto de demoler la estación del tren que se narra en la canción no es el de un opositor al sistema político occidental, sino el de una pandilla de adolescentes insatisfechos que se desfogan y legitiman su masculinidad en un acto de rebeldía. El contexto, al igual que el de las bandas de rock de garaje, es el de mediados de los años sesenta, y Los Saicos, al igual que muchas bandas de garaje, buscó ingresar al mundo del espectáculo ya establecido –de hecho, llegó a tener un programa de radio y otro de televisión– no destruirlo junto con el resto de la civilización occidental, como pretendían



The Sex Pistols. En ese sentido, no puede decirse que Los Saicos haya sido una banda que presagió el punk inglés de mediados de los setenta. Pero sí puede decirse que *Demolición*, como un hecho estético –expresión de un vitalismo encarnado en la mecánica de la velocidad y un antagonismo vandálico que legitima la masculinidad de un grupo de adolescentes frustrados– fue el de una banda de garaje de mediados de los años sesenta.



## CAPÍTULO III

### LA CONSTRUCCIÓN DE LO PUNK EN EL DISCURSO

#### HISTORIOGRÁFICO

Los Saicos fue un grupo peruano que surgió bajo la influencia de la música juvenil de los años cincuenta y prosperó, a mediados de la década del sesenta, en la escena limeña de ídolos adolescentes y conjuntos de rock 'n' roll. Siendo parte de una tradición de música juvenil que se remontaba a Elvis Presley y Little Richard, que recogía parámetros musicales del twist y la música surf, y que se articulaba sin problemas con los primeros discos de The Beatles y The Rolling Stones, Los Saicos innovó sobre estos referentes para elaborar una propuesta nueva y original, poseedora de una expresividad inédita para la escena en la que aparecieron. Tras su separación, ocurrida a finales de 1966, el grupo fue adquiriendo paulatinamente el estatus de banda de culto, en especial dentro de la escena subterránea de los años ochenta, donde bandas como Leusemia y Eutanasia versionaron sus canciones. Hacia finales del siglo XX, tras la reedición española de sus discos 45 rpm en el álbum *Wild Teen Punk From Peru 1965*, Los Saicos se convirtió en una banda que empezó a ser revalorada en los medios de prensa internacionales como “inventora del punk”, un discurso que luego fue replicado en la prensa local y en las historias del rock peruano.

En esta tesis se postula que etiquetar a Los Saicos como una banda “inventora del punk” resulta problemático porque implica valorar a un grupo de mediados de los años sesenta a través de un término polisémico que, a lo largo de diferentes décadas, fue utilizado para designar diferentes géneros musicales. Como se ha señalado en los capítulos anteriores, la prensa musical y los críticos de rock de finales de los años setenta trataron de englobar

diferentes estéticas bajo el término punk, dejando escapar las peculiares características que distinguían a estas estéticas entre sí. Por ello, es necesario entender a la música de Los Saicos en su contexto, identificar las connotaciones que tuvieron las etiquetas que se les asignaron en Lima a mediados de los años sesenta, y luego, las que se le asignaron en cada lugar y en cada momento donde su música pasó por un proceso de revaloración. Finalmente, tras concluir este análisis, se evaluarán los alcances y limitaciones de su etiquetado como “inventores del punk” en la historiografía del rock peruano.

### **3.1. Los Saicos en la industria del entretenimiento y el periodismo de espectáculos de los años sesenta**

#### **3.1.1. La nueva ola latinoamericana: el surgimiento de un género y una escena musical**

Entre 1955 y 1956, en los Estados Unidos, los pioneros del rock 'n' roll grabaron sus primeros discos para sellos regionales independientes, abriendo así un nuevo circuito de producción y consumo en el mercado de la música popular. Al percatarse de ello las grandes casas discográficas decidieron ingresar a este nuevo nicho comercial asimilando a algunas de las primeras estrellas de rock 'n' roll o bien creando nuevos cantantes que les hicieran competencia.

El musicólogo inglés Charlie Gillett describe el proceso de la siguiente manera:

En 1957 (...) al lado de los contados discos de rock 'n' roll que podían compararse con los mejores del año anterior había otros que presagiaban lo que estaba por venir, discos cuyo sonido estaba determinado más por un productor que por el espíritu desinhibido del cantante (...) El descubrimiento de que el rock 'n' roll, después de todo, podía ser sometido a las técnicas de producción tradicionales de la industria animó a los productores

de la vieja escuela a darle un giro al idioma musical (...) ahora podían obtener credibilidad usando cantantes desconocidos –que eran presentados como rocanroleros para grabar canciones con letras decentes y un ritmo constante. (Gillett 1996: 40-41).

Algo similar ocurrió en Latinoamérica. Si bien el rock 'n' roll había aparecido en los Estados Unidos y sus estrellas más conocidas cantaban en inglés, las compañías discográficas estadounidenses instaladas en la región no tardaron en crear ofertas de rock 'n' roll para los jóvenes latinoamericanos. Como resultado de esta apertura del mercado discográfico aparecieron nuevos artistas, así como nuevos circuitos de producción y distribución. En 1960, supervisados por la sucursal mexicana de Columbia, Enrique Guzmán y Los Teen Tops grabaron versiones en español de éxitos de cantantes estadounidenses de rock 'n' roll como Elvis Presley, Little Richard, Larry Williams, Jerry Lee Lewis y Carl Perkins, convirtiéndose en las primeras estrellas latinoamericanas de rock 'n' roll en español.

Mientras este proceso ocurría en Latinoamérica, las grandes disqueras estadounidenses crearon un nuevo formato de cantante: el ídolo adolescente, con el que también buscaron captar el interés del segmento juvenil del mercado. Charlie Gillett hace un repaso de los tópicos de las canciones interpretadas por este tipo de cantante: arreglarse para ir al baile, llegar al baile, confesar algún tipo de pasión juvenil o mostrar resentimiento frente a la incompreensión de los adultos (1996: 44). Gillett señala: “Las canciones de este tipo permitían a los adolescentes reafirmar que sus emociones eran únicas, que tenían un valor eterno...una nueva generación se identificó con la seriedad con la que estos sentimientos y experiencias eran descritos en las canciones... hechas para que los jóvenes se sumergieran en ellas” (Gillett 1996: 44).

Si bien los cantantes originales de rock 'n' roll habían logrado recrear la identidad y los sentimientos de un gran número de jóvenes a través de una actitud rebelde, altanera y

desafiante, el ídolo adolescente se encargó de darle forma a los sentimientos más sublimes de los jóvenes enamorados; en otras palabras, si el cantante de rock 'n' roll le daba forma al ansia de libertad de los jóvenes, el ídolo adolescente articulaba su experiencia del enamoramiento.

Tal como había ocurrido anteriormente con el rock 'n' roll, la industria discográfica latinoamericana no tardó en adaptar este nuevo formato de cantante al mercado hispanohablante. En 1961 Enrique Guzmán se separó de Los Teen Tops y se lanzó como solista con una versión en español de *Rain Drops*, balada sentimental interpretada originalmente en inglés por el cantante estadounidense Dee Clark, y luego con una versión de *Put Your Head On My Shoulder*, una de las baladas sentimentales más conocidas de The Platters. En simultáneo, el argentino Rocky Pontoni empezó a grabar versiones en español del ídolo adolescente Neil Sedaka, convirtiéndose él mismo, junto con Guzmán, en uno de los primeros ídolos adolescentes latinoamericanos. Ese mismo año, en Buenos Aires, la sucursal argentina de RCA acuñó el término nueva ola para referirse a una colección de discos en la que participaron tres figuras de la música juvenil argentina: Marty Cosens, Mariquita Gallegos y el ya mencionado Rocky Pontoni.

En el Perú, los ídolos adolescentes más conocidos fueron Pepe Miranda, Gustavo Moreno, Pepe Cipolla y Joe Danova, aunque su repertorio no sólo incluyó baladas sentimentales, sino versiones en español de rock 'n' roll, twist, canción pop melódica y éxitos italianos del momento, todas dirigidas al segmento juvenil del mercado discográfico. Si bien los parámetros expresivos musicales de las canciones que interpretaban era variado, los ídolos juveniles peruanos también fueron catalogados bajo la etiqueta nueva ola por la industria discográfica y la prensa local. El etiquetado demuestra que, hacia 1961, en distintos puntos de América Latina, el término nueva ola

era usado para designar un mismo fenómeno musical: el de los intérpretes, discos y canciones dirigidos a la juventud urbana de la región.

Ese mismo año, la disquera peruana Mag lanzó un disco acreditado a Duraznito y sus Twisters titulado *Twist y rock and roll de la nueva ola*. El álbum incluía versiones en español de canciones de twist grabadas originalmente por Chubby Checker y una versión de *Presumida*, adaptación al español de una canción de rock 'n' roll de Cliff Richard que ya había sido popularizada en México por Enrique Guzmán y Los Teen Tops. En el libro *Días Felices*, Diego García y otros coleccionistas e investigadores de la revista *Sótano Beat* señalan que las grabaciones de Duraznito realizadas para MAG siguieron el modelo tradicional de las grandes disqueras estadounidenses al momento de grabar discos de rock 'n' roll: arreglos, partituras y la participación de músicos profesionales contratados por el sello discográfico (2012: 37). El objetivo de estas grabaciones fue producir versiones en español de las canciones más populares del mercado juvenil estadounidense, para que éstas pasaran a ser consumidas por los jóvenes locales. Como puede verse en el título del disco, para que la industria catalogara a estas canciones como nueva ola no importaba si tenían ritmo de twist o rock 'n' roll, sino que fuesen reinterpretaciones en español de música juvenil anglosajona, hechas por cantantes locales.

El 14 de agosto de 1965, en el diario *Extra*, encontramos un aviso publicitario del programa televisivo *El clan del twist*, que era transmitido todos los sábados a las 8 de la noche por Canal 4. El aviso señala que bajo la conducción de Margie Bermejo, la “princesita de la nueva ola mexicana”, el programa estará “dedicado a la juventud peruana”, y ofrecerá “alegría...juventud...ritmo...concursos, con la participación de populares conjuntos nacionales y valores de la nueva ola internacional” (América Televisión 1965). Los artistas mencionados en el aviso publicitario incluyen a Jimmy Santi, Los 3 García, Pepito, Tony Laredo, Los Dakotas, Robby, Paco Daglio, Los Shain's

y Los Saicos. Estos artistas no interpretaban canciones con parámetros musicales similares, siendo Jimmy Santi un cantante de canciones de pop melódico y Los Saicos y Los Shain's bandas de rock de garaje. La etiqueta nueva ola, impuesta, en este caso, por la industria del entretenimiento, no estaba basada en un estilo musical, sino en su cualidad de ser música dedicada a la juventud peruana.

Pero la etiqueta de nueva ola no fue adscrita únicamente por la industria discográfica, sino también por los propios artistas. Un ejemplo de ello lo encontramos en una declaración hecha por Pancho Guevara, baterista de Los Saicos, un grupo que, en términos estéticos, cae bajo la etiqueta de rock de garaje. En un artículo aparecido en el diario *Extra*, donde el redactor presenta a Los Saicos como “los nuevos reyes de la nueva ola, el baterista pronostica futuros éxitos para su banda porque: “la nueva ola gusta en todas partes, y cuando es bien interpretada, mejor” (Diario Extra 1965).

En conclusión, entre 1961 y 1965, en el Perú existió un acuerdo tácito entre artistas, consumidores de discos, sellos discográficos y medios de prensa para que la etiqueta nueva ola refiera a la versión en español de la música popular anglosajona e italiana de comienzos de los años sesenta cuya producción y consumo estuvieran orientados al segmento juvenil del mercado discográfico. Como ya se ha señalado, esta música incluyó tanto al rock 'n' roll como al twist, al rock de garaje, al pop melódico y a la balada romántica. Los jóvenes, por su parte, usaron estas canciones para hacerlas cumplir las funciones sociales que Simon Frith asocia con los géneros de la música popular: se identificaron con ellas para articular su identidad como jóvenes y también para darle sentido a la emoción que les producía enamorarse por primera vez (1987: 264-265).

En ese sentido, en términos de producción, circulación y consumo, y también en relación a sus funciones sociales, la nueva ola puede concebirse como un género musical. En términos amplios, la nueva ola fue la versión en español de la música popular anglosajona

e italiana orientada al segmento juvenil del mercado discográfico latinoamericano, integrada, a su vez, por sub-géneros como el rock 'n' roll, el twist, el rock de garaje, el pop melódico y las baladas románticas.

De ello se sigue que, en el Perú, entre 1961 y 1965, la nueva ola fue concebida como un género musical que abarcó a toda versión en español de la música popular anglosajona e italiana de comienzos de los años sesenta, cuya producción y consumo estuvieran orientados por la industria discográfica al segmento juvenil del mercado peruano, puesto que esta era la música que cumplía la función social de articular la identidad y expresar las emociones de los jóvenes.

Habiendo establecido esta noción de nueva ola como género musical, se propone que el término nueva ola también pueda ser usado para referir a una escena musical. En su artículo "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music", Will Straw señala que una escena musical es: "la actualización de un estado particular de relaciones entre varias poblaciones y grupos sociales, en tanto se agrupan alrededor de coaliciones específicas de un estilo musical" (Straw 1991: 379). Si se toma lo que Straw entiende por estilo y se le reemplaza por la nueva ola como género musical, entonces las relaciones que existieron entre varias poblaciones y grupos sociales alrededor de la nueva ola permiten entenderla como una escena musical compuesta por artistas, consumidores de discos, sellos discográficos y medios de difusión relacionados en torno a este género musical.

En este sentido, si la nueva ola fue asumida como un género musical, entonces este género constituyó una escena en tanto articulaba las relaciones entre artistas, consumidores de discos, sellos discográficos y medios de difusión que giraron en torno a ella.



### 3.1.2. El rock y la nueva ola: la construcción historiográfica de una oposición estética

Se ha propuesto que, en el Perú, a mediados de los años sesenta, la nueva ola concebida como género musical abarcó a toda versión en español de la música popular anglosajona e italiana de comienzos de los años sesenta cuya producción y consumo estuvieran orientados por la industria discográfica al segmento juvenil del mercado peruano, puesto que esta era la música que cumplía la función social de articular la identidad y expresar las emociones de los jóvenes.

Esta concepción de la nueva ola permite concebir al rock 'n' roll, al twist, al rock de garaje, a la canción melódica y a la balada romántica como parte de la nueva ola, tal como los concibieron los artistas, los oyentes, los sellos discográficos y los medios de comunicación peruanos de mediados de los años sesenta. Se ha propuesto también que, si “escena” es un término que refiere a las relaciones que artistas, consumidores de discos, sellos discográficos y medios de difusión establecieron en torno al género establecido como nueva ola, entonces el término nueva ola también puede referir a la escena musical que se desarrolló en torno a este género.

En este punto es necesario señalar que esta nueva aproximación a la nueva ola es incompatible con la noción de nueva ola que se ha propuesto en la historiografía del rock peruano. En su libro *Demoler. Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1957-1975*, Carlos Torres Rotondo exige hacer un deslinde entre la nueva ola y el rock y trata de definir a la primera en términos puramente musicales:

La nueva ola es una variante del bolero, la canción italiana y las baladas...Está interpretadas por solistas y no por grupos...Los más importantes nuevaoleros fueron Pepe Miranda, Rulli Rendo, Joe Danova, Jimmy Santi, entre otros. Por obvias razones de estilo musical no aparecen en este libro, pese a que el rock y la nueva ola en un momento son

fenómenos vecinos, a veces entrecruzados...en casi todos los medios periodísticos de la época se confunde a la nueva ola con el rock, por lo que la única diferencia actualmente la puede dar quien escucha las grabaciones que quedaron (Torres 2009: 33-34).

Pedro Cornejo Guinassi también define a la nueva ola en términos puramente musicales. En su libro *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú* escribe: “Fue en ese contexto que apareció lo que se denominó nueva ola, una corriente musical caracterizada por un sonido diáfano, simple, alejado de estridencias y perfectamente listo para el consumo masivo” (Cornejo 2018: 15-16).

Torres Rotondo y Cornejo Guinassi reducen la nueva ola a un estilo musical cuyas características lo vinculan con la canción pop melódica, la balada sentimental y los ídolos adolescentes. Torres Rotondo también señala que los medios periodísticos de la época confundieron a la nueva ola con el rock (Torres 2009: 33-34). Pero, como ya se ha señalado, los medios periodísticos de la época no confundieron a la nueva ola con el rock, sino que concibieron a las canciones de rock 'n' roll, twist, rock de garaje, pop melódico, balada sentimental y música surf como la música de la juventud de la época y se refirieron a ella, en conjunto, como la música de la nueva ola.

La oposición entre rock y nueva ola vuelve a aparecer en *Demoler. El rock en el Perú 1965-1975*, la segunda edición del libro de Torres Rotondo, donde el autor describe las matinales –eventos musicales que congregaban a la juventud limeña de mediados de los años sesenta– de la siguiente manera: “Se alternaban bandas de rock y solistas de nueva ola, quienes cantaban con pista mientras los músicos cambiaban e instalaban los instrumentos. También se pasaban películas de Enrique Guzmán y César Costa, o comedias playeras con Anette Funicello y Frankie Avalon, a quien habían nombrado el rey de las matinales” (Torres 2018: 39).

Tal como lo demuestran las portadas de discos, los anuncios publicitarios y las declaraciones de los propios artistas, entre 1961 y 1965, en el Perú, no hubo una oposición entre el rock y la nueva ola, porque, como ya se ha señalado, la nueva ola incluyó al rock 'n' roll, al twist, al rock de garaje, al pop melódico y a las baladas. Los grupos que en los libros de Torres Rotondo y Cornejo Guinassi son etiquetados como bandas de rock, eran conocidos, en los años sesenta, como grupos de nueva ola.

Para entender la incompatibilidad conceptual entre los historiadores del rock peruano y los integrantes de la escena de la nueva ola peruana de mediados de los años sesenta es importante recordar que la oposición entre rock y nueva ola es un discurso que surge a posteriori, cuando la cultura del rock ya ha establecido para sí misma una ideología de autenticidad. La cultura del rock utiliza la noción de autenticidad para distinguirse de la música pop y esta oposición se vuelve aún más aguda cuando, desde los años ochenta, el término nueva ola empieza a usarse para referir al circuito nostálgico de viejos ídolos juveniles de los años sesenta que ya nada tenían en común con los rockeros de los años ochenta.

Según Keir Keightley la ideología de la autenticidad, establecida por la cultura del rock desde finales de los años sesenta, afirma que los rockeros deben tocar sus propios instrumentos, no fingir que lo hacen (2001: 131). Dice Keightley:

Auténtico designa a la música, los músicos y las experiencias musicales que parecen ser directas y honestas, no corrompidas por el mercado, la moda, la copia, la falta de inspiración. Auténtico es un término adscrito a música que ofrece expresiones sinceras de sentimiento genuino, creatividad original, o un sentido orgánico de comunidad. La autenticidad no es algo en la música, aunque uno la experimenta de este modo, y cree que puede ser escuchada y tener una forma material. Pero, en realidad, la autenticidad es un

valor, una cualidad que le adscribimos a relaciones percibidas entre la música, las prácticas socio-culturales y oyentes o audiencias (Keightley 2001: 131).

Un tema central en la ideología de la autenticidad en el rock lo constituye la falta de mediación. Un cantante que no canta, sino hace mímica, no es auténtico; un artista que no escribe sus propias canciones, no es auténtico. Señala Keightley:

Dentro de la cultura del rock, la valoración de los artistas que escriben sus propias canciones es clave para entender esta preocupación con la mediación. Tal como ocurre con la palabra autenticidad, la palabra autor está etimológicamente conectada con el yo. Si el yo de un músico de rock no está involucrado en la creación del texto que interpreta, el rock piensa que su yo probablemente se encuentra corrompido o alienado...El rock sospecha de aquellos cantantes o músicos que no son autores, que no están involucrados en la composición de la letra y la música de sus canciones (Keightley 2001: 134).

La ideología de la autenticidad como un criterio valorativo está atada al surgimiento del rock como una cultura musical que se separa de las músicas populares que la originaron –el rock n roll, el twist, la música surf– y que era preciso dejar atrás si es que el rock pretendía convertirse en una forma artística seria y no en un mero producto de entretenimiento de la sociedad de consumo. Pero el surgimiento de la cultura del rock ocurrió a partir de 1965, cuando los ideales de autenticidad de la cultura folk y los parámetros estéticos del jazz, la música clásica y el avant-garde fueron asimilados, incorporados y popularizados por estrellas de la música pop como The Beatles, The Beach Boys y The Byrds. Entre 1961 y 1965, en el Perú, la autenticidad no era un criterio para valorar la música juvenil de la época, pero Torres Rotondo y Cornejo Guinassi escriben sus historias como si así lo hubiera sido. Es por ello que Torres Rotondo subraya el hecho de que los solistas de la nueva ola cantaban con pistas, mientras los rockeros –los “músicos” los llama, para situarlos en una jerarquía artística superior a la de los ídolos

adolescentes– instalaban sus propios instrumentos (Torres 2018: 39). Este criterio, anacrónico para analizar la música popular urbana del Perú entre 1961 y 1965, lleva a los autores a distinguir a las bandas que tocaban sus propios instrumentos y en ocasiones escribían sus propios temas, de aquellos solistas que interpretaban canciones escritas por otros, bajo los parámetros de producción de la industria discográfica y que, en las matinales, en lugar de cantar en vivo, fingían hacerlo. Es a partir de esta posición ideologizada que estos autores distinguen entre la práctica del rock y de la nueva ola partiendo de la diferencia entre “sonidos diáfanos” y sonidos estridentes (Cornejo 2018: 15) o entre “intérpretes” y “conjuntos” (Torres 2009: 33-34), cuando, en realidad, como ya se ha señalado, lo que estos autores conciben como rock era concebido a mediados de los años sesenta como parte de la nueva ola.

### **3.1.3. La oposición entre Los Saicos y la nueva ola en la historiografía rockera**

Entre 1961 y 1965, en el Perú, no hubo mayor oposición entre las bandas que Torres Rotondo y Cornejo Guinassi llaman bandas de rock y los cantantes que califican como cantantes de nueva ola. De hecho, Los Saicos, la banda considerada por el *Diccionario de Punk y Hardcore (España y Latinoamérica)* como la fundadora del rock peruano (2011: 239), fue catalogada en su época por la prensa y sus propios integrantes como una banda de “nueva ola” (Diario Extra 1965). Como ya se ha señalado, en un comentario periodístico sobre Los Saicos aparecido en el diario *Extra* el 24 de junio de 1965 el redactor presenta al grupo como “los nuevos reyes de la nueva ola”. El texto incluye, además, un comentario del baterista de la banda, Pancho Guevara, que refuerza la etiqueta al pronosticar futuros éxitos para su grupo porque “la nueva ola gusta en todas partes, y cuando es bien interpretada, mejor” (Diario Extra 1965).

En lugar de tratar de entender por qué a mediados de los años sesenta la prensa podía calificar a una banda de rock como Los Saicos como una banda de nueva ola, Torres Rotondo afirma que se trata de una confusión por parte de los periodistas (2009: 33-34). Pero las dos nuevas acepciones de nueva ola que se han propuesto en el apartado anterior –como género musical y como escena musical– resuelven esta aparente contradicción. A partir de lo expuesto, se sigue que una banda como Los Saicos puede ser concebida como un grupo de rock en tanto cumple a cabalidad con ciertos parámetros musicales y paramusicales que hoy asociamos con la música rock, sin ser inconsistente con el hecho de que, a mediados de los años sesenta, en el Perú, se les haya considerado como un grupo de nueva ola. Los Saicos fueron un grupo de nueva ola porque, a mediados de los años sesenta, en el Perú, lo que la historiografía concibe como rock era concebido como parte de la nueva ola

### **3.2. Resignificación de *Demolición* en el contexto del rock subterráneo**

El primer escenario en el que la música de Los Saicos se percibió como música punk fue en la escena subterránea de los años ochenta. En *Alta Tensión: Breve Historia del Rock en el Perú*, Pedro Cornejo Guinassi describe esta escena de la siguiente manera:

Estimulados por la filosofía *punk* del do it yourself (hazlo tú mismo) y agrupados bajo la denominación de subterráneos, apareció a mediados de los ochentas una generación de rockeros que, con una sensibilidad insolente, descreída y revoltosa, puso de vuelta y media al circuito local. Surgido en medio del desgobierno que caracterizó la última etapa del segundo régimen de Fernando Belaúnde, el rock subterráneo expresó, por otro lado, la indignación de una parte de la juventud peruana ante lo que el filósofo italiano Norberto Bobbio denominó “las promesas incumplidas de la democracia”. No hay que olvidar que el retorno a la democracia luego de doce años de dictadura había generado una enorme

expectativa, especialmente entre los jóvenes que por primera vez vivían una experiencia de ese tipo. De ahí su frustración ante el fracaso de un orden social, económico y político que ellos sentían que los había decepcionado. De ahí también las furiosas diatribas “contra el sistema” que poblaron las canciones de los grupos subterráneos (Cornejo 2018: 85-86).

A diferencia de la escena de la nueva ola en la que Los Saicos prosperó a mediados de los años sesenta, la escena de rock subterráneo no formaba parte de la industria del espectáculo ni estaba destinada a entretener a la juventud limeña haciéndola bailar o proporcionándole baladas con las que articularasen su experiencia del primer amor o canciones de rock que connotasen la explosión de testosterona que caracteriza a la adolescencia, sino, más bien, a articular un descontento social desde el que las instituciones políticas eran vistas con desconfianza y rechazadas con violencia.

Leusemia, agrupación formada en la Unidad Vecinal #3 del Cercado de Lima, se convirtió en una de las bandas emblemáticas de la escena de rock subterráneo. Según Cornejo Guinassi:

Leusemia se convirtió en la punta de lanza de lo que luego se conocería como el movimiento de rock subterráneo. Formada en 1983 por Daniel F. –una figura que con los años se volvería virtualmente mítica– en guitarra y voz, Leo Scoria en el bajo y Kimba Vilis en la batería –a quienes se sumaría luego Raúl Montañez en la otra guitarra– esta banda emergió del anonimato para inundar las calles limeñas con sus pintas y tomar por asalto todo escenario que se les pusiera delante para vomitar un pestífero y maloliente rocanrol que tenía tanto del sonido *merseybeat* de principios de los sesenta como del punk rock americano de mediados de los setenta (Cornejo 2018: 86).

Los conciertos de rock subterráneo donde surgió Leusemia entre 1984 y 1985 podían percibirse como reductos de disidencia política. Sobre el escenario se alzaban banderolas

en contra de los Estados Unidos con consignas como *Yanquis Go Home*, las bandas llevaban nombres como *Sociedad de Mierda* y *Ataque Frontal*, y entre el público y entre los propios músicos se podía distinguir ropas pintadas con frases que llamaban a la anarquía. Este fue el contexto en el que Leusemia interpretó *Demolición*, la canción más popular de Los Saicos.

En el contexto de la nueva ola *Demolición* podía haber caído bajo la noción de rock de garaje como hecho estético –una masculinidad adolescente frustrada desfogándose a través de un acto de veloz e iracunda rebeldía–, pero en el contexto del rock subterráneo la “frustración ante el fracaso de un orden social, económico y político” descrita por Cornejo Guinassi le añadía a la canción una connotación política, convirtiéndola en “una diatriba’ contra el sistema” (Cornejo 2018: 85-86). En este nuevo contexto, *Demolición* puede caer bajo la noción de punk inglés como hecho estético, es decir, como una urgente oposición a las instituciones sociales.

La versión de Leusemia es reveladora porque muestra cuáles son los cambios que *Demolición* tuvo que pasar para poder calzar en el repertorio de una banda de rock subterráneo. En primer lugar, el patrón rítmico de la batería en la introducción elimina los acentos del tom entre el segundo y tercer pulso y entre el tercer y cuarto pulso, dejando únicamente la mónada rítmica acentuando los cuatro pulsos del compás de 4/4, lo cual sustrae la síncopa y el componenteailable de la canción y deja únicamente la sensación de poder inherente a la mónada rítmica. En esta nueva versión se añaden redobles en el napoleón para añadirle una connotación militar, reminiscente de la introducción a *Holidays in the Sun* de The Sex Pistols. Por otro lado, en esta sección introductoria la guitarra no sigue la progresión armónica con el *tremolo picking* de la versión original – que remite a la música surf instrumental– sino una pulsación de ocho pulsos por compás tocada en una sola cuerda, como el bajo de una canción de The Ramones o como el pulso



que sigue The Sex Pistols en la introducción a *Anarchy in the UK*. En la primera estrofa de la canción Leusemia cambia otros parámetros musicales originales de *Demolición*. En primer lugar, si bien el patrón rítmico de la batería sigue siendo un *backbeat*, el acento en el segundo y tercer pulso de la versión original era matizado con un segundo golpe tocado inmediatamente después de estos acentos, el cual le añadía una síncopa que invitaba al baile; en la versión de Leusemia este golpe es eliminado dejando un patrón mucho más lineal, similar al de las canciones de Ramones. El bajo, por su parte, hace a un lado la síncopa de la versión original para tocar una línea de ocho pulsos sobre el compás de 4/4, al estilo de grupos punks como Ramones y los Sex Pistols. La guitarra, al igual que las guitarras de estos grupos, es una guitarra distorsionada que toca los acordes sobre los ocho pulsos que el bajo está marcando sobre el compás de 4/4, una combinación de patrones que –como se vio en el ejemplo de los Sex Pistols en el capítulo II– crea la sensación de estar inmersos en una mónada rítmica, aunque la batería toque un patrón de *backbeat*.

La combinación de estos parámetros de expresión musical con el contexto de oposición política en el que estaba situada la escena de rock subterráneo de los ochenta hace que la letra de *Demolición* pase de ser escuchada como la expresión de una masculinidad adolescente frustrada desfogándose a través de un acto de rebeldía a ser escuchada como una urgente oposición a las instituciones sociales. En otras palabras, pasa de ser una canción que cae bajo la noción de rock de garaje como hecho estético a una que cae bajo la noción de punk británico como hecho estético.

Luego de un proceso de transformación de parámetros musicales y de relocalización en un nuevo contexto caracterizado por la oposición política al orden establecido, *Demolición* pudo caer bajo la noción de punk británico como hecho estético. Pero esto no quiere decir que la versión original de la canción haya caído bajo esta misma noción; sus

parámetros musicales y el contexto en el que fue escrita y grabada la hicieron caer, más bien, bajo la noción de rock de garaje como hecho estético. En una entrevista con Pedro Cornejo, Daniel F, cantante y guitarrista de Leusemia, enfatiza este punto:

¿Crees tú que se pueda hablar de algunos grupos de los sesentas como pilares del rock peruano?

No, ninguno.

¿Ni siquiera Los Saicos?

No, porque no hay ninguna conexión entre lo que hicieron esos grupos y lo que se hizo después. Es como escuchar música del siglo XV, una cosa bien lejana. La prueba de ello es que, hasta donde sé, no hay ningún grupo peruano de los ochentas en adelante que reivindique a, o que base su sonido en, alguna banda de los sesentas como su influencia. Y si lo hace ahorita es porque ya salieron a la luz discos de esa época. Pero no hay una conexión directa. No descendemos de Gerardo Manuel, ni de Telegraph Avenue. Los grupos que nacieron en los ochentas se basaron en música foránea. En cambio, los grupos peruanos que aparecen a partir de 1986-1987 se agarran de los grupos que surgieron en 1984-1985 (Cornejo 2018: 102).

La respuesta de Daniel F. sugiere que él es plenamente consciente de que Los Saicos no influyó a la movida subterránea de los años ochenta y que las bandas de esta escena estuvieron influenciadas, más bien, por bandas extranjeras, las cuales, en virtud de los parámetros musicales que encontramos en su versión de *Demolición*, tienen que ser bandas de punk como The Sex Pistols y Ramones. En ese sentido, es claro también que Daniel F. es consciente de que hay una diferencia entre Los Saicos y las bandas de punk de los años setenta y que *Demolición*, en su versión original y en el contexto de la escena de la nueva ola de los años sesenta, no puede ser entendida como una canción de punk en la acepción del punk británico como hecho estético.

La respuesta de Daniel F. también señala otro hecho importante: el contexto de la movida subterránea y las transformaciones de los parámetros musicales de *Demolición* fueron las condiciones de posibilidad que permitieron que en los años ochenta esta canción fuera escuchada como una canción de punk, pero esto no implica que Los Saicos haya sido una banda punk que se adelantó a su tiempo, ni que haya inventado el punk, sino que una de sus canciones fue transformada y recontextualizada de tal modo que pudo ser escuchada como una canción de punk. En todo caso, esta reinención de *Demolición* como una canción punk constituye un antecedente de la construcción punk de Los Saicos en el discurso historiográfico del rock peruano.

### **3.3. La construcción punk de Los Saicos en la historiografía del rock peruano**

*Wild Teen Punk From Peru 1965*, el nombre del disco editado en 1999 por el sello español Electro-Harmonix, en el que se recopilaron los seis 45 rpm de Los Saicos, fue el primer etiquetado punk que la industria discográfica le hizo a la música de la banda peruana. El hecho motivó que diarios como *The Guardian* y *The Huffington Post* publicaran artículos con titulares como “¿Dónde nació el punk? En un cine en Perú” (Watts y Collins 2012), dando inicio a un discurso mediático que presentó a Los Saicos como una banda “inventora del punk”, discurso replicado en la historiografía del rock peruano. En este último apartado se muestra cuál fue el contexto en el que el sello Electro-Harmonix aplicó el término punk a la música de Los Saicos, se sacan a la luz los malentendidos que la polisemia inherente al término punk generó en los medios de comunicación que cubrieron el lanzamiento del disco y se muestra cómo este malentendido se extendió a la historiografía del rock peruano, donde se cimentó el discurso de que Los Saicos fue uno de los grupos “inventores del punk”.

### 3.3.1 La reedición punk de Los Saicos en España

En 1999 el sello discográfico español Electro-Harmonix editó *Wild Teen Punk From Peru 1965*, un disco 33 rpm que recopila los seis 45 rpm que la banda Los Saicos lanzó entre 1965 y 1966. El título del disco catalogó a la música de Los Saicos como punk adolescente, una etiqueta capaz de generar connotaciones con el rock de garaje de mediados de los sesenta, el punk estadounidense de mediados de los setenta y el punk británico de finales de los setenta. Esta ambivalencia llama a poner el disco en el contexto de los otros lanzamientos de Electro-Harmonix, el sello responsable del etiquetado punk de Los Saicos.

En el catálogo de Electro-Harmonix, además de Los Saicos, encontramos a Los Rockets, Los Robbins, The Cambridge Stones, Los Temerarios, The Knacks, Los Monjes, Los Yaki y Los Blue's Men, bandas latinoamericanas de rock de garaje de mediados los años sesenta. Este hecho indica que la acepción de punk que se está usando en *Wild Teen Punk From Peru 1965* es aquella que Lester Bangs, Dave Marsh y Lenny Kaye usaron a comienzos de los años setenta; esto es, una que refiere al rock de garaje de mediados de los años sesenta. El hecho de que el título refiera a un punk adolescente subraya aún más una de las características del rock de garaje: su narrativa de un joven frustrado que reivindicaba su masculinidad a través de la velocidad y la rebeldía.

La ambigüedad con respecto a la acepción de punk en *Wild Teen Punk From Peru 1965* es reforzada en las notas que acompañan al disco, escritas por Paul Hurtado de Mendoza.

En ellas se lee:

Los Saicos practicaron el lujo de su odio visceral sin ningún tipo de mordaza y conectaron con el gran público. Conjugaron rabia, arrogancia, anarquía, con letras que iban directamente al grano y un talento musical primitivo (ninguna de sus

canciones dura más de 2:30 minutos) en la más clara actitud punk de la costa oeste sudamericana. Su rollo salvaje no tenía absolutamente nada que ver con lo que se hacía en la misma época en Argentina (Sandro y los De Fuego), Brasil (Renato e Seus Blue Caps) o México (Enrique Guzmán y los Teen Tops) Lo suyo fue una auténtica amenaza social. Esta reedición va más allá de lo anecdótico: Los Saicos se adelantaron a su tiempo (Hurtado de Mendoza 1999).

En estas notas, Hurtado de Mendoza está concibiendo a Los Saicos desde la estética del punk británico. Lo que en los años sesenta pudo percibirse como la música de un grupo de adolescentes que expresó su rebeldía en un acto de violencia contra la estación del tren para crear una imagen de veloz, ruidosa e insolente masculinidad, en el texto de Hurtado de Mendoza es identificado con expresiones propias del punk británico: odio y amenaza social. El autor añade que estas características convierten a Los Saicos en un grupo punk adelantado a su tiempo (Hurtado de Mendoza, 1999), retomando de esta manera el discurso de que el rock de garaje de los sesenta es la raíz del punk británico de finales de los años setenta

Si bien por un lado la reedición española de Los Saicos aparece dentro del catálogo de un sello discográfico que ubica a la banda peruana en el universo del rock de garaje de los años sesenta, las notas de Hurtado de Mendoza presentan a Los Saicos como una banda precursora del punk británico de finales de los años setenta. En ese sentido, las notas de Hurtado de Mendoza son el inicio del discurso de que Los Saicos fue un grupo precursor del punk, siendo punk un término que en este caso refiere al punk británico de finales de los años setenta.

En resumen, *Wild Teen Punk From Peru 1965* es una reedición punk de Los Saicos que sugiere dos interpretaciones del término punk: primero, en el título, como garaje rock de

mediados de los años sesenta, y segundo, en las notas de Hurtado de Mendoza, como punk británico de finales de los años setenta. Ambas acepciones serán recogidas en la prensa peruana y en la prensa extranjera.

### **3.3.2. Los Saicos como “inventores del punk” en el discurso periodístico**

#### **3.3.2.1 El discurso ambivalente de la prensa local**

Una de las primeras reacciones del periodismo peruano al lanzamiento de *Wild Teen Punk From Perú 1965* se encuentra en la entrevista a Rolando Carpio, guitarrista de Los Saicos, publicada en el número tres de *Sótano Beat*, un fanzine dedicado al rock de garaje cuyos redactores eran coleccionistas y eruditos de este género musical. En la entrevista a Carpio se evita cualquier mención del término punk y se usa una terminología especializada en ritmos y estilos de la música juvenil de mediados de los años sesenta. En una sección de la entrevista se encuentra el siguiente intercambio entre Carpio y los periodistas:

¿Demolición es un go-go, un jerk o un twist salvaje?

Por esa época estaba de moda el surf, Beach Boys, etcétera, entonces *Demolición* algo de eso tiene, ese zumbido de guitarra al principio, eso significaba una ola. Tiene el patrón del rock, pero los compases han sido alargados, el rock es algo más cortado (García y otros 2002: 74).

En contraste con el texto de Hurtado de Mendoza, que presenta a Los Saicos como una banda de punk adelantada a su tiempo, *Sótano Beat* reintroduce al grupo al relato periodístico local como una banda de música juvenil de mediados de los años sesenta.

Cuatro años más tarde, en el diario *El Comercio* encontramos una nota en la que se anuncia un homenaje a Los Saicos por parte de la Municipalidad de Lince. El redactor escribe: “Los Saicos, como es de consenso general, se adelantaron a su época -mediados de los años 60- salpicando un género por ese entonces insólito y que más tarde iba a reconocerse bajo el detonador membrete de punk. Temas raudos, agresivos, de una excelsa crudeza, contestatarios y rebeldes nutrieron sus valijas” (El Comercio 2006).

Este artículo periodístico recoge, más bien, el discurso expuesto por Hurtado de Mendoza en sus notas a *Wild Teen Punk From Perú 1965*; siendo Los Saicos presentado como un grupo punk adelantado a su tiempo (1999).

Este discurso se volvería institucional en el evento anunciado en el artículo: el 27 de mayo de 2006 la Municipalidad de Lince inauguró una placa en homenaje a la banda, la cual reza: “En este lugar nació el movimiento punk rock en el mundo (...) Fueron los primeros en grabar únicamente temas propios en todo Sudamérica anticipando el sonido que a fines de los 70’s dominaría en el mundo: el punk rock” (Municipalidad de Lince 2006).

En resumen, en el periodismo peruano, hacia el año 2006, podían encontrarse dos discursos sobre Los Saicos: el primero, relatado por el fanzine *Sótano Beat*, presentaba a Los Saicos como una banda de música juvenil de mediados de los años sesenta; el segundo, relatado por el diario *El Comercio* y oficializado por la Municipalidad de Lince, presentaba a Los Saicos como “precursores del punk”.

### 3.3.2.2 El discurso en la prensa extranjera

En 2010 el sello español Munster Records lanzó *¡Demolición! The Complete Recordings*, una nueva recopilación de todos los 45 rpm de Los Saicos. La relación entre Los Saicos y el punk rock es abordada en las notas que acompañan al disco, donde Fidel Gutiérrez, al recordar el homenaje de la Municipalidad de Lince señala: “A la mañana siguiente, todos asistirían a la develación de la placa, en la que, entre otros halagos a su ‘rock ’n’ roll agresivo y salvaje’, al cuarteto limeño se le reconoce haber anticipado el punk rock” (Gutiérrez, 2010: 4). Al describir *Demolición*, Gutiérrez usa, como los periodistas de *Sótano Beat*, etiquetas propias de la música juvenil de los años sesenta: “síntesis de surf music, rock and roll y twist” (Gutiérrez 2010: 21). En ese sentido, esta segunda reedición europea de Los Saicos trae un discurso que los presenta como una banda juvenil de los años sesenta.

De todos modos, el discurso que presenta a Los Saicos como “precursores del punk” fue retomado en Europa, en esta ocasión en el *Diccionario de Punk y Hardcore (España y Latinoamérica)*, en cuya presentación se lee:

No, no fue en Nueva York de 1974. No fue con los Ramones ni con la caterva de bandas que cada fin de semana se reunían en el hoy desaparecido CBGB (...) Pero tampoco sucedió en Londres de 1976, cuando los Sex Pistols se encontraban a la cabeza de una avanzada que, al son de tres acordes hastiados de la sofisticación del rock, empujada por el proletariado y sustentada en el nihilismo, llamó a la anarquía en el Reino Unido e hizo temblar de miedo a la sociedad británica. Porque el punk, atención, comenzó en 1964 en Sudamérica. Sí, más precisamente en la ciudad de Lima, con el grupo Los Saicos. Por lo menos así lo señala la placa que la Municipalidad de Lince, barrio natal del combinado peruano, mandó a colocar en 2006 (Zona de Obras 2011: 5).



El lanzamiento de *¡Demolición! The Complete Recordings*, la mención del grupo en el *Diccionario de Punk y Hardcore (España y Latinoamérica)* y su regreso a escenarios en Europa y Latinoamérica en 2011 sirvieron para revivir el interés por Los Saicos en la prensa extranjera. El 24 de diciembre de 2011 el portal web de BBC Mundo publicó un artículo titulado: “Ni Sex Pistols, ni Ramones; el punk empezó en Perú y en español”, donde el periodista Julio García señala: “Lo dice el recientemente publicado *Diccionario de Punk y Hardcore (España y Latinoamérica)*: la variante punk del rock no se inició en los años 1970 en Londres ni en Nueva York, sino en Perú, específicamente en el distrito de Lince” (García 2011). Este fue el primero en una serie de artículos que aparecieron en la prensa extranjera donde se declaraba a Los Saicos como “inventores del punk”.

El 14 de septiembre de 2012, el portal web del periódico inglés *The Guardian* publicó el artículo “Where Did Punk Begin?” A Cinema in Perú” (“¿Dónde nació el punk? En un cinema en Perú”). En él se lee:

Es una pregunta que ha sido objeto de debate desde hace muchos años: ¿dónde empezó el punk rock? ¿Fue concebido en las trastiendas de los pubs londinenses o saltó a la vida completamente formado en los bares de Nueva York? Pocos se imaginan que el género que revolucionó la música nació en un cine en la capital peruana de Lima. Una década antes que The Ramones, The New York Dolls y The Sex Pistols tocaran un acorde de furia, la banda peruana Los Saicos estaba gritando, acelerando y tomando su camino hacia la fama en su país (Watts y otros 2012).

El 22 de octubre de 2012 el portal web del diario español *El País* publicó el artículo “El punk nació en Perú”, donde se dice: “A mediados de los 60 en Lima, Los Saicos se sacaron de la manga un nuevo estilo y de paso se saltaron una década de la historia del pop” (Vera 2012).

El 12 de agosto de 2013, el portal de crítica musical *Noisey* lanzó un mini-documental con el título “Was Punk Rock Born in Peru?” (¿Nació el punk en Perú?), en el que músicos, periodistas y escritores extranjeros declararon a favor de la teoría de que Los Saicos fue la primera banda de punk. En él, Legs McNeil, el creador de la revista *Punk*, la primera en trazar una línea de filiación entre el rock de garaje, el punk estadounidense y el punk británico, declara: “Los Saicos inventaron el punk” (Noisey 2013).

El 15 de agosto de 2013, el portal web de la agencia *The Huffington Post* publicó el artículo “Meet Los Saicos, The Peruvian Band Credited With Inventing Punk Rock” (“Conoce a Los Saicos, la banda peruana señalada como inventora del punk rock”), donde se lee:

Un documental de *Noisey* está echando luz sobre la que podría ser la primera banda de punk en el mundo. El grupo se llamó Los Saicos, integrado por cuatro caballeros llamados Erwin Flores, Rolando Carpio, César “Papi” Castrillón y Pancho Guevara, quienes tocaron juntos durante aproximadamente dos años en los sesenta. Canalizando suficiente rabia y sensibilidad garajera, este grupo de músicos amateur combinaron psychobilly con surf rock una década antes de que el punk llegara a las costas de Inglaterra o los oscuros bares de la ciudad de Nueva York (Brooks 2013).

El 26 de agosto de 2013, el portal web *Dangerous Minds* publicó el artículo “If Peru’s Los Saicos Aren’t the First Punk Band, They’re Pretty Close”, donde se lee:

No diría que inventaron el punk porque no es posible inventar un género en el vacío y pasar años en la oscuridad. Con la invención llega el territorio de la influencia, y los Saicos no tuvieron mayor influencia al norte del Ecuador. Pero están lo suficientemente cerca como para ameritar la discusión, definitivamente. Yo pienso en ellos como los Padrinos del Punk (Schneider 2013).

En resumen, entre 2011 y 2013 dos discursos se desarrollaron en paralelo: por un lado, la reedición española renovó el discurso de que Los Saicos debía ser revalorada como una banda de música juvenil de mediados de los años sesenta, por otro, la prensa extranjera empezó una fuerte diseminación del discurso de que Los Saicos eran quizás “los inventores del punk”.

### **3.3.3. La consolidación del constructo punk en la historiografía del rock peruano**

El etiquetado de Los Saicos como “inventores del punk” en la historiografía peruana lo encontramos en el libro *Demoler. Un viaje personal por la primera escena de rock en el Perú. 1975-1975*. En él, Carlos Torres Rotondo señala: “The Sonics en Seattle, The Seeds en Los Ángeles, The Godz en Nueva York, The Monks en Hamburgo y Los Saicos en el distrito limeño de Lince...forjaron secreta y paralelamente la base de la gran inyección de adrenalina que resucitaría al rock en el Londres punk de 1977” (Torres 2009: 43). En este pasaje, Torres Rotondo está retomando el discurso del rock de garaje como raíz del punk que fue desarrollado a finales de los años setenta por periodistas estadounidenses como Lester Bangs, Dave Marsh y Lenny Kaye.

Este discurso ya había sido reactivado diez años antes del libro de Torres Rotondo, en las notas de Paul Hurtado de Mendoza a *Wild Teen Punk From Peru 1965*, donde se señala que Los Saicos fue una banda de “punks adelantados a su tiempo”, adscribiéndoles características de la estética del punk británico como la expresión de “odio” y “amenaza social” (Hurtado de Mendoza, 1999) y luego, en 2006 en la placa de la Municipalidad de Lince dedicada a la banda (Municipalidad de Lince, 2006). El relato de Torres Rotondo encuentra sus precedentes en el relato de Hurtado de Mendoza y en el de la Municipalidad

de Lince, y termina por establecerlo dentro de la historiografía del rock local al validarlo en un libro dedicado a la historia del rock peruano.

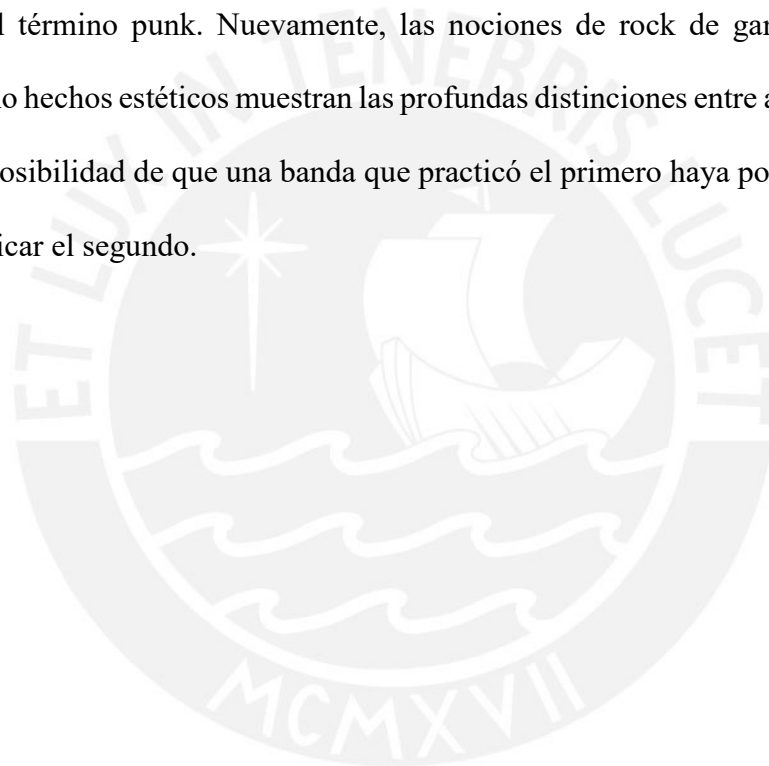
Tras la publicación del libro de Torres Rotondo, el discurso que establece a Los Saicos como un grupo “inventor del punk” se retomó en el *Diccionario de Punk y Hardcore (España y Latinoamérica)* editado por la revista española Zona de Obras (Zona de Obras, 2011) y luego en los artículos periodísticos aparecidos en el extranjero entre los años 2012 y 2013. Casi diez años después del libro de Torres Rotondo, y casi dos décadas después del surgimiento del discurso que presenta a Los Saicos como una banda “inventora del punk”, el historiador del rock peruano Pedro Cornejo Guinassi pone en duda esta etiqueta en su libro *Alta tensión: breve historia del punk en el Perú*. Al escribir sobre *Demolición*, Cornejo Guinassi señala: “un verdadero himno dizque ‘punk’ en una época en la que el punk no existía como corriente” (Cornejo 2018: 14).

El hecho de que Los Saicos hayan sido reconstruidos como “inventores del punk” tanto por la industria discográfica como por medios de prensa locales y extranjeros, diccionarios de música popular y una historia del rock peruano hace necesaria una reflexión sobre las causas y limitaciones de este etiquetado.

Una de las causas de la creencia de que Los Saicos fue uno de los grupos que “inventaron el punk” proviene de la polisemia del término punk y de cómo el disco que originó el etiquetado –*Wild Teen Punk From Peru 1965*– mantuvo una ambigüedad con el género que supuestamente estaba designando. Una cara de esta polisemia, fácilmente captada por los coleccionistas y concedores del catálogo de Electro-Harmonix, es que el término punk refiera a una variedad de rock de garaje de mediados de los sesenta: el garaje punk. La otra, sugerida por las notas de Paul Hurtado de Mendoza que acompañan el disco, es que el término punk refiera al punk británico de finales de los 70 y que Los Saicos haya sido un conjunto punk adelantado a su tiempo. Como ya se ha señalado en el capítulo

anterior, las nociones de rock de garaje y de punk británico como hechos estéticos establecen que el término punk, en el caso de Los Saicos, refiere a rock de garaje de los años sesenta. La rebeldía de Los Saicos es rebeldía adolescente, no rebeldía política.

Esta segunda posibilidad, la idea de que Los Saicos fue un grupo de punk adelantado a su tiempo tiene su base en la crítica musical estadounidense de finales de los setenta, que crea el discurso de que todos los géneros referidos por el término punk comparten una misma filiación y que el más antiguo, el rock de garaje, es la raíz de todos los posteriores referentes del término punk. Nuevamente, las nociones de rock de garaje y de punk británico como hechos estéticos muestran las profundas distinciones entre ambos géneros, anulando la posibilidad de que una banda que practicó el primero haya podido, al mismo tiempo, practicar el segundo.



## CONCLUSIONES

El término punk tuvo tres acepciones distintas en los años setenta del siglo XX. A comienzos de la década, algunos coleccionistas de discos y críticos musicales estadounidenses lo usaron para referirse a las bandas de garaje de mediados de los años sesenta. Hacia mediados de la misma década, el periodismo estadounidense lo usó para referirse a las bandas del *underground* estadounidense. A partir de la segunda mitad de la década, el término fue usado para referirse a las bandas de punk británico. El artículo “Everybody’s Search for Roots (The Roots of Punk, Part 1)”, marcó el inicio de la filiación de todos los referentes del término punk y de la búsqueda de las raíces del punk como un tópico dentro de la crítica de rock, al tiempo que ubicaba su punto de partida en las bandas de garaje de mediados de los años sesenta. La asunción en aquel artículo, de que es posible encontrar la raíz del punk británico en el rock de garaje, se encuentra en la base de la reconstrucción de Los Saicos como un grupo “inventor del punk”.

La aproximación estética al rock de garaje de mediados de los años sesenta y al punk británico de finales de los setenta permite observar las diferencias que existieron entre ambos, así como mostrar las limitaciones que trae la idea de una filiación de todos los grupos musicales referidos por el término punk. Por un lado, el rock de garaje de mediados de los sesenta, llamado punk por el periodismo musical estadounidense de la primera mitad de los años setenta, usó parámetros musicales y paramusicales para construir una narrativa sustentada en la personalidad de un joven sexualmente insatisfecho que busca expresar su malestar a través de la velocidad y la masculinidad. El punk británico de mediados de los años sesenta, por su parte, usó parámetros musicales y paramusicales para construir una narrativa que expresa un odio urgente, opositor a las instituciones sociales, a las que quiere destruir. Desde esta perspectiva estética, la música

de Los Saicos se ajusta a la concepción de rock de garaje de mediados de los años sesenta, no a la del punk británico de finales de los años setenta.

A mediados de los años sesenta la industria discográfica y los medios de comunicación peruanos etiquetaron a Los Saicos como un grupo de nueva ola. En la historiografía del rock peruano, este hecho es considerado un error, ya que, según algunos autores, Los Saicos no fue una banda de nueva ola, sino una "banda de rock". Un análisis de este etiquetado situado en su contexto histórico muestra que el rock de garaje formó parte de la escena de la nueva ola. Se sigue, entonces, que no hay contradicción alguna en que Los Saicos haya sido etiquetado como un grupo de rock y, al mismo tiempo, como un grupo de nueva ola.

La inclusión de la canción *Demolición* en la escena del rock subterráneo y su reinención como canción punk –en su acepción de punk británico– constituye un antecedente de la construcción punk respecto de la música de Los Saicos en el discurso historiográfico del rock peruano. Esta reinención punk de *Demolición* estuvo fundada en la recontextualización política del texto cantado y en la modificación de sus parámetros musicales por parte de las bandas de rock subterráneo para adaptarla a los de las canciones de punk británico.

El discurso que, en la historiografía del rock peruano, señala a Los Saicos como "inventores del punk" se generó, por un lado, en el ambiguo uso del término punk en la reedición europea de los discos 45 rpm de Los Saicos, un hecho que estuvo apoyado, por un lado, en las diferentes acepciones que el término punk tuvo a lo largo de los años setenta y, por otro lado, en la asunción de que es posible encontrar la raíz del punk británico en el rock de garaje de mediados de los años sesenta. El hecho de que el rock de garaje y el punk británico compartiesen algunos parámetros musicales consolidó esta construcción. Una aproximación estética al rock de garaje de mediados de los años

sesenta y al punk británico de los años setenta muestra que se trató de dos géneros musicales distintos en tanto sus parámetros musicales y paramusicales se articulan para cumplir con distintas funciones sociales.





## REFERENCIAS

### AMÉRICA TELEVISIÓN

- 1965 *El clan del twist* [aviso publicitario impreso] Diario Extra (ejemplar de 14 de julio de 1965). Visto: 6 de junio de 2020.

### BANGS, Lester

- 1988 *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. Nueva York: Anchor Books.  
2003 *Mainlines, blood feasts, and bad taste: a Lester Bangs Reader*. Nueva York: Anchor Books.

### BENNETT, Andy

- 2004 “Consolidating the music scenes perspective”. *Poetics*. Amsterdam, 2004, número 32, pp. 223-234.

### BOVEY, Seth

- 2019 *Five Years Ahead of My Time: Garage Rock from the 1950s to the Present*. Londres: Reaktion Books.

### BROOKS, Katherine

- 2013 “Meet Los Saicos, The Peruvian Band Credited With Inventing Punk Rock”. *HuffPost*. Nueva York, 15 de agosto de 2013. Consulta: 31 de octubre de 2020.  
[https://www.huffpost.com/entry/los-saicos\\_n\\_3757986](https://www.huffpost.com/entry/los-saicos_n_3757986).

### CARVALHO, José Jorge de

- 2010 “Un panorama de la música afrobrasileña”. En RECASENS, Albert y Christian SPENCER (editores). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Madrid: SEACEX y AKAL Ediciones, pp. 125-135.

### CORNEJO, Jorge

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

## COUNT FIVE

- 1966 “Psychotic Reaction” [grabación de audio] Spotify. Consulta: 31 de octubre de 2020

## EL COMERCIO

- 1965 “El homenaje a Los Saicos”. *El Comercio*. Lima, 21 de mayo. Consulta: 21 de diciembre de 2020.

<https://www.rockperu.com/noticias200605.html>

## EXTRA

- 1965 “Los Saicos: nuevos reyes de la nueva ola”. *Extra*. Lima, 24 de junio, p. 9.

## FRITH, Simon

- 2007 *Taking Popular Music Seriously*. Hampshire: Ashgate.

## GARCÍA, Diego y otros

- 2012 *Días felices*. Lima: Contracultura.

## GARCÍA, Julio

- 2011 “Ni Sex Pistols, ni Ramones; el punk empezó en Perú y en español”. *BBC Mundo*. Londres. Consulta: 31 de octubre de 2020.

[https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/12/111223\\_saicos\\_precursor\\_es\\_punk\\_peruano\\_jgc#:~:text=Lo%20dice%20el%20recientemente%20publicado,Y%20se%20cantaba%20en%20espa%C3%B1ol](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/12/111223_saicos_precursor_es_punk_peruano_jgc#:~:text=Lo%20dice%20el%20recientemente%20publicado,Y%20se%20cantaba%20en%20espa%C3%B1ol).

## GILLET, Charlie

- 1996 *The Sound of the City*. Londres: Da Capo Press.

## HICKS, Michael

- 1999 *Sixties Rock: Garage, Psychedelic & Other Satisfactions*. Illinois: University of Illinois Press.

HURTADO DE MENDOZA, Paul

1999 Notas a *Wild Teen Punk From Peru 1965*. Bizkaia: Electro-Harmonix 05.

KAYE, Lenny

1972 Notas a *Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychedelic Era, 1965-1968* [Long play 7E 2006]. Los Angeles: Elektra.

LAING, Dave

1989 “The Grain of Punk: An Analysis of the Lyrics”. En MCROBBIE, Angela (editora). *Zoot Suits and Second-Hand Dresses*. Londres: MacMillan, pp. 74-101.

LOS SAICOS

1965 “Demolición”. [grabación de audio] Spotify. Consulta: 31 de octubre de 2020.

MARSH, Dave

1971a Carta a *Who Put the Bomp. Who Put the Bomp*. Los Angeles, número 6, p. 9.

1971b “Looney Tunes”. *Creem*. Detroit, ejemplar de mayo, p. 29.

MCNEIL, Legs y Gillian MCCAIN

1996 *Please Kill Me*. Nueva York: Penguin Books.

MUNICIPALIDAD DE LINCE

2006 Placa en homenaje a Los Saicos. Inaugurada el 27 de mayo de 2006.

NELSON, Paul

1976 “Ramones”. *Rolling Stone*. San Francisco. Consulta: 31 de octubre de 2020.

<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/ramones-206065/>

1978 “Never Mind the Bollocks”. *Rolling Stone*. San Francisco. Consulta: 31 de octubre de 2020.

<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/never-mind-the-bollocks-heres-the-sex-pistols-200377/>

#### NOISEY

2013 “Was Punk Rock Born in Peru?” *Noisey*. Montreal. Consulta: 31 de octubre de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=tsdTKQb6o6Q&lc=UghpX9lQRg78angCoAEC>

#### SCHNEIDER, Martin

2013 “If Peru’s Los Saicos Aren’t the First Punk Band, They’re Pretty Close”. *Dangerous Minds*. Los Angeles. Consulta: 31 de octubre de 2020

[https://dangerousminds.net/comments/if\\_perus\\_los\\_saicos\\_arent\\_the\\_first\\_punk\\_band\\_theyre\\_pretty\\_close](https://dangerousminds.net/comments/if_perus_los_saicos_arent_the_first_punk_band_theyre_pretty_close)

#### SHAW, Greg

1971 “Prelude to the Morning of an Inventory of the ‘60s”. *Who Put the Bomp*. Los Angeles, número 6, p. 9.

#### SHUKER, Roy

2002 *Popular Music. The Key Concepts*. Londres: Routledge.

#### STOLTZ, Kelley

1996 “Entrevista a Eddie Shaw”. En *Ptolemaic Terrascope*. 11 y 12 de octubre de 1996. Consulta: 31 de octubre de 2020.

<http://www.the-monks.com/terrascope.htm>.

#### TAGG, Philip

1981 “Analysing popular music: theory, method and practice”. *Popular Music*. Cambridge, número 2, pp. 37-65.

1999 “Introductory notes to the Semiotics of Music”. *tagg.org*. Liverpool/Brisbane. Consulta: 21 de diciembre de 2020.

<https://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>

## THE SEX PISTOLS

- 1977 “Anarchy in the UK”. [grabación de audio] Spotify. Consulta: 31 de octubre de 2020.

## TORRES, Carlos

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

- 2018 *Demoler. El rock en el Perú 1965-1975*. Lima: Planeta.

## VERA, Yumber

- 2012 “El punk nació en Perú”. *El País*. Madrid, 22 de octubre. Consulta: 31 de octubre de 2020.

[https://elpais.com/cultura/2012/10/22/actualidad/1350915029\\_276436.html](https://elpais.com/cultura/2012/10/22/actualidad/1350915029_276436.html)

## WATTS, Jonathan y Dan COLLINS

- 2012 “Where did punk begin? A cinema in Peru”. *The Guardian*. Londres, 14 de septiembre. Consulta: 31 de octubre de 2020.

<https://www.theguardian.com/music/2012/sep/14/where-punk-begin-cinema-peru>

## ZONA DE OBRAS

- 2011 *Diccionario de Punk y Hardcore (España y Latinoamérica)*. Madrid: S.G.A.E.