

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Análisis de contenido de las letras de las canciones del grupo
Leusemia (1983-1986) como expresión particular de la
subjetividad, dentro del movimiento de rock subterráneo en el
Perú

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que
presenta:

Carlos Alexander Grados Eras

Asesor:

Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, José Ignacio López Ramírez Gastón, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*Análisis de contenido de las letras de las canciones del grupo Leusemia (1983-1986) como expresión particular de la subjetividad, dentro del movimiento de rock subterráneo en el Perú*”, del autor Carlos Alexander Grados Eras dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 31%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 05-abr.-2023.
 - He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
 - Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

<p>Nombres y apellidos del asesor: <i>José Ignacio López Ramírez Gastón</i></p>	
DNI: 70463313	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-00032444-5437	

Resumen

En la década de los ochenta, en el Perú se desarrolló un movimiento de rock no comercial, denominado subterráneo. Con una experiencia similar a la del movimiento punk internacional, el grupo Leusemia fue uno de los principales impulsores del rock subterráneo y el más representativo a nivel nacional. Por ello, la presente investigación se enfoca en comprender cuáles eran las principales ideas, percepciones y valores que propugnaba el grupo Leusemia en sus canciones. Para ello, se ha tomado como objeto de estudio precisamente las letras de las canciones de la agrupación, las cuales fueron sometidas a un análisis de contenido para extraer las principales temáticas, inferir mensajes directos e indirectos, así como comprender la subjetividad implicada.

Se concluye en esta investigación que la movida subterránea surge a partir de un contexto específico favorable a la emergencia del rock nacional en sus variantes: comercial y no comercial (*underground*), y no por el contexto social de la crisis que venía atravesando el país; así como por una necesidad comunicativa de los jóvenes impulsores. Los Leusemia hicieron uso de diversos géneros musicales, siendo el punk uno de ellos. A diferencia de los grupos musicales comerciales, en sus mensajes tratan de retratar la realidad inmediata y sus propias percepciones, las cuales giraban en torno a una visión decadente de la ciudad de Lima, llena de problemas sociales, violencia y muerte. Ante la desesperanza proponen que las personas reaccionen actúen o se incorporen a la nueva comunidad de músicos subterráneos.

Palabras claves: rock subterráneo, grupo Leusemia, letras de canciones, análisis de contenido, subjetividad, punk

Abstract

In the 80s in Peru, a particular non-commercial rock movement was developed that received the name of “rock subterraneo”. With a similar experience to the international punk movement, the Leusemia group was the main promoter as well as being the most representative, hence the present investigation has focused on it, in order to understand those that were the main ideas, perceptions and values they espoused. For this work, the lyrics of the songs of this group have been taken as an object of study, the same ones that were subjected to a content analysis to account for the main topics addressed, in this way it has been possible to infer the direct and indirect messages propagated as well as understanding the subjectivity involved. It has been possible to establish that more than a product of the social context of crisis, the underground movement arises from a specific context favorable to the emergence of national rock in its commercial and non-commercial (rock subterraneo) variants, but above all due to a communicative need of the young promoters. Los Leusemia made use of various musical genres, punk being one of them. Unlike commercial music groups, in their messages they try to portray the immediate reality and their own perceptions, which revolved around a decadent vision of the city of Lima, full of social problems, violence and death; faced with hopelessness, they propose that people react, act, as can be by being part of the new community of underground musicians.

Keywords: underground rock, Leusemia group, song lyrics, content analysis, subjectivity, punk

Agradecimientos

Agradezco a mis padres Carlos Grados y Emérita Beatriz, quienes constantemente me brindaron su apoyo en la elección de mi carrera, me aconsejaron y siempre confiaron en mi talento musical.

A mi prima Briseida, quien estuvo presente alentándome a lo largo de mi carrera universitaria.

A mis abuelos que desde el cielo me apoyan y estarán siempre en mi corazón.

A mi profesor Eloy, quien estuvo presente en mi etapa universitaria brindándome sus conocimientos y consejos.

A mi asesor Jose Ignacio López Ramírez Gastón por su apoyo, paciencia y conocimientos brindados.

A mi tío Miguel Fiestas, quien siempre confió, brindó todo su apoyo y me aconsejó.

Índice

Resumen.....	ii
Agradecimientos	iv
Índice.....	v
Índice de figuras.....	vii
Índice de tablas.....	viii
Introducción	1
Justificación y motivación	3
Estado del arte.....	5
Marco conceptual	16
Marco metodológico	22
Capítulo 1. La movida subterránea	25
1.1 El rock, la cultura <i>underground</i> y la movida subterránea peruana	25
1.2 Contexto social en el que se desarrolló la movida subterránea	33
1.3 Aparición, auge y declive de la movida subterránea	35
1.4 Características de la movida subterránea	38
Capítulo 2. El grupo Leusemia	43
2.1 Historia.....	43
2.2 Daniel F.....	49
2.3 Valoración de Leusemia dentro del movimiento subterráneo	50
Capítulo 3. Las letras de las canciones de la movida subterránea y el discurso académico	57
3.1 Apreciaciones sobre las letras de las canciones de la movida subterránea.....	57
3.2 Uso de las letras de canciones para dar cuenta de la movida subterránea	65
3.3 Las letras de canciones del movimiento subterráneo como objeto de estudio académico	67
Capítulo 4. El caso de Leusemia y la letra de sus canciones	72
4.1 Análisis de contenido de las letras del grupo Leusemia	73

4.1.1 Análisis textual por categorías y subcategorías	74
4.1.2 Análisis no textual.....	87
4.2 Interpretación del contenido de las letras del grupo Leusemia.....	90
4.3 Las letras de Leusemia en contraste con el discurso académico	94
4.3.1 La supuesta relación del contexto de subversión política y la formación de la movida subterránea, en contraste, con las letras de Leusemia.....	94
4.3.2 El supuesto contexto de crisis como propiciadora de la movida subterránea...	101
4.3.3 El contexto específico: la necesidad de expresarse como elemento principal en el surgimiento de la movida subterránea	105
Conclusiones	111
Referencias bibliográficas.....	116
Anexo	124

Índice de figuras

Figura 1. Declaración de identidad en afiche de concierto	30
Figura 2. Primera mención al “Rock Subterráneo”.....	53
Figura 3. Incremento del número de muertos por terrorismo en la ciudad de Lima.....	92



Índice de tablas

Tabla 1. Relación de categorías y subcategorías.....	74
Tabla 2. Relación de categorías por canción.....	76
Tabla 3. Relación de links de donde se han obtenido los temas musicales.....	88



Introducción

En los años 80, en la ciudad de Lima se desarrolló, por parte de un sector juvenil, una corriente musical denominada “movida subterránea”, la cual fue catalogada de carácter independiente, por el hecho de desarrollarse de una manera alternativa a la escena comercial del rock de aquella época y por manifestarse de una manera cruda y altisonante sobre la realidad de entonces.

Se considera que la banda que principalmente impulsó a la movida subterránea fue Leusemia, formada en 1983 por el conocido líder “Daniel F”, presentando una forma nueva de hacer rock dentro de lo que había sido el devenir histórico del rock nacional. Entre 1984 y 1985, se llevaron a cabo varios conciertos que sirvieron de inspiración para que futuras bandas surgieran y asumieran el nuevo formato de expresión.

A partir de la orientación tácita de la movida “subte” que determinaba que las canciones de cada grupo debían ser resultado de su propia composición y escritas en castellano, se cuenta con un amplio repertorio a diferencia de otros entornos musicales nacionales basados en la práctica del *cover*. Las letras de las canciones están disponibles para ser sujeto a diversas investigaciones y analizadas a través de la técnica de análisis de contenido para comprender qué intentaban comunicar los grupos musicales emergentes. La presente investigación muestra la subjetividad expresada de manera directa o indirecta, detrás de las letras de las canciones de la movida subterránea, identificando un discurso presente a través de este medio. En particular, se tomarán las canciones de uno de los principales exponentes del rock subterráneo como es el grupo Leusemia: fundador y referente del nuevo género.

La música es un vehículo para transmitir ideas y emociones por lo que se espera que analizando las composiciones de este grupo emblemático se pueda (1) constatar cuáles son las temáticas recurrentes en las canciones del grupo Leusemia (2) dar cuenta de los mensajes

y discursos presentes en dichas letras y (3) contrastarlas con las teorías académicas sobre la movida subterránea. La evaluación que se suele realizar sobre el carácter de la movida subterránea se centra mayormente en los aspectos contraculturales, y en el rechazo al orden social y político establecido; sin embargo, ¿hasta qué punto no se estaría sobredimensionando estos ángulos? Se ha podido constatar que ha sido usual tomar aisladamente las letras de algunos temas, dando así una interpretación ligera que solo enfatiza caracterizaciones usuales como la posición contracultural y la crítica social. Este trabajo evidencia, mediante el análisis de las letra de las canciones del grupo Leusemia, visiones más completas sobre temáticas y subjetividades que expresan las canciones, dejando que sean las letras las que “hablen” y no “solo se escojan estrofas”, ya que puede caerse en malinterpretaciones o perder el sentido original de la canción. Finalmente, esta investigación concluye, a través del análisis de las letras de las canciones, que Leusemia es uno de los grupos más representativos de la movida subterránea, en un contexto político y social fragmentado. Este caso de estudio dará luces para avanzar en la investigación y comprender mejor a este fenómeno sociocultural que es el rock subterráneo.

Justificación y motivación

Un estudio como el presente es de particular interés y comprende la estrecha relación que se establece entre juventud, música y sociedad en un sentido general y en uno específico como es el contexto histórico. Las investigaciones que han tenido a la movida subterránea como objeto de estudio, se centran en tendencias marcadas como el aspecto contracultural, el cuestionamiento social que los jóvenes estarían haciendo a su sociedad, o a lo hegemónico de una cultura dominante frente a la cual se le estarían oponiendo. Sin embargo, cabe preguntarse ¿hasta qué punto ha sido así? ¿cuánto hay de conciencia genuina? ¿cuánto hay de repetición de clichés? ¿qué otros mensajes se pueden entrever en las letras? ¿cuál es el peso de las distintas temáticas?

Habría que ver hasta qué punto no estamos ante la construcción de un estereotipo por parte de investigadores sociales, para lo cual, habrían tomado selectivamente algunos aspectos como son las letras de ciertas canciones para sostener sus argumentos propuestos, sin dar cuenta de la realidad tal cual como se presentó. Los jóvenes de los grupos subterráneos tenían una particular subjetividad, de seguro formada a partir de alguna percepción propia de la realidad en la que vivieron, la misma que habría quedado expresada en las diversas canciones. En ese sentido, analizar las letras de un grupo tan representativo de la movida subterránea como lo ha sido el grupo Leusemia cobra particular importancia. El estudio del contenido de estas, tomadas en conjunto, se considera un camino metodológicamente válido para realizar una aproximación directa a la subjetividad y, de esa manera, evaluar las temáticas implícitas.

Lo que motivó la elección de este tema fue en principio el gusto musical por el rock. Este comenzó desde muy temprana edad y se reforzó en la época escolar, donde hubo un mayor interés por este género musical. En la universidad, puede realizar un trabajo analítico sobre este género en el curso de Investigación Académica, escogiendo como tema “el rock

argentino”, debido a su relevancia internacional. Este género alcanzó una significancia social, mostró el rechazo hacia la situación política de entonces y se observó cómo la dictadura militar llegó a reprimirlo. En base a ello, surgió la inquietud por investigar el fenómeno socio musical originado en Argentina, pero aplicado en un caso peruano para identificar qué situaciones similares podrían encontrarse en el país. Este fue el caso de rock subterráneo, el cual estuvo directamente vinculado con el contexto sociopolítico, sumado a particular propuesta estética y una actitud contestataria. Ahondando en el tema, después de revisar diversos materiales como videos, fanzines, lecturas, expresiones gráficas y luego de ir identificando a las bandas representativas de la movida “subte”, arribamos al grupo “Leusemia”, considerada como una de las principales bandas impulsoras y representativas. Es así que consideramos interesante poder reparar en ella para poder dilucidar las razones de su renombre, la misma que a la larga se constituyó en nuestro tema de estudio.

Se espera contribuir con esta investigación a comprender que el rock subterráneo refleja la diversidad cultural peruana, la expresión juvenil musical y la realidad sociopolítica que estaba ocurriendo en los años ochenta.

Estado del arte

El presente estado del arte consigna los textos más importantes que abordaron temas que resultan fundamentales para nuestra investigación,. Por un lado, se utilizó trabajos sobre el rock en el Perú y sobre la movida subterránea. Por el otro, estudios sobre las letras de canciones de la música rock, como objeto de investigación, tanto en el país como en el extranjero. Finalmente, se consigna textos que han reflexionado teóricamente sobre la técnica del análisis de contenido.

Pedro Cornejo (2018), tal como lo enuncia en el título de su libro *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*, da una mirada panorámica de lo que ha sido la práctica del género rock en nuestro país. Si bien, en 1957, se ubica a Mike Oliver como el primer cantante de roll and roll [1] en el Perú. Fue a principios de los años sesenta que surgieron las primeras bandas de rock, las cuales conformaron dos grandes vertientes: una rockera (Los Saicos, Los York's, Los Shain's, Traffic Sound, entre otros) y la otra pop, constituida por lo que se conoce como la “Nueva Ola”, (Los Silverton's, Los Dolton's, Los Belking's, entre otros) de corte más bien romántico. Después de una etapa de declive tras el acoso sufrido durante la dictadura militar, surge el boom de las bandas de pop/rock en los años ochenta, junto a su contraparte, el rock subterráneo. En el libro, se encontrará un capítulo dedicado a este género con entrevistas a tres partícipes entre ellos está Daniel F.

José Ignacio López Ramírez Gastón (2020) en su artículo “El ritual de lo habitual: apuntes introductorios sobre un rock nacional peruano” reflexiona sobre el rock en el Perú , respecto a la expresión contemporánea, resultado de procesos de intercambio cultural, la cual permite la creación de subjetividades transversales. La práctica del rock en nuestro país fue enfrentada a posiciones nacionalistas y localistas, cuyo aporte fue visto como un componente de un imperialismo cultural, el cual ha obstaculizado la percepción del rock hecho en el Perú, asociándolo con otra nacionalidad excepto la peruana.

Daniel F (2000), en su trabajo de divulgación *Los Sumergidos Pasos del Amor (el escenario de las ocasiones perdidas). Breve reporte sobre el Rock Subterráneo Limeño y el panorama de la Música Alterna* describe a la movida subterránea desde dentro, es decir, contada por uno de los principales exponentes de esta movida. Asimismo, en ese mismo tiempo, se estaban realizando los primeros trabajos universitarios que daban a conocer los primeros pasos del rock subterráneo en el Perú¹. El autor hace un recuento de su propia experiencia, complementada con recortes y entrevistas a personajes claves, conglomerando valiosos testimonios de primera mano.

Juan Carlos Murrugarra (2003), en su artículo titulado “La lucha por lo auténtico como fundamento de la estética de lo precario: una mirada al rock “subte”, hecho en base a lo que fue su tesis de licenciatura en Sociología por la Pontificia Universidad Católica del Perú el 2001, presenta uno de los primeros intentos en el medio académico, mostrando las propuestas, tensiones, límites y logros de la movida “subte”. El autor contextualiza a este nuevo género como un canal expresivo de un sector juvenil en la ciudad de Lima durante la década de los ochenta, el cual no compartía con los principios básicos de la música y arte comerciales, sino que más bien: “apuestan por un rock que evite caer bajo parámetros comerciales que cortejen el gusto edulcorado de los que identifican música con evasión o entretenimiento” (p. 161). En consecuencia, la propuesta artística se caracterizaba por el uso de letras y música, donde predominará la crudeza, el desenfado y la denuncia como expresión de sentimientos auténticos de rabia o frustración a partir de cómo se “percibía” la realidad.

Es así como este autor entiende que la movida subte se constituye en un campo cultural alternativo al hegemónico, ante la cual se opone y reacciona. La consecuencia fue la condena a la condición de marginalidad. Sin embargo, el mismo autor da elementos para

¹ En 1987, Odette Vélez y otros escribieron su tesis para la Pontificia Universidad Católica del Perú bajo el título *El rock subterráneo en Lima*.

entender que hay más bien una autoexclusión: “optar por la autenticidad es condenarse al destierro” (2003, p. 171). ¿Existe una supuesta cultura hegemónica “opresiva”? En conclusión, el autor afirma que “se observa un elemento común entre estos artistas: un sentimiento paranoico de sentir a la sociedad como mecanismo opresor que entra en lucha con el individuo para tragarlo y moldearlo” (2003, p. 172).

Carlos Torres Rotondo (2012) en su libro *Se acabó el show, 1985, el estallido del rock subterráneo* introduce los testimonios de diversos integrantes de las cinco bandas primigenias de la movida subterránea y sus respectivos gráficos; cuyos materiales registran la primera parte de esta movidad en palabras de sus principales animadores, experiencia que significó las bases del circuito peruano de rock alternativo.

Shane Greene (2015), antropólogo norteamericano, colaboró con el artículo titulado “Peruanicemos al punk”, en el libro compilatorio *Música Popular y Sociedad en el Perú contemporáneo*, publicado por el Instituto de Etnomusicología de la PUCP. Se puede decir que se trata de una mirada exterior de lo que fue el fenómeno punk en el Perú, así mismo con el posible beneficio del distanciamiento epistemológico para así tratar de dar cuenta del fenómeno de la “movida subterránea”, aunque también se le podría cuestionar el ser una mirada desde una posición distante y por tanto ajena.

El autor sostiene que, para el caso peruano, la denominación de “subterráneo” se encasilla mejor en lo que es ser punk en el país. Sin embargo, aunque comparten el mismo espíritu anti-mainstream y el anti-virtuosismo de la propuesta musical del punk, se considera que ha llegado a configurar una identidad distintiva, una particular figura urbana subcultural, cuya denominación podría denotar mejor su especificidad, mejor de lo que podría hacerlo el término genérico punk. Fueron cinco bandas las que emergieron por los años 1983-1984 (Leusemia, Narcosis, Guerrilla Urbana, Autopsia y Zcuela Cerrada); las mismas que llegaron a conformar una “movida”. A raíz de ello, empezaron a dar conciertos con puesta visuales y

diseño de afiches distintivos, a su vez, procuraban grabar los conciertos en “maquetas” (*cassettes*) que producían y distribuían. Estas bandas escribían sus propias letras de canciones en castellano, rompiendo la idea de que el rock suena mejor en inglés.

Rodríguez-Ulloa (2015) realizó su tesis doctoral por la Columbia University titulada *Pertenencias pasajeras. La escena subterránea en Perú durante los años ochenta*, en donde se tiene una visión más amplia de la escena subterránea. Esta autora la entiende como una subcultura juvenil contracultural variada que incluyó música (grupos punk), poesía (Kloaca) y arte visual (Los Bestias/Taller NN), desarrollada dentro del contexto de crisis social de los años ochenta, producto del conflicto armado y la crisis económica. Hubo aspectos importantes para que no exista un movimiento anterior que prefigure lo subterráneo, debido a la precariedad, la discontinuidad, lo no profesional y la relativa marginalidad hacia los partícipes. Del mismo modo, este género fue una manifestación política que implicó una circulación no visible de sujetos y bienes culturales (de ahí la denominación de subterráneo). Por último, hubo, en alguna medida, simpatía de cierto sector hacia los grupos terroristas como Sendero Luminoso y el MRTA.

Fabiola Bazo (2017a) escribió el artículo “Desencuentros en tiempos violentos: El rock subterráneo y la ultra izquierda sanmarquina en los 80”. Aquí se aborda el hecho de un frustrado concierto subterráneo en el campus de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el cual evidenció un desencuentro entre los sectores juveniles y el contexto particular de mediados de esa década. Por un lado, estaban los estudiantes radicalizados a los que la autora los denomina ultraizquierda. Por el otro, estaban los “subtes”, los cuales eran llamados de forma negativa como “alienados”. Ambos grupos, pese a compartir un “sentido crítico del sistema”, terminaron enfrentados. La autora plantea la pregunta: ¿Qué podría explicar la hostilidad de los estudiantes sanmarquinos hacia el rock subterráneo? La respuesta estaría en los prejuicios actuantes en la sociedad limeña reproducidos en aquella interacción, de esta

manera, la autora pone atención en este aspecto de percepción desfavorable sobre los jóvenes subterráneos.

Fabiola Bazo (2017b), en lo que constituye un trabajo más amplio, escribió el libro de corte académico *Desborde Subterráneo 1983-1992*. Siguiendo una secuencia cronológica, ofrece una visión bastante panorámica de la movida subterránea en cuanto a su desarrollo histórico, grupos relevantes, propuesta y performance, mensajes, hechos importantes, lugares de presentaciones, autogestión, y difusión, etc. En todo el relato se centra en la apelación al contexto sociopolítico en el que se iba desarrollando la movida, entendiéndose como una reacción de ciertos jóvenes limeños frente a la sociedad en la que les tocó vivir.

En este trabajo se realiza una caracterización de la movida “subte” como individualista y antisocial, de rechazo a los convencionalismos por una verdadera expresión personal. Correlativamente, con relación a lo político, había un descrédito, pero sin ofrecer una agenda activista de cambio social. En ese sentido, la postura sería más bien anárquica, de rechazo a la sociedad. El cambio más que social, debía ser individual para manifestar de forma libre cualquier pensamiento. En ese sentido el aspecto musical pasaba a un nivel secundario (hasta se practicaba de manera precaria). Lo importante entonces era la actitud.

Jorge Juarez (2017) en su artículo de divulgación “Politizando la música: una aproximación a los anarcopunks, publicado en la revista La Colmena”, editada por estudiantes de sociología de la PUCP, trata sobre esta variante de la movida “subte” surgida en los años noventa, que manifiesta directamente posiciones y afiliaciones políticas anarquistas. Ofrece, además, información importante sobre la movida punk a nivel internacional.

Se cuestiona cómo el nacimiento del punk se dio tras el descontento por el rumbo que tomó el rock; pues, esta pasó, de ser inicialmente una manifestación de rebeldía, a ser un monstruo mercadotécnico dentro de un contexto de exclusión social, provocando una ruptura

tanto a nivel musical como ideológica. El autor toma como referencia la postura de Carles Feixa sobre que dentro del rock había dos polos: uno autodestructivo y nihilista, frente a otro activista conectado con iniciativas político-culturales. Esta lectura permite indagar más sobre las temáticas de este movimiento, y qué tanto peso posee lo político y la crítica política a través de las letras (encontrando tendencias anarquistas, izquierdistas, comunistas, entre otras).

Diana Joseli (2017) presenta su tesis de licenciatura en Sociología titulada *Ni comerciales per sé, ni políticos ortodoxos: El neo discurso independiente de la escena rockera limeña (2000-2015)*. Este trabajo es un intento por hacer visible una particular manifestación dentro de la cultura nacional contemporánea como es la movida de rock independiente, la misma que a su entender se inicia con la movida subterránea. Considera que esta marcaría un camino diferente y paralelo al rock comercial, señalando como características particulares la autogestión y la expresión de una estética con crítica social y política.

Sin embargo, considera que esta posición se constituyó en un importante límite; pues, al no contarse con presencia en los medios de comunicación, vio mermada la difusión de sus propuestas. Fue hasta 1992 que cambió la denominación por “alternativo” o “independiente”. Esta modificación se debe a raíz de los nuevos contextos, ocurridos en el Perú como fue la liberación económica y la derrota de la subversión.

Shane Greene (2021), a partir de su formación antropológica, realizó su trabajo *Punk y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*, primera edición del 2017, el cual expone un trabajo etnográfico realizado a partir de la experiencia directa que tuvo con la movida subte y de las largas conversaciones con distintos integrantes de la misma. Su intención es reflexionar sobre lo subte para poder interpretarlo desde su propia heterogeneidad y complejidad.

Analizado desde la esencia del punk, entiende a la movida subte como una forma de producción, circulación y consumo de productos distinta de la lógica capitalista. Como suele ser usual en varias investigaciones que han abordado a lo subte, trata de entenderlo a partir del contexto de violencia política y crisis económica de los años ochenta. Finalmente, resalta el proceso que siguió su investigación, que en tanto partiendo del principio del “publish it yourself” (publícalo tú mismo) estuvo circulando y en partes en la movida misma, de ahí que finalmente haya adoptado y mantenido el lenguaje subte, claro que, aclara, sin que por ello deje de ser un discurso académico válido.

Oscar Gallegos (2019) realizó su tesis de maestría en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Católica del Perú titulada *El acontecimiento en Generación cochebomba de Martín Roldán Ruiz*. Si bien se trata del análisis de una obra de lo que podría denominarse un ejemplo de la literatura subterránea, en ella se apuntan interesantes características de lo que fue la movida “subte”, en tanto apropiación de la contracultura punk del mundo anglosajón a la peruana. De esa forma, se deduce que nació en medio de la precariedad propia de un país subdesarrollado, sin una industria cultural constituida, de limitada importación de equipos musicales y técnicos (destaca el uso “democratizador” del *cassette* como alternativa al vinilo). Por otro lado, estaba también el contexto de guerra interna desatada entre Sendero Luminoso y el Estado, donde se vio reflejada las taras sociales, clasismo, racismo y machismo, sujeto a la sociedad peruana. El autor considera significativo que esta movida permitió la formación de subjetividad, la misma que estaría reflejada en las letras.

El trabajo más reciente sobre el rock subterráneo fue realizado por Willie Delgado (2020) presentando una tesis de licenciatura en música titulada *Los espacios de congregación como principales impulsores del afianzamiento de la escena del rock subterráneo (1983-1992) en Lima*. Este autor se ocupa en estudiar la movida subte enfocándose en los espacios

de congregación, entendido no solo como un lugar físico, sino como un lugar de interacciones, aspecto que se considera fundamental para el desarrollo del ámbito artístico y musical.

Por otro lado, respecto al uso de letras de canciones como objeto de investigación, tenemos a Jessica Ochoa (2007), quien sustentó su tesis de licenciatura en lingüística titulada *Análisis sociolingüístico de las canciones del grupo de rock Trémolo*. Según el título, se puede deducir que abarca textos de composiciones de los géneros del rock y el heavy metal de un grupo musical limeño. Las canciones son analizadas teniendo en cuenta aspectos como condición social, sexo, raza, edad, nivel de escolaridad o lugar de procedencia, para determinar temáticas y estilos discursivos.

Miguel Carrasco (2021), quien en su trabajo de investigación de bachiller titulado *Cantar y contar el pasado: memorias y representación del conflicto armado interno peruano en la música rock y metal contemporánea*, realiza un análisis del discurso de temas de música contemporánea de los géneros rock, trova y metal para conocer cuál ha sido la representación del conflicto armado interno peruano y de sus actores involucrados (sociedad civil, agentes estatales, subversivos). Después de analizar tres temas de cada uno de los géneros escogidos, concluye que existe una representación del subversivo y de agentes estatales como sujetos conscientes del uso de la violencia y a la sociedad civil vista como la víctima inocente.

En otros países, tenemos a Emilio Berrocal & José Gutiérrez (2002), quienes con su artículo “Música y género: análisis de una muestra de canciones populares” se encargaron de analizar canciones populares españolas para que a través del contenido de sus letras observar el papel que cumple el género en cuanto al rol que hombres y mujeres desempeñan en la sociedad.

Cristina Pineda (2012) sustentó su tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México con su investigación

titulada *El discurso y la identidad del rock argentino en la dictadura militar. Análisis de canciones como formas de expresión*. Este trabajo estudia al rock argentino con relación al período de la dictadura militar al cual hizo frente; en tal sentido, aborda las canciones como transmisoras de mensajes y en ese sentido portadoras de una interpretación crítica de la realidad, pero también como medio de desahogo y catarsis a tan terrible situación. En Argentina, Cristian Secul (2018) escribió el artículo “Letras de rock: un breve itinerario de análisis” en la revista académica no arbitrada *Letras* de la Universidad Nacional de La Plata. A través del estudio de letras de rock argentino, este autor realiza el análisis discursivo de las mismas para indagar en la reciprocidad existente entre las líricas y el contexto social, cultural, político y económico en el que fueron elaboradas; del mismo modo, comprender la propia historia que atraviesa la trayectoria de los artistas. A partir de la consideración del contexto y la aplicación de ciertas categorías enunciativas, entiende a las canciones como piezas discursivas a través de las cuales sería posible detectar las huellas subjetivas plasmadas en las letras de canciones, y aproximarse así a las intencionalidades y a los efectos de sentido correspondientes.

Secul & Inchaurrondo (2018) en su artículo “Texto, contexto y autor: la lectura y análisis comunicacional de las letras de rock” se encarga de evaluar las líricas del rock como instancias de narración, relato y descripción que dan cuenta de aspectos contextuales y sensibles de una época determinada. Es posible que sea utilizada como herramienta para la enseñanza de la lecto-escritura. Centrándose en el caso de las letras del rock argentino, los estudia como experiencia comunicativa a través del cual se transmiten significados, permite un acercamiento a las intencionalidades del discurso y a la disputa de sentidos, entendiéndolos como narraciones de un momento determinado.

Irene López (2013) en su artículo científico “Consideraciones en torno a la canción como objeto de estudio” reflexiona sobre las peculiaridades de una canción en tanto palabra

cantada, así como también sobre la incidencia de las canciones populares en los procesos de construcción de identidades y del imaginario social.

En cuanto a textos teóricos que han abordado la técnica del análisis de contenido, tenemos a Andréu (2002), quien en su artículo “Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada” hace una revisión histórica de cómo ha ido utilizándose esta metodología desde posiciones cuantitativas hasta las cualitativas, más actuales y diversas. Hoy en día la técnica de análisis de contenido está en la misma clasificación con respecto a otros análisis como el lingüístico, documental, textual, discursivo y semiótico. Finalmente, ofrece distintos pasos para emprender el análisis de contenido entre los que se destaca (luego de la determinación de un objeto de estudio) la categorización y posteriormente, la inferencia.

José Luis Piñuel (2002) en su artículo “Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido” se encarga de realizar una reflexión epistemológica sobre la técnica de investigación en las ciencias sociales conocida como el análisis de contenido. Considera que esta consiste en tomar como objeto de estudio productos comunicativos para entenderlos desde una perspectiva teórica. Del mismo modo, presenta la secuencia metodológica para estudios de este tipo. Esta consiste en realizar la selección de un corpus, segmentarlo en unidades de análisis, para luego elaborar un discurso que represente al objeto de estudio.

Pablo Cáceres (2003) en su artículo “Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable”, como su título lo enuncia, se ocupa del análisis de contenido, pero desde la vertiente cualitativa. Para ello, revisa los presupuestos epistemológicos, luego, ofrece una serie de pasos para su realización, y finalmente, trata el asunto de su validez y confiabilidad.

Bernete (2013) en su artículo titulado “Análisis de contenido (cuantitativo y cualitativo)” se ocupa de esta metodología sistemática que analiza documentos orales, escritos o icónicos. Después de dar a conocer sus inicios y evolución, así como las

definiciones presentadas, ofrece una guía detallada para la investigación social con los pasos a seguir.

Siempre desde el análisis interpretativo, Alfonso Torres (2006) en su artículo “Subjetividad y sujeto: Perspectivas para abordar lo social y lo educativo” resalta la importancia y complejidad de la dimensión subjetiva para comprender los distintos procesos sociales (elementos imaginarios, simbólicos, emocionales y lúdicos de la vida social). Para ello, presenta lo que ha sido su experiencia personal como investigador; para luego, evaluar las problemáticas de trabajar con la subjetividad y finalmente, presentar implicancias en los estudios sociales y educativos.

Marco conceptual

Podemos entender a la canción como a una composición en verso, hecha para que se pueda poner en música con la finalidad de ser cantada. Profundizando en sus características, López (2013, p. 3) considera que toda canción está a medio camino entre la oralidad y la escritura, ya que se escribe y registra, pero se difunde básicamente a partir de la escucha. Berrocal & Gutiérrez (2002, p. 187) lo entienden como una relación de dos códigos, dos lenguajes: el musical (notas musicales) y el lenguaje (las letras del alfabeto). En consecuencia, dicha relación será el realce del contenido.

Basándonos en López (2013), se puede decir que de una canción se puede hacer tanto un análisis estrictamente musical, así como también uno literario, y ciertamente, ambos suponen dos formas de significar distintas, pero que colaboran conjuntamente en la construcción global del sentido. Es necesario hacer hincapié en el procedimiento que sostiene Pineda (2012), citando a Simón Frith: “hacer música no es una forma de expresar ideas sino una forma de vivirlas” (p. 20). En ese sentido, en un ejercicio abstracto de análisis, no puede perderse lo vital que implica la expresión musical.

En el caso específico de los versos que forman parte de una canción, una forma muy extendida de denominarlas es con la palabra “letra”, cada vez que implique un acto de escritura previa². No obstante, si bien la letra de una canción es algo diferente a la música, esta permanece indefectiblemente ligada a ella. Música y letra es un binomio que, según mencionan, tiene una presencia universal. Como recurso expresivo, en un acto de intención comunicativa, los compositores realizan la transmisión de determinados mensajes a través de las letras de las canciones, de esta manera, estas son dotadas de cierto contenido. Es así como desde el medio académico, se ha prestado atención a esta forma de expresión que son las

² Otra forma menos extendida de entenderla es con la palabra “lírica”.

letras de las canciones para asumirlas también como objeto de investigación; pues, a través de ellas, se puede identificar distintos ámbitos particulares de una sociedad, al analizarlos posibles mensajes contenidos en ellas.

Las letras de canciones, en tanto particular medio de expresión, se convierten en un objeto privilegiado para que, a través de un ejercicio de interpretación, se pueda acceder a la subjetividad y el sentido manifestado por el autor. Este procedimiento implica la realización de un análisis previo que tal como lo presenta Bernete (2013): “el objetivo del análisis se ha definido tradicionalmente como inferir un contenido latente a partir de un contenido manifiesto” (p. 230).

La técnica específica que se ocupa de interpretar textos como son las letras de las canciones, se denomina análisis de contenido:

El análisis de contenido se utiliza para estudiar cualquier tipo de documento en el que esté transcrita algún relato, relativo a cualquier objeto de referencia. Estos documentos pueden ser orales, escritos, icónicos; y pueden referirse a acontecimientos reales, por ejemplo, en los noticieros de los medios de comunicación; y también versar sobre contenidos no reales -ya sean posibles o imposibles- por ejemplo, en los relatos míticos, en los cuentos y en cualquier otro producto de ficción (Bernete, 2013, p. 222).

Según Andréu (2002), el análisis de contenido en un sentido amplio “es una técnica de interpretación de textos, ya sean escritos, grabados, pintados, filmados” (p. 2). De esta manera, precisa que tanto texto, acción, símbolo o cualquier elemento puede ser sometido a un análisis de contenido y adscribirle algún significado (Gutiérrez & Delgado, 1995; citado por Bernete, 2013). Tanto para el análisis cuantitativo como el cualitativo, Andréu (2002) precisa que “aunque la cuantificación ha sido y es importante en la aplicación de técnicas de análisis de contenido, hoy la mayor parte de los investigadores sociales, reconocen que

además de mostrarse los hechos se han de interpretar” (p. 3). Por otro lado, respecto a su intención tenemos que: “el objetivo del análisis [de contenido] se ha definido tradicionalmente como inferir un contenido latente a partir de un contenido manifiesto” (Bernete, 2013, p. 229).

En la realización del trabajo de análisis de contenido es necesario distinguir la fase descriptiva de una interpretativa. Son consecutivos: “el AC [análisis de contenido] no es sólo descriptivo ni sólo interpretativo: ese procedimiento lógico que se llama la inferencia permite transitar de forma controlada de una fase descriptiva de las características de un texto, a una fase interpretativa, que explique lo que significan esas características” (Bernete, 2013, p. 231). Respecto a la interpretación, Andréu (2002) indica que “todo contenido de un texto o una imagen pueden ser interpretado de una forma directa y manifiesta o de una forma soterrada de su sentido latente” (p. 2).

En ese sentido, la letra de una canción, en tanto producto narrativo, es posible de ser analizado en el sentido de intentar descomponer e interpretar el significado que el autor haya querido incorporar de manera directa o indirecta. Proceso que requiere prestar atención al contexto en el cual fue producido el texto, para así, procurar una cabal interpretación. Es así como Bernete (2013) señala que “en la medida en que se conozca este contexto de producción, se comprenderá mejor tanto el ‘contenido manifiesto’ como el ‘contenido latente’” (p. 230).

Respecto a la íntima relación entre letras de canciones y sociedad, Secul & Inchaurrondo (2018) lo explicitan de la siguiente manera:

Las líricas vehiculizan las expectativas de la sociedad, con sus nerviosismos, sus contrariedades y sus compromisos de época. Actúan, de este modo, como canales expresivos que enuncian experiencias sustanciales de comunicación y

representan malestares, problemáticas humanas y quehaceres de una determinada realidad social. (párr. 25)

Toda letra en tanto escrita en una determinada época, puede entenderse como reflejo de las circunstancias históricas en las que se produjo. Berrocal & Gutiérrez (2002, p. 187) apuntan a el papel del transmisor histórico-cultural que cumplen las canciones, toda vez que estas no pueden desligarse de su contexto sociocultural. López (2013) manifiesta que toda canción constituye una producción simbólica propia de un contexto, un espacio y un momento histórico particular, lo cual habilita, al mismo tiempo, una perspectiva de análisis socio-discursiva. En esta misma consideración, Secul & Inchaurrondo (2018) demuestran cómo es que a través de las letras “se construyen sucesivas imágenes fragmentarias que se agrupan y se pueden presentar como narraciones de un momento histórico determinado” (párr. 22).

Ubicando el caso de las letras de canciones del género rock dentro de su contexto histórico, Secul & Inchaurrondo (2018) argumentan que:

se entiende a las líricas de rock como un acto de comunicación que se caracteriza por establecer normas de vida común y construir una visión común del mundo desde su contexto histórico social de enunciación y a partir de la situación de comunicación de la que se articula. (párr. 19)

Y de manera más específica, Secul & Inchaurrondo (2018) consideran que “en el ámbito de la cultura rock, las palabras son importantes y relevantes porque cuentan, relatan, narran, indican, señalan y/o demarcan aspectos contextuales y sensibles de una época” (párr. 14).

Finalmente, y no menos importante, otro aspecto para tener en cuenta es el estudio de la subjetividad, la cual comprende una dimensión diferente y complementaria de la realidad. Después de realizar un balance teórico, Torres (2006) añade que frente a anteriores

limitaciones, “diferentes tradiciones investigativas (disciplinares y no disciplinares), así como otras prácticas sociales y culturales, han venido reivindicando los elementos imaginarios, simbólicos, emocionales y lúdicos de la vida social” (p. 88).

En lo que eran prejuicios frente a la dimensión subjetiva, Torres (2006) agrega cómo:

lo subjetivo se asimilaba al subjetivismo, a lo irreal, a lo imaginario, a lo fantasioso y a la personalidad individual; en consecuencia, el quehacer investigativo se le consideraba como fuente de error, como “ruido” a ser neutralizado, como lo ambiguo, lo perturbador. (p. 90)

En la actualidad, estudiar la subjetividad es una forma válida de aproximarse a la realidad, en tanto valora la perspectiva de los individuos. Profundizando en este aspecto:

la categoría de subjetividad nos remite a un conjunto de instancias y procesos de producción de sentido, a través de las cuales los individuos y los colectivos sociales construyen y actúan sobre la realidad, a la vez que son constituidos como tales. Involucra un conjunto de normas, valores, creencias, lenguajes y formas de aprehender el mundo, conscientes e inconscientes, cognitivas, emocionales, volitivas y eróticas, desde las cuales los sujetos elaboran su experiencia existencial y sus sentidos de vida. (Torres, 2006, p. 91)

Por su parte, Hernández y otros autores (2014) realizan la siguiente consideración:

todo individuo, grupo o sistema social tiene una manera única de ver el mundo y entender situaciones y eventos, la cual se construye por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia, y mediante la investigación, debemos tratar de comprenderla en su contexto (p. 9).

Esta cita hace referencia a dos aspectos de la subjetividad que es conveniente resaltar.

Por un lado, está la manera en que no solo las distintas personas individualmente, sino incluso, grupos sociales perciben el mundo de manera particular. A raíz de ello, se considera

que los jóvenes implicados en la movida subterránea – por lo mismo que eran parte de un circuito artístico compartido - compartían, a su vez, un determinado tipo de música, espacio de encuentro y una subjetividad similar. Por el otro, se tiene en cuenta que la subjetividad no es algo etéreo o fortuito, sino que responde a un contexto, a circunstancias concretas en las que se desenvuelven los individuos o grupos humanos. Para el caso de la movida subterránea que abordamos, y en las circunstancias histórico-sociales del Perú de los años ochenta, contamos con una situación de crisis política, social y económica en la que se debatía si el país impactó directamente a los jóvenes, marcando e interpelando de determinada manera su subjetividad.

En particular, se podría decir que los jóvenes partícipes de la movida subterránea compartían una misma y singular subjetividad, manifestada en la percepción compartida sobre la sociedad como decadente, violenta y represora, envuelta en el frío mercantilismo que no ofrecía alternativas válidas a los jóvenes. Frente a ello, se optó por el repliegue en su propia subcultura, a través la reacción y expresión de la furia contenida. Como subcultura, se tiene el manejo de una serie de códigos compartidos que van desde lo ético y estético, hasta lo conductual y gestual.

Marco metodológico

La presente investigación es de tipo interpretativo-analítico, puesto que buscará determinar cuáles serían los temas más recurrentes y la forma en que son abordados para dar cuenta de la subjetividad que se encontraría detrás del conjunto de las letras de las canciones del grupo Leusemia.

La investigación por realizar se encuentra enmarcada dentro del enfoque cualitativo, ya que analizará el sentido que determinadas personas tratan de expresar a través de la letra de canciones. Sobre este enfoque, Hernández y otros autores (2014) mencionan que:

El enfoque se basa en métodos de recolección de datos no estandarizados ni predeterminados completamente. Tal recolección consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos más bien subjetivos) (p. 8).

El diseño es la investigación documental; pues, se centra en las letras de las canciones producida por un grupo de rock subterráneo en específico, además de otros registros, escritos y audiovisuales, que se han producido alrededor y desde la movida subterránea. Tal como lo menciona Tancara (1993), el trabajo de recopilación documental es una actividad que se ha visto renovada, de ahí que prefiera definirlo como una “serie de métodos y técnicas de búsqueda, procesamiento y almacenamiento de la información contenida en los documentos, en primera instancia, y la presentación sistemática, coherente y suficientemente argumentada de nueva información en un documento científico, en segunda instancia” (p. 94).

En ese sentido se recurrirá, en primer lugar, a una recopilación de las letras de canciones del grupo Leusemia, muchas de las cuales se encuentran ya documentadas y disponibles en Internet, las cuales conformarán un corpus para realizar los análisis respectivos.

Buenos corpus pueden ser entrevistas en profundidad sobre temas específicos, respuestas a un cuestionario, notas de campo previamente consensuadas, observaciones sobre acciones conductuales relativamente limitadas, discursos, transcripciones de reuniones o grupos de discusión centrados en un tema en particular y otros temas documentados, lo que abre un abanico amplio de posibilidades de investigación (Kolbe & Burnett, 1991; citado por Cáceres, 2003, p. 60)

Tal como señala López (2002) “el analista de contenidos se ve desarmado frente al peligro de la subjetividad, ya que se le exige que comprenda el mensaje tal como lo concibiera el emisor y tal como lo interpreta el receptor” (p. 174). Si bien este autor hace su enunciado desde una posición propia de la pretensión de objetividad positivista, sirve para destacar que en cuanto al fenómeno de las letras una cosa es la intención que el compositor desea plasmar en ellas y otra muy distinta, la recepción que los seguidores, y terceras personas, pudieran reelaborar. Para la presente investigación, independientemente del fenómeno de la recepción en los seguidores, la atención estará centrada en la emisión de significados producidos desde la composición de las letras de las canciones pertenecientes al grupo Leusemia.

En cuanto al análisis, se recurrirá a la técnica de análisis de contenido. Al respecto Piñuel (2002) precisa que “se suele llamar análisis de contenido al conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos (mensajes, textos o discursos) que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados” (p. 2).

Para hacer el análisis del contenido de las letras también es necesario recurrir a lo que metodológicamente se conoce como “análisis del discurso”, el mismo que aborda directamente la relación entre el lenguaje y su contexto. Rodríguez & Secul (2011) sostienen que este se encarga de estudiar “los usos lingüísticos que se producen en todas las esferas de

la vida social y estudia las condiciones sociales de producción y el marco ideológico cultural e histórico coyuntural en el que tienen lugar los discursos (p. 25). En ese sentido, es clave reparar en la relación discurso y sociedad.

A fin de lograr una mayor comprensión de lo expresado a través de las letras, se prevé la revisión de material escrito tanto académicamente como documental, teniendo en cuenta todo material realizado por los partícipes de la movida subterránea (fanzines, blogs, páginas web), así como también material audiovisual especialmente entrevistas a integrantes del grupo Leusemia. De manera complementaria, además de analizar la opinión de distintos miembros de la movida subterránea presente en distintos formatos, se realizó una entrevista personal a quien fue uno de los integrantes del grupo Leusemia: Raúl Montañez Mariluz, más conocido como “Montaña”.

Capítulo 1. La movida subterránea

1.1 El rock, la cultura *underground* y la movida subterránea peruana

Según Sierra (2016), el rock aparece en los Estados Unidos producto de tres acontecimientos como fueron: la ruptura social que se produjo después de la Segunda Guerra Mundial especialmente en cuanto a la emergencia del sector juvenil tras un contexto de auge económico, las migraciones hacia las grandes ciudades de parte de la comunidad negra americana y la aparición de los medios de comunicación masivos. Silva (2017) precisa que musicalmente, se produjo una síntesis de varios géneros populares que se desarrollaron en la primera mitad del siglo XX, entre la música *country* y *western* de la población blanca, el *rhythm and blues* de la población negra y el *mainstream pop*.

De manera puntual, se considera que la historia del rock empieza en 1953 con la popularización del término *rock and roll*, realizado por el DJ Alan Freed³, quien lo usó para denotar a la nueva música que, por entonces, ya se estaba generando y que para el año siguiente, se volvería una gran sensación, a través del tema “Rock around the clock” de Bill Haley (Sierra, 2016, s.p.).

En base a lo propuesto por Charlie Gillet, el investigador Fernán del Val (2014) recoge una historiografía del rock centrada en la segunda mitad del siglo XX, en la cual señala, a grandes rasgos, que en los años cincuenta surge el *rock'n'roll* como una forma de entretenimiento puramente juvenil. Esta expresión podría entenderse, según el autor, como un “arte comercial” (desde la perspectiva de Bourdieu): “una música que se comercializa a través del formato *single* para ser escuchado en la soledad de un cuarto o bailado entre amigos” (p. 57). Val señala que, estos son “años en los que triunfan músicos como Elvis

³ Lo hizo a través de su programa de radio “Moondog Rock'n'Roll Party” en Cleveland, desde donde transmitía música de negros para adolescentes blancos (Crespo, 2011, p. 6).

Presley, Bill Halley and the Comets, Ritchie Valens, Chuck Berry [...] músicos considerados con el tiempo como pioneros" (p. 57).

En los años sesenta, con la llegada del rock inglés a los Estados Unidos, "el rock pasa de ser un objeto de consumo y de ocio a convertirse en un bien cultural y artístico" (p. 58), este tránsito se suele denotar con la escritura como *rock and roll*. En este período, "se sientan las bases de la ideología del rock, en el que conceptos como "autenticidad", "honestidad" o "seriedad" se convierten en los valores que guían el desarrollo de la cultura del rock" (p. 58).

En los años sesenta, entre los múltiples estilos musicales, surge el punk como reacción al rock, un movimiento que se percibe como una vuelta a los orígenes, a la resistencia, a la rebelión, a la simplicidad y a las letras de denuncia (Val, 2014, pp. 57-58). Zavala & Álvarez (2015) plantean la siguiente distinción entre las dos principales vertientes del punk:

si bien el punk en Londres se desarrolla en manera casi paralela con New York; la primera es la que da cimiento al movimiento punk, y por ende al movimiento subterráneo que se vivió en la década del 80 en Lima, ya que a diferencia del punk neoyorkino que era simbólico y descriptivo, el punk londinense era agresivo y contestatario, abarcando el campo cultural y social. (p. 305)

Por consiguiente, Silva (2017) señala que "el punk inglés de 1977 y principalmente *The Sex Pistols* fueron la reacción más fuerte contra las pretensiones y la industria del rock de la época, con lo que abrirían un nuevo camino y actitud" (pp. 23-24). El punk se distinguirá por su postura contracultural, la cual se rehusaba a tener un producto exclusivamente para fines comerciales, oponiendo a estos las consignas de la autenticidad y la autoproducción. No obstante "terminaron prácticamente aniquilados luego que las grandes disqueras lograron neutralizar su capacidad crítica" (Murrugarra, 2003, p. 161).

Cabe señalar que académicamente se ha venido utilizando el término *underground* para aludir a “algo que se debe desarrollar al margen del gran comercio discográfico y al margen también de la gran industria publicitaria que convierte todo en un mero producto de consumo” (Urán, 1997, pp. 21-22; citado por García, 2008, p. 188). Asimismo, reivindica el valor de la “autenticidad”, entendida como “un conjunto de espacios y prácticas alternativas (conciertos pequeños, fanzines, disqueras independientes) que se enfrentan a la lógica homogeneizante de la industria cultural” (García, 2008, p. 188).

Tal como lo precisa Cisneros (2020), si bien el adjetivo *underground* puede aludir a diferentes elementos de una cultura como pintura, lenguaje, cine, música, entre otras. Sin embargo, el autor destacó aún más a la música como un determinante para la oposición a la cultura hegemónica: “en dónde [sic] el *underground* ha tenido una mayor importancia, es en el ámbito musical, dónde [sic] multitud de bandas y artistas de diferentes géneros, rompieron los esquemas marcados por la cultura mainstream [cultura dominante]” (p. 23). Gallego (2009) precisa que estas expresiones subculturales lo son en tanto se oponen o complementan a la cultura dominante (p. 281).

Respecto al punk, Ivaylova (2015) considera que más que un estilo musical, es una manera de pensar, vivir, expresarse y encontrar su lugar en el mundo. Precisa que:

el punk suele nacer en condiciones sociales, políticas y económicas difíciles.

La exclusión, la crisis y en consecuencia la inestabilidad económica, el paro, la falta de posibilidades de realización personal, la desigualdad, el racismo, el autoritarismo y la injusticia son los elementos que inspiran a las bandas punk alrededor del mundo. (p. 5)

En ese sentido, podría decirse que lo punk ha logrado encarnar el espíritu *underground*, por lo que suele entenderse equivocadamente como equivalentes, cuando en realidad es solo una parte de esta. En cuanto a lo que es específicamente el punk, se reconoce,

siempre desde lo contracultural, su mandato a través de “la filosofía del ‘hazlo tú mismo’ (‘*do it yourself*’) [...] influenciado sonoramente por bandas de *garage*” (Delgado, 2020, p. 27)⁴. De esta forma, lo que prima es la posibilidad de hacer música independientemente de sus orígenes, formación o si está fuera del control de las culturas dominantes (Gallego, 2009, p. 280); ya que, lo más importante es la expresividad, pasando a un segundo plano la calidad musical.

Ante la posibilidad de expresarse a través de una música propia, la autenticidad se caracteriza como un valor fundamental. “La autenticidad nace de la afirmación de la propia integridad, y la negación a adaptarse a todo molde convencional, establecido, prefijado, que homogeniza a la sociedad” (Delgado-Guembes, 2002, p. 3).

Desde Inglaterra, a partir de la experiencia desenfadada de la banda Sex Pistols, la movida punk se extendió a distintos lugares del mundo, pero en el Perú adoptó características particulares, debido al contexto de la crisis social, económica y política que se vivía en los años ochenta. Se llegó a conformar una nueva identidad conocida como lo “subte” o “subterráneo”, denominación local, que según Greene (2015), podría tener una relación ambigua con lo subversivo (p. 259), expresión de la violencia política que padecía el país en la década de los ochenta. No obstante, respecto al uso específico de esta denominación, Daniel F (2000) consigna una referencia de 1986, publicado en el pasquín *Exiliados #1*, el cual indica que el término adjudicado hace alusión a los lugares marginales en los que se presentaban estos grupos de orientación punk:

miembros de los grupos, después de una conversación en tragos entre Matute, Edwin Z, Daniel F, Pedro Cornejo, Sigfrido Letal, Leo Escoria y otros ke no recuerdo, coinciden en bautizar sus conciertos como “Rock Subterráneo”, en

⁴ Las “bandas de garaje” surgen en Estados Unidos en los años sesenta. El término alude a la reunión de adolescentes y jóvenes aficionados que practicaban música en el garaje de sus casa.

clara alusión a los lugares ke hasta ese momento habían servido como circuito de presentaciones tanto de Leusemia como de las bandas ke lo seguían. (p. 156)

En palabras de Daniel F (2000): “todo ese sórdido y casi lúgubre paisaje, con sus equipos mínimos y la presencia de conjuntos nada diestros, harían de aquellos antros el precedente físico más preclaro de lo ke luego sería conocido como rock subterráneo” (p. 38).

Rodríguez-Ulloa (2016) entiende esta emergente subcultura como “una nueva manera de ser joven en Lima, distinta de la militancia política y de la juventud universitaria” (p. 121), la misma que no fue del todo bien recibida; pues, desde algunos medios, se realizó una condena por la violencia del sonido y el uso de lenguaje obsceno. No obstante, esto se convierte en algo táctico por parte de los jóvenes como respuesta a situaciones que tienen que enfrentar (p. 124).

López & Risica (2018) cuestionan el uso de este término para entender a esta movida específica. En ese sentido, consideran que se trata de una apropiación de un concepto, el mismo que habría sido utilizado por múltiples movimientos musicales, derivados del rock desde los años sesenta (p. 48). A raíz de ello, puntualizan:

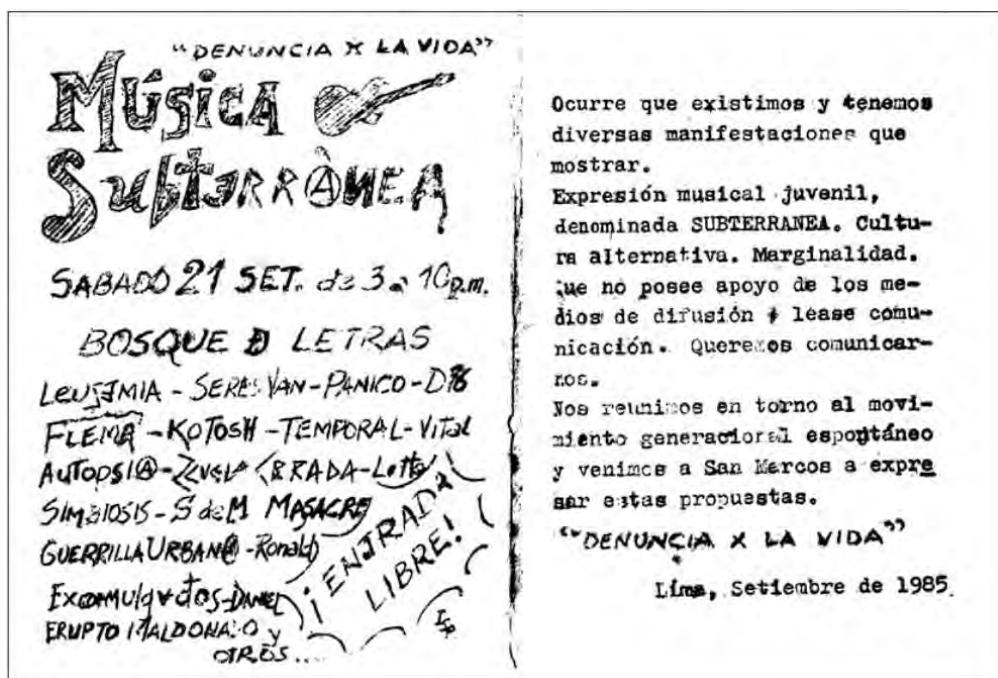
cualquier comunidad musical que utilice mecanismos y redes no oficiales de comunicación, producción y distribución de material musical puede ser considerada como subterránea (*underground*). El término subterráneo [...] ha contenido históricamente a subculturas musicales desde la Electrónica, el House o la música experimental, hasta la Psicodelia o el Metal. (pp. 48-49)

El término subterráneo, traducción de la palabra en inglés *underground*, evidencia una particular movida de orientación punk, desarrollada en el contexto de la crisis sociopolítica en el Perú, a mediados de la década de los ochenta.

Indudablemente, el impasse resulta de la utilización en un sentido genérico del término “subterráneo” en tanto traducción de la palabra inglesa *underground*, término que en nuestro país ha venido a denominar de manera específica y extendida a la particular movida de orientación punk desarrollada en el contexto de crisis a mediados de la década del 80.

Figura 1

Declaración de identidad en afiche de concierto



Nota. Afiche del concierto “Denuncia x la vida” del 21 de setiembre de 1985. Recuperado: Bazo, 2017b, p. 218.

Algunos autores reconocen la existencia de una escena *underground* limeña ochentera en un sentido más amplio, en la que confluirían distintas expresiones (arte gráfico, literatura, poesía), siempre alrededor de la música. En ese sentido, Rodríguez-Ulloa (2015) define a la escena subterránea como “un fenómeno juvenil y urbano que concentra colectivos de poesía, música y artes plásticas conformados por jóvenes, colegiales, estudiantes universitarios, desempleados, etc. Las bandas de rock y punk son la punta de lanza de la escena (p. 9).

Delgado (2020) precisa que no se puede hacer la identificación de la escena subterránea en su totalidad con el género musical punk, ya que confluyen distintas

sonoridades. Esta acotación solo es el lado musical, puesto que el punk también influye en otros aspectos como la actitud, la puesta, la performance, el manejo gráfico, su “filosofía”, etc.

Respecto a qué tan consolidado fue esta movida, Salinas (2017) en su página web sostiene que este llamado rock subterráneo fue un fenómeno social contracultural que no logró consolidarse como un movimiento, debido a su disgregación interna. Además, infiere que, en opinión de algunos autores, fue un fenómeno artístico casi irrepetible por las condiciones socioeconómicas que le dieron origen; mientras que, para otros, fue el comienzo de toda una forma de vida que aún continúa, teniendo como base la auto-organización, la autogestión, la toma de conciencia social y la negación o crítica al sistema. Es así como esta movida buscó:

generar un espacio donde expresarse en español y expresar la realidad local, bajo códigos estéticos musicales propios, ya que la escena rockera imperante, era elitista, complaciente, alienante (tenían como bandera el virtuosismo, el cantar en inglés, con temáticas muy acordes a la de los países de la industria rockera, como tocar covers, etc.), imponiendo los cánones a los jóvenes del momento.(Salinas, 2017, párr. 4)

Daniel F, líder de la banda Leusemia, reconoce que hubo grupos anteriores que ya tenían una reacción contra el rock edulcorado: “Neurosis, La Crema, La Mole, Acido, Esperma, etc., mandaban a la mierda todas las ‘buenas costumbres’ y ‘santos modales’ internándose en ese mar de bulla y desafinamientos ke era el llamado ‘Circuito de Camaná’” (Daniel F, 2000, p. 33).

Greene (2015, p. 260) señala que en 1978 existió la banda Anarkía, la cual posiblemente sea la primera en autodenominarse punk. Anarkía se encargaba de realizar covers de grupos punk internacionales. Sin embargo, en un sentido más estricto, se deduce

que los iniciadores de la “movida” subte de los años ochenta fueron los integrantes del grupo Leusemia.

Así lo reconoce Joseli (2018):

Con Leusemia comenzó a gestarse toda una nueva mancha, tendría un nombre y una voz propia, para cantar, para gritar, y para decir, sobretodo decir, antes que tocar: la movida subterránea. Leusemia sembró las semillas de una escena independiente que abrazaba el «Do It Yourself», lo hacía propio y lo tornaba plural para la nueva mancha de bandas que crecía entre apagones y coches bomba. (párr. 12)

Tal como lo señala Bazo (2017b), Leusemia fue uno de los principales grupos que impulsó la movida subterránea y que arengó a las múltiples bandas existentes, que practicaban el género rock, a que creen sus propias letras en castellano y elaboren sus propias composiciones con temas basados en su realidad próxima. Los distintos conciertos de Leusemia inspiraban a distintos jóvenes que empezarían a seguir sus pasos. Es así como surgió lo que Fabiola Bazo llama el “desborde subterráneo” que estuvo conformado -según su opinión y el de otros autores como Rodríguez-Ulloa, 2015; Joseli, 2017- por 5 bandas iniciales: Autopsia, Guerrilla Urbana, Narcosis, Zcuela Cerrada y Leusemia (p. 52).

Sorprendido por la repercusión que fue teniendo, Daniel F declara que:

era 1985 y el "boom" nos sorprendía a todos. Veía nombres de grupos en las paredes, en las espaldas de los jóvenes, en las mochilas de los escolares. Los diarios competían por ver kién sacaba la nota más espectacular sobre el nuevo fenómeno y trataban de encontrarle un sentido a lo ke hacíamos. Los subtes son invitados a todos lados (radios, conversatorios) para conocer de cerca a "estos locos ke sin saber tocar ni cantar están acaparando la atención de medio mundo". (Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 9)

Como parte del manejo estético, y para diferenciar y distinguir a los integrantes de la nueva escena subcultural, se apeló a una vestimenta característica: “polos negros, jeans oscuros, muñequeras de cuero con puntas de metal sobresaliendo. Algunos con casacas de drill con las mangas cortadas, la ‘A’ anarquista en la espalda y los lados de la chaqueta hechos jirones” (Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 61).

1.2 Contexto social en el que se desarrolló la movida subterránea

Pese a que la década de los ochenta empezaba como una promesa de apertura democrática, económica y política, tras doce años de dictadura militar. La realidad fue que se vivió un severo estado de crisis: múltiples acciones terroristas cometidas por el Partido Comunista Sendero Luminoso (PCP), reacciones represivas de las fuerzas del orden, la creciente hiperinflación, junto a nuestros habituales problemas sociales (desigualdad, racismo, machismo, entre otros), en conjunto conformaron un grave contexto, el cual afectaba e influía a todos los miembros de nuestra sociedad.

Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación, instancia encargada de investigar y hacer pública la verdad sobre los veinte años de violencia de origen político (1980-2000), desde mayo de 1980, el PCP, mejor conocido como Sendero Luminoso, inicia su proceso de lucha armada hacia la toma del poder, utilizando de manera sistemática y masiva métodos de extrema violencia y terror, sin guardar respeto a normas básicas sobre la guerra y los derechos humanos. Por su parte, el Estado no tuvo la capacidad para contener el avance de la subversión armada, que se expandió en unos años a casi todo el país. Ante esta situación, los gobiernos democráticos aceptaron la militarización del conflicto, abandonando sus fueros y prerrogativas para dejar la conducción de la lucha contrasubversiva en manos de las Fuerzas Armadas (FFAA). Si bien, dada la gravedad de los hechos, era inevitable que el Estado utilizara a sus fuerzas armadas para hacerle frente, lo hicieron sin tomar las previsiones del caso para que se impidiera atropellos a los derechos fundamentales de la población; de esta

manera, la respuesta de los aparatos del Estado ante la violencia subversiva alcanzó también márgenes extremos (CVR, 2003).

La gravedad de la situación peruana no solo se limitó al conflicto político entre organizaciones subversivas armadas y agentes del estado, sino que produjo la peor crisis económica del siglo que desembocó en un proceso hiperinflacionario inédito en el país. El fenómeno del narcotráfico coincidió tanto con el surgimiento y la expansión del fenómeno subversivo armado como con su represión (CVR, 2003).

En su momento, tal como lo anotan Llosa & Panizza (2015), la Comisión Económica para Latinoamérica de las Naciones Unidas declaró a los años ochenta como la década perdida del continente (p. 92). Si esto no fue un periodo feliz para Latinoamérica; para el Perú, fue desastroso, debido a la fuerte contracción del PBI, comparable a una situación de guerra civil (p. 94).

A nivel social, desde mediados del siglo XX, se produjeron oleadas migratorias especialmente hacia la capital, un trasvase poblacional desde las provincias del interior que terminaron desbordando al Estado (Matos, 2016). Por ello, la ciudad de Lima de los años ochenta se encuentra rodeada de cinturones de pobreza que demandaban la atención de las necesidades y servicios básicos. Programas como el de los comedores populares o del vaso de leche fueron algunos paliativos insuficientes. La carestía y la falta de oportunidades fueron el caldo de cultivo para la delincuencia y la subversión. Las marcadas desigualdades socioeconómicas permitían y acrecentaban la reproducción de taras nacionales como la discriminación, el racismo y el machismo (Bazo, 2017b, p. 156).

Como bien sintetiza Rodríguez-Ulloa (2016), “la crisis afectó a los jóvenes en todos los niveles, desde la participación en la guerra, la represión, la pobreza y el desempleo” (p. 127).

En cuanto a la música extranjera conocida como rock and roll, según Silva (2017), se desarrolló básicamente en el Perú a partir de los años sesenta, con la aparición de dos tendencias opuestas, la nueva ola y el rock. La primera tenía un estilo alusivo a un rock domesticado, pero alejado de la imagen del rocanrolero revoltoso; y el segundo, estaba influenciado por el grupo británico The Beatles (p. 18).

Esta música, agrega Cornejo (2018), representa “una forma de entretenimiento, tanto para quienes lo hacían (los músicos) como para quienes lo escuchaban (el público), y no un medio de expresión, una forma de vida o una fuente de valores alternativos” (p. 20), un género de élite y no de masas, carente de un sentido contestatario.

Según Torres (2012), esta primera escena del rock en el Perú culmina en 1975, afectados por la política cultural del gobierno militar que terminó por asfixiar al rock, debido a que la consideraban música extranjerizante. Cornejo (2018) precisa que a diferencia de lo que ocurrió en Argentina, el rock decayó con la dictadura porque “eran pocos los que sentían que el rock reflejaba sus valores y actitud frente a la vida” (p. 20).

Después de una época oscura, y tras el fin de la dictadura militar, se produce un resurgimiento del rock nacional en los años ochenta. El retorno a la democracia con la consiguiente apertura al mercado exterior, permitió la mayor circulación de productos e influencia de expresiones culturales extranjeras. La nueva escena estará signada por el resurgimiento del rock comercial y la aceptación del rock cantado en castellano, y, por el otro lado, surgirá su contraparte el rock subterráneo.

1.3 Aparición, auge y declive de la movida subterránea

El contexto descrito afectó de modo particular a la juventud limeña, produciendo en ellos, diversas reacciones: desde manifestaciones individuales hasta la conformación de respuestas colectivas. Es así como cierto sector de jóvenes limeños, en especial los que eran

consumidores de la música rock, tomó este género ya no como un medio de entretenimiento, sino como un medio de expresión y hasta en un sentido contestatario.

Tal como lo describe Cornejo (2018), hubo contingentes de adolescentes que se conectaron con el rock de una manera más personal, influyendo en sus actitudes antes la vida, sus valores y su forma de expresarse con libertad (p.27). Rodríguez-Ulloa (2015) señala que el “rock, punk, hardcore de la movida subte peruana no son órganos tardíos del punk londinense o neoyorquino, son expresiones subculturales cuya índole está sujeta al contexto social, a la convivencia urbana y a la política peruana de ese momento” (p. 26). En ese sentido, las respuestas juveniles nacieron a partir de la propia realidad en la que vivían.

Refiere Murrugarra (2003) que fue, en la ciudad de Lima, allá por el año de 1984, “el instante en que esta ciudad bulliciosa y desordenada, dinámica y agresiva, hospitalaria y hostil, aparentemente anómica, dio a luz un movimiento ágil y agresivo, a la vez febril y poco refinado” (p. 156). Esta fue la movida subterránea, una corriente artística alternativa para los jóvenes que empiezan a ver y hacer cosas por sí mismos, “en virtud de sus ansias por lo original y lo auténtico” (p. 157), a la par del rechazo al gusto pasivo que promovía la sociedad de consumo.

Bazo (2017a, p. 215) precisa que fue entre los años 1983 y 1985 que se formaron cinco bandas que constituirán las primeras movidas subterráneas: Leusemia (1983), Narcosis (1984), Autopsia (1985), Guerrilla Urbana (1985), y Zuela Crrada (1985). Considera la autora que aquellos grupos solo buscaban expresarse musicalmente, tocaban donde podían, usualmente, junto a bandas de otros géneros musicales (2017b, p. 52).

Cornejo (2018) señala que la repercusión que tuvieron fue casi inmediata, traduciéndose en una proliferación de bandas, más de treinta en pocos meses. Esta situación no pasaría desapercibida para los medios de comunicación, los cuales empezaron a cubrir este fenómeno y a publicarlos en los artículos periodísticos y los reportajes televisivos (p.

87). En 1984, ya habían sido entrevistados los Leusemia, pero, particularmente, significativo fue el artículo publicado en el suplemento VSD del diario *La República* en febrero de 1985. Cada triunfo avisoraba el fenómeno musical que estaba surgiendo: “podría decirse que 1984 ha sido el año del despegue del nuevo rock peruano [...] el surgimiento de un circuito musical subterráneo verdaderamente alternativo para los jóvenes de los ochenta” (Rodríguez-Ulloa, 2016, pp. 129-130).

En 1986, con la multiplicación de bandas, se atraviesa por una segunda etapa en la historia de la movida subterránea al que Bazo (2017b) denomina “desborde subterráneo II” (p. 96). Los numerosos grupos que seguirán la línea de las primeras cinco bandas iniciadoras del primer desborde subterráneo, desarrollarán un proceso identitario a partir de la apropiación del término subterráneo y apostarán por la diferenciación frente a los demás grupos *underground* (Cornejo, 2018, p. 90).

Es así como los subtes “pasaron de ser un pequeño grupo de amigos a un grupo más grande [...] con la expansión de la movida *rock* subterránea en la década de los ochenta, se involucró más y más gente de los sectores bajos” (Greene, 2015, p. 269). Cabe recalcar que los jóvenes subterráneos iniciales pertenecían más bien a sectores de clase media baja hacia clase alta. Con esta multiplicación, se generaron distintas posiciones que desembocaron en diferencias y fricciones entre las distintas bandas, incluso las bandas primigenias se disolvieron. Desde lo musical, se produjo una diversificación estilística (punk rock, hardcore, dark, popcore, etc.); desde lo colectivo, el clasismo y las acusaciones de falta de autenticidad generaron una fractura interna entre los denominados “misiopunks” (de extracción popular) y los “pitupunks” (de origen burgués o pequeño burgués). De esta manera, “la escena subterránea se había convertido en una ‘olla a presión’ en la que se cocinaban las tensiones y resentimiento sociales (racismo incluido)” (Cornejo, 2018, p. 92).

Como era de esperarse, las disputas terminaron por debilitar la unidad de la movida, desperdimando la oportunidad de forjar un circuito alternativo. Finalmente, la agudización de la crisis económica a fines de los años ochenta y la radicalización política acabaron por alejar al público (Cornejo, 2018, p. 93).

Precisa Bazo (2017b) que, como consecuencia de la implosión ocurrida en la escena subte, “a finales de 1992, la escena de rock subterráneo se enredó y nubló en su faccionalismo, marginalidad y violencia” (p. 186).

1.4 Características de la movida subterránea

Una primera característica de la movida subterránea radica en que se trata de una experiencia netamente juvenil, realizada por jóvenes limeños procedentes de barrios populoso y de clase media.

Lo subte es un fenómeno que, si se explica en parte desde la marginalidad, debe matizarse y entenderse a partir de su relativa autonomía respecto de esferas culturales y académicas establecidas y, al mismo tiempo, de aquello que se piensa como cultura juvenil a secas. (Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 10)

Este autor destaca a la heterogeneidad en la procedencia de clase de los jóvenes implicados (Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 24). Si bien empieza con jóvenes de barrios populoso y de clase media, también había presencia de algunos jóvenes de clase alta. En el desarrollo del movimiento, se empieza a integrar a jóvenes de clase baja, lo que generó una oposición dentro del movimiento a raíz de la separación de clases: los misio-punks versus los pitu-punks.

Rodríguez-Ulloa indica que en cuanto a lo numérico, la movida subterránea no fue un fenómeno masivo como lo fue el género “chicha”, estuvo mejor posicionada a causa de la masiva migración de jóvenes provincianos hacia la ciudad de Lima. No obstante, resalta que, de todos modos, el rock subterráneo tuvo una repercusión importante en la discusión cultural

del país (2015, p. 50). Por otro lado, Cornejo (2018) menciona un dato no menor respecto a la existencia efímera de la mayoría de las agrupaciones subterráneas implicadas (p. 91).

De manera más específica, tal como lo apunta Rodríguez-Ulloa (2015) podemos decir que la movida subte tomó la forma de una subcultura juvenil, no solo por suponer un nuevo estilo de vestir, formas de asociación, consumo grupal de bienes culturales y otros, como el alcohol y las drogas (p. 10); sino sobre todo por estar enfocada en determinados valores, artefactos y territorios propios (p. 22).

Un rasgo distintivo de esta subcultura subte fue su orientación contracultural, es decir, el rechazo de la cultura hegemónica y dominante de las élites. Daniel F, líder del grupo Leusemia, lo manifestó de la siguiente manera:

Demostrar ke los medios oficiales pacharakos mienten. Ke lo ke se muestra a la gente en materia de cultura, no es todo lo ke existe. Intentar el desarrollo de la llamada contracultura, procurando ke se consolide un circuito autónomo, capaz de mantenerse por sí mismo. Difundir ideales e ideas como el veganismo, el protecciónismo animal, la educación alternativa, la ecología, el pensamiento libertario, la anarkía. Hacer de la música un instrumento de vida.

(citado en Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 49)

Joseli (2017), basándose en otros autores como Cornejo & Riveros, resalta dos características de esta escena independiente:

Primero, que la movida subterránea, influenciada por la movida punk extranjera de los años 70, acogió el discurso del Do It Yourself e hizo suya la autogestión como modo de organización para producir su música, sus medios de información (fanzines), conciertos, maquetas, etc. Y segundo, que la movida subterránea desplegó nuevos contenidos estéticos críticos tanto en sus composiciones musicales sin mayor técnica como en sus letras rebeldes y

políticas contra el estatus quo de violencia y represión que venía ocurriendo en el país. (p. 25)

Marco Salinas, en un post sobre la historia del rock subterráneo, considera que se trató de una escena propia, un circuito de rebeldía, consumo y difusión, ubicado al margen del circuito oficial; pero que no pudo concretarse como un movimiento por la disgregación interna. El autor plantea algunas características como ser contestatario; tomar conciencia de la realidad económica y social; la inclinación hacia la postura izquierdista para luego simpatizar con la ideología anarquista; no haber formado una única y sólida organización, el carácter de confrontación hacia todo lo establecido en los diferentes aspectos; el involucrar la autogestión con artes plásticas, poesía, *fanzines*, maquetas, etc. con la acción de poetas, artistas plásticos, intelectuales, bohemios, rockeros, curiosos, revistas, etc. (Salinas, 2017).

En pocas palabras, Bazo (2017a) lo sintetiza como una “escena musical con estética y ética punk” (p. 216).

Entre las bandas se vio reflejado la consigna del “*Do it Yourself*” del punk, el hacerlo uno mismo, el cual se evidenció entre las bandas subterráneas cuando buscaban realizar sus propias grabaciones, generar sus puestas musicales, ventas de material discográfico entre otros; ya que, muchas disqueras estaban en contra de lo que cantaban porque mostraban una oposición a lo convencional, utilizando un lenguaje soez en sus letras, con lo cual muchas veces criticaban a la sociedad y las injusticias que vivían en ese entonces; además, utilizaban vestimentas con apariencia no amigable, las cuales fueron fabricadas con sus propios medios (Bazo, 2017b).

Entre las caracterizaciones puntuales que describe Bazo (2017b) sobre la movida subterránea está la posición anarquista en oposición al sistema capitalista “formal” y a sus posturas conservadoras y limitantes, y la genuina expresión juvenil auto-generada y

subversiva, realizada por jóvenes llenos de actitud e individualistas que en su mayoría eran hombres de diferentes distritos de Lima.

La “propuesta” antisistema en los inicios del desborde subterráneo fue individualista y en esencia antisocial. Ellos denunciaban el conformismo, las convenciones sociales, la hipocresía y los tabúes de la sociedad (Bazo, 2017b, p. 55). Esto se reflejó en las letras de las canciones subterráneas, en donde manifestaban, con aspereza y con un lenguaje insultante, su pensamiento sobre la sociedad de Lima.

Greene (2015), desde su particular punto de vista, prefiere entender al rock subterráneo, más que como un espacio estético, como:

el espacio más crítico desde el cual un grupo de jóvenes urbanos (con sus facciones internas y todo) empezó a reflexionar, creativamente, acerca de la naturaleza de la guerra que los rodeaba y acerca de los dos principales agentes de violencia política involucrados en ella (el Estado y Sendero Luminoso).
(pp. 280-281)

Sin embargo, cabe aclarar que la movida subterránea no era en sí un movimiento político o con fines políticos, ni mucho menos un estilo musical con un ideología estática y definida. En distintas oportunidades, se les cuestionó a los “subtes” sobre si eran de izquierda o de derecha y a lo que respondieron, fue que no se identificaban con ninguno de los dos. Un ejemplo de lo dicho fue un reportaje transmitido por canal 9 en octubre de 1985, en donde la entrevistadora Patsy Adolph le preguntó a un integrante del grupo Leusemia (Leo Escoria) sobre su posición política:

Patsy Adolph: Políticamente, ¿Cómo te definirías?

Leo Escoria: Nulo, cero. Cero a la Izquierda. Cero ni a la izquierda, ni a la derecha. Cero al centro, ¡nada! (Bazo, 2017b, p. 59)

Visto en perspectiva, se puede coincidir con Joseli (2017) en cuanto a que “el camino independiente nació con la movida subterránea” (p. 27). Ella comprendió, al estudiar la escena del “post punk”, que los integrantes ya no se identifican como subterráneos, a raíz del nuevo fenómeno llamado “neo-independiente”; no obstante, aún reconocer a la movida de los años ochenta como la iniciadora de la toma de distancia con lo comercial y hegemónico (que ellos también siguen).



Capítulo 2. El grupo Leusemia

2.1 Historia

En el caso del grupo Leusemia, esta banda fue conformada en el año 1983 por Daniel F (voz y guitarra) y su hermano Kimba Vilis (batería), provenientes de la Unidad Vecinal N° 3 del Cercado de Lima, junto con Leo Escoria (bajo), proveniente de un distrito de clase acomodada⁵. Al año siguiente (1984), se unió Raúl Montañez “Montaña” (segunda guitarra), proveniente del populoso distrito del Rímac (Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 96).

Según Daniel F, la formación de la banda se decidió en una llamada telefónica entre él y Escoria (Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 96):

- Oe, Leo, pa’ tocar pe’ compadre
- Ya pe’, pero... ¿ke vamos a hacer?
- Rock’n Roll pe’ chino, yo guitarra, mi hermano el Kimba en batería y tú en el bajo
- ¿¡Bajo!?? ..Pero si yo no sé tocar bajo.. - Ke chucha, total: nadie nos va a oír

Sus influencias musicales son básicamente rockeras, así como también la vertiente punk. Daniel F considera que lo marcó mucho Fernando Ubiergo, Los Ramones y Pink Floyd:

Lo que yo hago es un licuado de esos tres, está el lirismo de Ubiergo, está la desfachatez de Rod Stewart, (...) del punk rock de Los Ramones y está un poco la grandiosidad de bandas como Pink Floyd y la música progresiva. (La Bitácora de Mario, 2012)

Raúl Montañez (entrevista personal, 23 de enero 2023) manifiesta haber estado influenciado entonces por el rock argentino de los años setenta. “En mi caso estaba

⁵ Leopoldo La Rosa Manyari, más conocido como “Leo Escoria”, es hijo del famoso músico Leopoldo La Rosa Urbani, quien llegó a ser director de la Orquesta Sinfónica Nacional.

influenciado por el rock argentino: Spinetta, Sui Generis, Charly García". Respecto a Leo Escoria, Montañez considera que él sí era un punk: "él sí tenía el look, la filosofía del punk, él sí vivía como un punk", tanto así que se fue a vivir a Europa.

No obstante, Montañez reconoce que él se vio motivado a componer gracias a lo que ahora se conoce como filosofía del punk:

para hacer música tenías que ser un capo de la guitarra, decías no, porque si no eres un capo no vas a hacerlo no, porque escuchabas a Jimmy Page, escuchabas a Ritchie Blackmore, escuchabas a Rory Gallagher, escuchabas a otros guitarristas y wow, nunca voy a ser como ellos. Hasta que aparece el punk, y el punk es el regreso al inicio, al rocanrol sencillo, por eso el punk fue luz para mí porque yo dije, se puede hacer canciones con lo mínimo que sé [...] no había que complicarse de la cabeza, ni estudiar para ser super guitarrista, con dos acordes, tres acordes podías hacer una canción [...] yo con ese mínimo conocimiento de acordes escribí 'Astalculo'. (Raúl Montañez, entrevista personal, 23 de enero 2023)

Sobre la música que realizaban, Daniel F repetidamente menciona que era rocanrol, es más, se negaban a que se les etiquete como un grupo punk (Bazo, 2017b, p. 69). Por su parte, y comprensiblemente, Leo Escoria manifiesta: "la influencia musical de Leusemia fue variada (...), pero si algo nos unía fue innegablemente el sonido punk y el rock n' roll salvaje y violento de los ochentas" (Torres, 2012, p. 77).

En cuanto a la temática de sus canciones, lejos del sentido político que se pretende destacar, Daniel F manifestó en una entrevista de 1999 (Barreto, 2016, min. 3: 26):

- Daniel F: Nunca hemos hecho canciones de protesta, jamás.
- Entrevistadora: Pero, más o menos, se les decía que eso era lo que ustedes hacían, se les llegó a vincular un poco con lo que era el terrorismo.

- Daniel F: Sí, pero esos ya son inventos de la gente. Eso es un poco de lo que se ha inventado alrededor nuestro. Si uno revisa nuestra discografía, no van a encontrar una canción de ese tipo, nunca hemos hecho ese tipo de cosas.

Según Montañez (entrevista personal, 23 de enero 2023), respecto a los temas musicales: “cada uno llegaba con sus canciones y se tocaba tal cual”, es decir, se respetaba la composición de cada uno, no era que alguien podía hacer un arreglo; en ese sentido, “era una manera de trabajar individualista”, se entiende esta consideración en tanto opuesta a lo que es el trabajo colectivo o abierto a aportes. Respecto a los títulos de las canciones, afirma que lo hacían medio en “joda”, eso porque había una forma de tomar las cosas no tan en serio, todo era risotada en ese tiempo.

Respecto a “Leusemia”, el nombre escogido, Murrugarra (2003) refiere que se trata de una distorsión ortográfica de la enfermedad de la leucemia (cáncer a la sangre), nombre impactante que aludiría a la destrucción y la muerte, que por lo mismo, “incita a vivir el presente como respuesta a un futuro incierto y fatal” (p. 163).

El 14 de agosto de 1983 en el local La Caverna del Centro de Lima, los Leusemia tuvieron la oportunidad de presentarse, pero no contaban con los instrumentos necesarios. Fue entonces que el organizador del concierto le solicitó al grupo de rocanrol Up Lapsus, que contaba con sus instrumentos propios, si podía prestarles los instrumentos a una banda nueva que estaba desesperada por tocar. Ante su negativa, Daniel F se les acercó para insistir y como tenía “mucho carisma y cara de cojudo” y, a los demás miembros del grupo, se les veía “nuevos y novatos”, como que “no tenían ni para el pasaje”, accedieron (entrevista a Carlos Muñoz; citado en Bazo, 2017b, p. 64). El primer tema que interpretaron fue “En una invernal noche de surf”, y, según Daniel F, en esa primera presentación, impresionaron al mismo grupo Up Lapsus y a la audiencia.

El 2 de octubre de 1983 se realizó el “I Contacto de Integración” en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), organizado por la Asociación de Músicos Integrados (AMUSI). Ahí, se presentó Leusemia, interpretando temas propios en castellano.

Daniel F expresa:

Somos el grupo Leusemia. Somos un grupo realmente... relativamente nuevo, tenemos dos meses de formados. Los temas que interpretamos son nuestros; para algunos serán basura, pero, no nos importa. Por lo menos esa basura es nuestra. No como otros que tienen que interpretar basura parametrada y cojudeces. (Bazo, 2017b, p. 66)

El líder de la banda Leusemia revela que cuando recién se presentaron en 1983, los primeros que se escandalizaron fueron los rockeros de la generación anterior puesto que no podían aceptar el “relevo histórico”: ‘porque *estos chibolos de mierda*’ estaban retomando (tomando) algo que tenía relación con el sueño perdido de los mayores” (Daniel F, 2000, p. 18).

Encarnar los ideales originarios del rock, de rebeldía y oposición a los convencionalismos era lo “nuevo” que asumía Leusemia. Así, en una entrevista a ellos, publicado en el suplemento dominical “Ni calco ni copia” del diario *Marka*, el 21 de abril de 1985, manifestaban entre las respuestas: “el rock en su origen ha sido rebelde y acá la mayoría de los grupos son mansitos, han invertido todo”, “atacamos al público, porque el público es muy apático, y lo hacemos para que puedan reaccionar... lo que nos causa nauseas [sic] es que es que nos estén mirando como unos idiotas”, “atacamos a los grupos que ceden, que hacen música complaciente. Es que no quieren tener problemas y tocas cosas que no tienen sentido” (Antena Horrísona; 2018, 23 de octubre).

En relación a su posición *underground*, de rechazo a lo comercial, en una entrevista anterior difundida en el diario *El Comercio*, el 22 de noviembre de 1984 decía: “sólo

queremos hacer una fuerza para competir con el resto, pero no como algo comercial, sino seguir siempre en la onda subterránea, despertar cabezas... la otra música no lleva a nada” (Antena Horrísona; 2018, 10 de abril).

Acorde con la “filosofía del punk”, es decir, de dejar en un segundo plano lo musical en aras de las expresividad, declararon: “hay algo importante, que para tocar esta música no necesitas ser un virtuoso, no necesitas estudiar, no hay diferencia entre el que está tocando y el que está escuchando”, “la música, el rock pasa a un segundo plano, es algo secundario. Lo que nos importa son las relaciones humanas” (Antena Horrísona; 2018, 23 de octubre). No obstante, en su discurso, no se autoidentificaban como un grupo “punk”. Rodríguez-Ulloa (2016) sostiene que esto fue así como una forma de rechazar la imputación que se les podría hacer de ser copia (p. 126); más parece que se debió a que salvo Leo Escoria, los otros integrantes no se asumían como punk.

Es el concierto realizado en la concha acústica del parque Salazar de Miraflores en junio de 1984; en donde, el grupo Leusemia se confronta con otros grupos que cantaban en inglés. Los integrantes recuerdan este momento como determinante para la formación de sus agrupaciones (Torres; citado por Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 88).

Con el pasar del tiempo, la agrupación tuvo más acogida y cobró mayor interés en la audiencia por lo que la empresa discográfica “El Virrey” se comunicó con los integrantes de la banda para realizar la grabación de un disco, el cual tuvo el visto bueno de la banda y decidieron hacerlo, pero ,debido a que el grupo no entraba en los estándares musicales vistos de buena manera por la sociedad y por su corte “contracultural”, no tuvo una buena difusión al principio. Luego de ello, Leusemia comenzó a tener logros en ventas. Este primer disco se produjo en 1985, bajo el título de *Leusemia*, en el cual se interpretaron 12 canciones como: “Un lugar”, “Rata sucia”, “Crisis en la gran ciudad”, “Extinción”, “Decapitados” entre otros temas más (Musicoafición, 2014).

La grabación de este álbum fue el inicio de la desintegración de Leusemia. Raúl Montañez recuerda la vez que Daniel F le comunica su decisión de alejarse. Este hecho ocurrió en el verano de 1986, durante una presentación en el Centro Cultural Magia:

Estamos sentados en una mesa el F y yo, solos, él me dice: se acabó, ya somos muy famosos y eso contraviene con la onda o el rollo subterráneo, que hay bastante indisciplina en el grupo..... se acabó..... Yo le respondo: famosos no somos, esto recién empieza, la Empresa Virrey quiere otro LP, acaso no quieres vivir haciendo música o de la música..?? (Raúl Montañez, comunicación personal, 27 de enero 2023)

A raíz de esa conversación, Daniel F se aleja de la banda, la cual continuó unos meses después en el concierto Rockacho, mayo de 1986⁶, según lo reportó un fanzine:

se hizo patente la cruel realidad: [Leusemia] ya estaba de más. Es decir, lo mejor que pudieron hacer es desaparecer (desde que se fue Daniel F perdieron la dirección, y hasta gente que nada tiene que ver con ellos estuvieron a su lado). (Bazo, 2017b, p. 73)

En agosto de ese mismo año, Leo Escoria se va a radicar a Inglaterra, importante integrante del punk. De esta manera, quedaba desarticulado el grupo Leusemia: “la banda que pudo ser y no fue” (Raúl Montañez, entrevista personal, 23 de enero 2023). En el año 1995, hay una reactivación de la banda, pero eso será una historia diferente, en un contexto también diferente.

Pasados ya más de treinta años, Montañez recuerda esta experiencia con agrado:

para mí fue una época épica, en el año 85 habremos tocado de 365 días, habremos tocado 210. Tocábamos desde sitios residenciales, Rinconada del

⁶ En palabras de Raúl Montañez: “No recuerdo cuántas veces volvimos a presentarnos como trío. Pero la última vez que lo hicimos, fue en la Plaza de Acho en el Festival Rockacho que organizó la revista *Esquina*” (Raúl Montañez, comunicación personal, 27 de enero 2023).

Lago hasta Comas, recorriamos la ciudad de cabo a rabo de aquí para allá. El 84-85 fue una historia hermosa, nacían bandas, crecía nuestro público, no era masivo, pero igual teníamos un público [...] fue una banda que pudo haber hecho más cosas de las que hizo. (Raúl Montañez, entrevista personal, 23 de enero 2023)

2.2 Daniel F

Nació el 4 de enero de 1961. Daniel Augusto Valdivia Fernández fue el tercero de cuatro hermanos. Vivió en la Unidad Vecinal de Mirones (Av. Colonial), conjunto habitacional de gente de clase media baja (Buenamúsica, s/f).

Adopta el seudónimo de Daniel F. La “F” se debe a que se consideraba feo (Novoa; citado por Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 98). Admiraba a Bruce Springsteen, Rod Stewart y Pink Floyd, del mismo modo, considera a Status Quo como una de sus bandas favoritas (Hinojosa, 2021).

En 1985, impulsó a otros jóvenes a que produzcan sus propios temas y los inspiró a que “comiencen a hacer sus cosas; que hagan funcionar su cerebro y computen la situación en que viven, que despierten a la realidad” (Bazo, 2017b, p. 52). De esta manera, y quizás sin proponérselo, empezaría a dar forma a un movimiento propio.

El impacto fue casi inmediato, surgiendo así una “mancha” de nuevos grupos similares; de ahí, en febrero de 1985, en un artículo publicado en el diario *La República*, Daniel F manifiesta:

Somos parte de una juventud que no cree ya en nada y se resiste a ser devorada por los convencionalismos hipócritas que nos pretenden anular. Creo que cada uno tiene la posibilidad de decidir y actuar sin condicionamientos en base a lo que tiene en la cabeza. (Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 93)

2.3 Valoración de Leusemia dentro del movimiento subterráneo

Desde sus inicios, a partir de sus participaciones en diversos conciertos, los Leusemia tuvieron la intención de influir en los demás jóvenes para que acepten y se atrevan a practicar un rock auténtico, realizando sus propias composiciones en castellano e impulsen a la gente a pensar.

Daniel F (2000) transcribe la siguiente nota de Juan Genovés divulgada en el nº 5 del fanzine *Alternativa Subterránea* de 1985. La nota informativa se enfoca en el resultado movilizador que produjo el grupo Leusemia:

Este grupo es grande no tanto por la calidad de su música, ni por las leyendas que sobre ellos se han tejido, sino por su extraordinaria fuerza movilizadora, generadora casi instantánea de respuesta entre la gente y por su sensibilidad para captar un cúmulo de nuevas energías procedentes de jóvenes que de una manera u otra se sintieron tocados por la ensordecedora vehemencia de su música, ese sonido "cochinazo" como dicen ellos, pero que tiene una vitalidad difícil de igualar. (pp. 170-171)

Desde el medio académico tenemos la siguiente apreciación:

El activismo de los Leusemia tiene como centro invitar a más jóvenes a que se sumen a la escena formando sus propias bandas, como público o colaboradores. Expresarse a través de la música y comunicar son los principales objetivos de estos jóvenes. (Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 96)

En palabras de los miembros de Leusemia, en la entrevista publicada en el diario *El Comercio* del 22 de noviembre de 1984 decía: “Queremos el mismo nivel, no técnicamente porque no podríamos hacerlo ni nos interesa grabar; queremos ser una fuerza para que otros grupos dispersos puedan surgir. Aunque otros hagan música mala a mí me parece buena si es

muy de ellos. Es el valor humano lo que debe tenerse en cuenta” (Antena Horrísona; 2018, 10 abril).

Por su parte, Raúl Montañez (entrevista personal, 23 de enero 2023) considera que, si bien por entonces ya estaban surgiendo varias bandas, lo que distinguió a Leusemia de las demás fue que empezaron a dar cuenta en sus letras de lo que estaba pasando en Lima, a retratar la realidad que se estaba viviendo:

Las bandas empezaron a crecer, a nacer, con distintas propuestas musicales, pero muchas de estas bandas tenían un contenido de acuerdo a su parecer de cada artista, algunos eran medio idealistas, otros medios escapistas, muy pocos hablaban de lo que pasaba en Lima. Ahí es donde nos diferenciamos nosotros, cuando empezamos a tocar temas, a narrar sobre lo que pasaba en la ciudad y ahí es donde hay un quiebre con estos grupos, porque no era común escuchar una banda que cantara que Lima es una mierda. (Raúl Montañez, entrevista, 24 de enero 2023)

*Lima angustiada
Lima violenta
Lima injusta
Lima mórbida
Lima hacinada
Lima sórdida
Lima revienta
Lima morirá*

(Leusemia, “Astalculo”, *Ensayo*)

Como ejemplo de la repercusión que tuvieron los Leusemia, podemos mencionar el testimonio de Guillermo Figueroa, integrante del grupo Autopsia, quien recuerda:

La primera vez que escuchamos a Leusemia sabíamos que por ahí era el camino. Nos motivó que tocaran su propia música y cantaran en castellano. De inmediato nos identificamos con ellos, la movida y conocimos a los Narcosis.

En ese momento comenzamos a tocar y componer las primeras letras y canciones. (Bazo, 2017b, p. 52)

Como expresa Luis “Wicho” García, vocalista de la banda Narcosis: “Leusemia fue el grupo subterráneo que comenzó el movimiento” (Bazo, 2017b, p. 64). Delgado (2020), en ese mismo sentido, afirma lo mismo, apoyándose en otros autores: “Cornejo (2018), Torres (2012) y distintos participantes de la escena subterránea apuntan el año 1983 como fecha de inicio del rock subterráneo, tras la formación de la banda Leusemia” (p. 14).

Durante su participación en los años ochenta, Leusemia se convirtió en el grupo más visible y representativo de la movida subterránea que no solo se presentaba en conciertos, sino incluso, los organizaba, logrando ascendencia entre los demás grupos pares. En ese sentido, cumplió el rol de ser el grupo de referencia e impulsor, encarnando y perfilando los valores de la movida en ciernes.

No solo hacer canciones propias, sino también la actitud, la forma personal como se asumía la práctica y el discurso, es lo que caló en los demás seguidores, formando un sentido de “arte total”, entendido como “la interacción y la interdependencia del artista, de la obra de arte y del público” (Silbermann et al., 1971, p. 33; citado por Joseli, 1917, p. 17).

Leusemia se encargó de difundir el término “subterráneo” para definir a los nuevos grupos de rock diferentes a los comerciales que empezaban a generarse. Se ha podido determinar que la utilización de ese término la realizó por primera vez uno de sus integrantes (Leo Escoria), quien lo usó en el diseño gráfico del primer número del fanzine *Ave Rok*, difundido en junio de 1984: “Se trataba de un dibujo en blanco y negro con la silueta del cerro San Cristóbal, acompañado de edificios y una guitarra eléctrica que emergía de las palabras ‘Ya viene. Rock subterráneo’” (Bazo, 2017b, p. 67). En su segundo número, esta revista tuvo como titular “Este es el... rock subterráneo”. En el concierto realizado el 6 de

octubre de 1984, organizado por los mismos Leusemia, el afiche promocional tuvo como encabezado “Discoteca Pub New Carnaby presenta Rok Subterráneo”.

Figura 2

Primera mención al “Rock Subterráneo”



Nota. Arte de Leo Escoria publicado en el primer número de la revista *Ave Rok*. Fuente: Bazo, 2017b, p. 67.

Incluso en la canción “Rata sucia” de Leo Escoria, compuesta en 1984, ya se consignaba el término (negritas añadidas):

*Gente subterránea
vida diferente
no creen en nadie
solo son rebeldes*

(Leusemia, “Rata sucia”, *Ensayo*)

El 3 y 17 de noviembre de 1984, Leusemia, conjuntamente, con la revista *Ave Rok* coorganizan dos conciertos realizados en el local La Taberna de Miraflores, bajo el título “El Rock Subterráneo Ataca Lima”. En la primera fecha, participa el grupo de música fusión Del Pueblo, por lo que podemos decir que quizás el término subterráneo se entendía entonces en

el sentido genérico de *underground*, incluyendo a las diferentes bandas, distintas de los llamados “rockeritos”, connotados de entonces (Bazo, 2017b, p. 69).

En palabras de Daniel F, en una entrevista de 1987:

El llamado así ROCK SUBTERRÁNEO ha quedado como ‘patrimonio’ de “toda esa gente que no acepta imposiciones de ningún tipo [...] vamos a seguir siendo subterráneos hasta la muerte; y ese mundito –subterráneo, maldito- por lo pequeño y exclusivo que es, será nuestro por siempre” (Vélez 1987; citado en Bazo, 2017b, p. 70).

Joseli (2017) recoge la versión, donde, según Daniel F, apareció el término rock subterráneo. Esto fue en un concierto en la Universidad Mayor de San Marcos, donde se difundió un afiche del evento realizado por Iván Zurriburri del grupo Flema que titulaba “Música Subterránea” (p. 24). En este concierto, llamado “Denuncia x la vida”, programado para setiembre de 1985 y frustrado en su realización, iban a participar grupos de distintos géneros musicales. Algunos postularon la idea de que el término subterráneo conglomeraba a todas las vertientes del circuito no comercial y después, serían los de la vertiente más punk, quienes se apropiarían del término.

En esa línea, Cornejo (2018) señala que fue posteriormente que los grupos más bien identificados con el género punk rock -del desborde subterráneo 2- reivindicarían la denominación de subterráneo, excluyendo a las demás expresiones musicales: “Lo que ocurrió entonces fue que los grupos identificados con el *punk rock* y afines empezaron a cerrarse sobre sí mismos reivindicando sólo para sí la denominación de ‘subterráneos’ y excluyendo, por tanto, a las demás expresiones musicales” (p. 90).

Daniel F (2000) tienen unos párrafos en donde narra las circunstancias del mencionado evento en la Universidad Mayor de San Marcos, donde convergieron una variedad de grupos implicados: “grupos metaleros, punkis, folklorosos, solistas acústicos, en

fin, toda la acuarela de propuestas sonoras ke ofrecía en ese tiempo el aún no oficial rock subte” (p. 156). Entre ellos, hubo discusiones sobre el término “subterráneo” escrito en el afiche, pero “al final, como la chamba del Zurriburri ya estaba terminada, y no habiendo tiempo para hacer todo de nuevo, se optó por aceptar akella idea” (p. 157). Por tanto, es claro que no había un consenso en asumir dicho término como representativo de todos.

Se podría decir que en un primer momento el término “subterráneo” tuvo la posibilidad de aludir a grupos de diversos géneros musicales que compartían similares escenarios, en un sentido amplio acorde con lo *underground*. Al no hallar concenso, pasará a identificar más bien y en un sentido específico, a toda esa movida limeña creciente impulsada por Leusemia y cercana a lo punk.

Por lo demás, se puede entender como complementaria la versión que da Murrugarra (2003), quien considera que fue la prensa la que de manera apresurada y arbitraria colocó esta etiqueta (p. 156).

Pasando a otro aspecto, Daniel F no solo fue el líder del grupo Leusemia, sino que a partir de sus planteamientos llegó a ser reconocido tácitamente como líder de la movida subterránea, pese a su negativa de ser así considerado⁷. En palabras de Bazo, Daniel F fue “líder de los subterráneos o una de las personas más representativas de este movimiento” (Bazo, 2017b, p. 51). Para Rodríguez-Ulloa, “el poder de liderazgo y polémica de su *frontman* Daniel F articula la voluntad de generar un circuito alternativo de producción y difusión autogestionaria” (Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 88).

Respecto a la repercusión de la experiencia generada por Leusemia, Raúl Montañez destaca que:

⁷ Daniel F apeló a la figura del no-líder en tanto opuesto a la representación individual de algo que era colectivo (Torres; citado por Rodríguez-Ulloa, 2015, p. 181).

el rock subterráneo en general nunca representó ni una pulga en la oreja que esté fastidiando al sistema, para nada. Hay que separar. El valor del rock subterráneo es la parte artística, las letras, las canciones, que reflejan, que narran lo que pasó en el país, ese es el valor, lo otro es puro ‘floro’, que puso en jaque al Estado, nada que ver, en absoluto. Aparte eso no fue masivo para colmo de los colmos. (Raúl Montañez, entrevista personal, 23 de enero 2023)



Capítulo 3. Las letras de las canciones de la movida subterránea y el discurso académico

Vivimos en un país diverso y es, en especial en la ciudad de Lima, donde se ve reflejada esa diversidad, debido a la migración, pero también por la influencia a tendencias internacionales, tanto en aspectos culturales como en general. La música es una de ellas. Por ello, el movimiento subterráneo surgió en la capital y fue una muestra de la multiplicidad musical de la capital. Era de esperarse que desde el medio académico, distintos autores se enfocaran, desde sus investigaciones, a mostrar esta experiencia musical como parte de un esfuerzo conjunto. En este capítulo, se explicará cómo es que se ha investigado la experiencia de la movida subterránea, a través de diversos análisis académicos, centrados en las letras de las canciones de aquellos grupos partícipes de la movida subterránea. En primer lugar, se realizaron apreciaciones directas respecto a las principales características de las letras de las canciones subterráneas. En segundo lugar, se discutió sobre el uso que diversos autores han hecho de estas letras para analizar la movida subterránea. Finalmente, se abordarán investigaciones que han hecho uso de la técnica de análisis de contenido, la misma que será usada en la presente investigación.

3.1 Apreciaciones sobre las letras de las canciones de la movida subterránea

Centrándonos en las letras de las canciones de la movida subterránea, la primera consideración que se puede hacer es sobre el uso del idioma castellano en las composiciones. La consigna punk del “hazlo-tú-mismo”, puede entenderse en tres dimensiones, según Gallego (2009): una rebelión contra el orden establecido (dimensión política), una nueva forma de producción a través de redes autónomas (dimensión industrial), un uso de un sonido subcultural (dimensión estética) (p. 281) y, para el habla hispana, el uso de esta consigna, pero aplicado al castellano.

A propósito del uso del idioma inglés y desde ciertas posturas “nacionalistas”, la visión de rock en nuestro país era entendida como “componente del imperialismo cultural” o como una “sospecha de infiltración cultural extranjera” (López, 2020, pp. 66 y 68). Como ejemplo, Bazo (2017a) presenta una situación de desencuentro, a partir de la cancelación de un concierto de rock subterráneo en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en donde el bando opositor sustentaba su posición argumentando que se trataba de una “manifestación estética alienada” (p. 225). En ese sentido, se puede entender que, ante esta serie de prejuicios operantes, dejar de cantar en inglés era al menos una forma de disminuir los reparos sobre la presencia del rock en nuestro país.

Antes de los años ochenta, el inglés era el idioma predominante del circuito rockero nacional, a tal grado que, a opinión de autores como Delgado (2020), componer en castellano era motivo de desprecio. Esto no quita que en décadas anteriores, hubo intentos por su uso en nuestro país. Cornejo (2018) precisa que “a mediados de los sesentas, la mayoría de grupos peruanos de rock utilizaba el castellano y el inglés” (p. 17); no obstante, desde fines de esa década, se pasa a cantar casi en su totalidad en inglés. López (2020) destaca el caso de Gerardo Manuel, músico peruano y impulsor del rock, que en 1971 de manera episódica utilizó títulos en castellano⁸ (p. 68) e hizo uno que otro tema en castellano⁹. Daniel F (2000) señala que el grupo de hard rock Tarkus, ya había grabado en castellano en 1972, aunque reconoce que hasta 1977-78, no se podía cantar en castellano porque eso era “casi una ley” (p. 32), tanto así que: “Hubo grupos ke por cantar en castellano, hacían sus presentaciones entre abucheos, granpunteadas y proyectiles ke lanzaba el ‘respetable’” (p. 45).

⁸ Esto como respuesta al dúo Simon & Garfunkel que lanzó una versión del “Cóndor Pasa”, haciéndolo pasar como tema propio.

⁹ Daniel F (2000) consigna una entrevista a Gerardo Manuel, en donde manifiesta, respecto al hecho de cantar en inglés, que en los años setenta lo hacían no solo porque el público y las disqueras así lo demandaban, sino también por “joder” al gobierno militar de entonces, de orientación nacionalista (p. 21).

Fue recién en 1981 (y como parte de una reciente tendencia iberoamericana), que el grupo Frágil, con su tema “Avenida Larco”, propició un importante impulso al rock nacional escrito en castellano (Cornejo, 2018, p. 56).

Si bien esto ocurrió así en lo que respecta al circuito del rock comercial, por el lado *underground* Daniel F (2000) relata que -en la década de los años ochenta- habían grupos a los que él denomina “proto subtes”, quienes empezaban a componer con letras en castellano (p. 55). Menciona también que algunos de estos grupos fueron parte de la Asociación de Músicos Integrados (AMUSI), los cuales tenían entre sus principales metas difundir exclusivamente rock en castellano o incluso, en cualquiera de nuestras lenguas nativas. Reconociendo también su orientación *underground*, Cornejo (2018) ubica a los primeros teniendo presentaciones por los locales del Centro de Lima y a los segundos los considera cultivadores de las variantes del rock de los setentas (p. 54).

Raúl Montañez (entrevista personal, 23 de enero 2023) - quien, desde fines de los años setenta, ya había empezado a hacer música antes de su paso por Leusemia- confirma que ya había conocido grupos que, al igual que el suyo (Temporal), empezaban a hacer composiciones en castellano: “ya habían existido bandas que tenían propuestas en castellano, pero eran mal recibidas por el auditorio, todo el mundo los rechazaban porque consideraban que el rock no podía cantarse en castellano por puro prejuicio”. Recuerda haber asistido a conciertos organizados por AMUSI, como el primer evento realizado en el auditorio de la parroquia San Antonio de Padua en Jesús María, donde participaban grupos de distintos géneros, pero con temas propios y en castellano¹⁰.

En conclusión, a inicios de los años ochenta, ya había una renovada tendencia decidida a componer canciones propias en idioma castellano por la naciente movida

¹⁰ Un segundo concierto se organizó en Bellas Artes, donde participó Leusemia, y otro tercero, en un cine de la avenida Brasil.

subterránea, siendo luego replicado por otros grupos. Maximum Rocknroll (2012) recoge un momento importante y simbólico en la historia de la movida subte, protagonizado por Daniel F, durante un concierto clase mediero de bandas de rock, realizado en el Parque Salazar en junio de 1984. La mayoría de ellos cantaban covers en inglés. Como si se tratara de una orden gritó: “Canten en castellano ¡carajo!”, situación que por un lado escandalizó a cierto sector del público, pero por otro, daba el mensaje que el rock en tanto manifestación cultural podía ser cantado en el propio idioma y acorde con la propia sociedad (párr. 9).

Respecto al uso del castellano, puntualiza que más que luchar por que se cante en castellano, el mensaje principal debía centrarse en que los jóvenes se expresen y compongan sus propias canciones. En ese sentido, Daniel F (2000) enfatiza una opinión vertida en una entrevista en radio Miraflores que le hicieron en 1984: “...dejemos a los jóvenes compositores hacer sus creaciones como mejor les parezca, en Inglés [sic], ruso, mongol o francés; lo importante es crear y no copiar” (p. 54). Agrega que esta posición causó sorpresa, pero, para él, era importante no centrarse exclusivamente en el idioma, ya que se podía superar esa brecha. Agrademos que cantar en castellano era algo que ya se había empezado a hacer y desde más antes.

Como parte de la estética subterránea, se usaba términos efectistas (incluso desde la elección de los nombres de los grupos). Rodríguez-Ulloa (2015, p. 60) repara en la identificación que se hace de la realidad vivida con lo escatológico; a raíz de ello, sus letras de canciones hacen uso de términos acordes a esa percepción (teniendo como títulos de canciones: “Diarrea”, “La Peste”, “Sucio Policía”, etc.).

El uso del lenguaje soez ha sido empleado comúnmente en el género punk. Delgado (2020) señala que el grupo The Sex Pistols, representativo del punk inglés, se caracterizaba por sus mensajes asociados a la falta de futuro “en el que se combinaron gritos, letras vulgares y puestas en escena chocantes que ofendían al buen gusto” (p. 28). En el contexto

nacional peruano, Rodríguez-Ulloa (2016) prefiere entender estas trasgresiones culturales como tácticas que desplegaron los jóvenes subterráneos, acorde a la cotidianidad social en la que se encontraban (p. 124). Como se solía decir: todo es una m...

De manera coincidente, Bazo (2017b) detalla que las letras eran escritas en un lenguaje callejero y hasta soez, pero que resonaban en los jóvenes; pues, hablaban de sus experiencias directas (p. 40). Por ello, sus mensajes solían ser repetitivos como para llegar a calar en cada joven (p. 55). Tal como lo plantea Chueca (2016) respecto al grupo Kloaca, se deduce que hay una “lumpenización del lenguaje” (p. 21), como símbolo de escisión social y personal (p. 35). En definitiva, algo que para algunos puede resultar deplorable, como es el lenguaje soez, termina volviéndose algo distintivo de esta subcultura juvenil.

Por otro lado, cabe señalar que las letras no dejaban de estar exentas de críticas. Por ejemplo, Bazo (2017b) consigna una situación en la que se dieron opiniones negativas sobre las letras de las canciones subterráneas a las que se consideraban un alegato de destrucción y anarquía, una reiteración a la fuga del sistema y una pobreza del lenguaje oral (p. 18).

Igualmente consigna otra referencia negativa que dice:

No creen en izquierda ni derecha políticas, sus canciones difícilmente hablan de solidaridad con los pobres, se podría decir incluso que no creen en alternativas sociales, colectivas, organizadas, cierto que hablan de autonomía; pero se trata más bien de darle al asunto una salida –si es que la hay– individual. (p. 55)

Otro tema importante a tomar en consideración, es el sentido de las temáticas de las canciones del movimiento subterráneo. López (2020) reconoce que en la percepción entre los rockeros peruanos ha estado presente el sentido contracultural del rock en el que se mezclan: “ideas románticas y ambiguas como libertad, revolución, rebeldía; y vagas nociones políticas

contra la tiranía, la autoridad, el Gobierno, la guerra (y por consecuencia los militares), la tradición, las jerarquías sociales, etc.” (p. 73).

Bazo (2017b) considera que a diferencia del rock que prevé la temática de las canciones, ahora pasaron a tener una alusión cruda y directa en la intención de reflejar la realidad de lo que sucedía en la ciudad de Lima (p. 20). Posteriormente, con el pasar del tiempo y el crecimiento de la movida, se fue ampliando la temática de las canciones, abordándose temas como la violencia política, la recesión económica y la polarización social (p. 99), llegando incluso a la radicalidad (p. 102) y al discurso incendiario (p. 108). Ahora, las letras “cuestionaban la autoridad, la injusticia y las convenciones sociales que imponía ‘el sistema’” (p. 216).

Para Joseli (2017), en las letras se desplegaron nuevos contenidos tanto estéticos como críticos: “letras rebeldes y políticas contra el status quo de violencia y represión que venía ocurriendo en el país” (p. 25). Anteriormente, y desde una visión política, Maximum Rocknroll (2012) se cuestionado cómo el punk en distintas partes del mundo fungía para la rebeldía juvenil, pero nunca en contextos de polarización militante (párr. 15). En ese sentido, se deduce que la movida subterránea también emergió como una propuesta subversiva de cuestionamiento y desmantelamiento del statu quo.

En una entrevista al grupo Eutanasia de 1986, donde no dejó de estar presente el lenguaje soez, la banda refiere que ellos se ocupaban de expresar lo que sentían, manifestar sus vivencias, la inconformidad con las cosas que no están bien, y la vida cotidiana. Explícitamente, un integrante manifiesta:

No nos sucede a nosotros, pero, carajo hay un montón de gente que no puede gritar porque, están tan cagados que están buscándose el pan de cada día y carajo nosotros la hacemos por ellos, la gente que no puede gritar y tratamos

de gritar, gritar y gritar hasta la mierda pues. (Antena Horrísona, 2016, min. 0: 57)

Entrevistando a Guillermo Figueroa, un músico de la época, Bazo (2017b) recoge lo que irónicamente era el estereotipo del contenido de las canciones subte: “como somos subterráneos tenemos que escribir letras que la sociedad es una porquería, y que mueran los militares y que la muerte a la Guardia Civil y ¡que viva yo!” (p. 158).

También, se dio dentro de la movida subterránea participación de mujeres artistas, enarbolando contenidos desde su percepción de género. Quizás la que más resaltó en ese sentido fue María T-ta, la misma que explicitó el contenido de sus letras en una entrevista (Rolly Necio II, 2019):

El rock se presta mucho para lo que quiere decir la mujer, porque en estos momentos la mujer es la primera víctima de la violencia [...] La mujer en nuestro medio y en todo medio machista en toda sociedad machista, es la primera víctima de la violencia, entonces nosotros tenemos que ir en contra de eso [...] al final yo lo que pretendo es no solamente llegar hacia el plano musical y llegar a la gente, sino entre las personas que hayan un trato más directo entre hombre y mujer, sin llegar a militar en el feminismo nada sino que a una mujer la vean como persona y que haya una comunicación entre patas pero de verdad. (min 1: 39)

Si bien, Silva (2017) se ocupa de una escena posterior a la movida subte que surge entrado el nuevo siglo, conocida como la de los chiquipunk por su “banalidad y poco compromiso social y político” (p. 7); ahí, encontramos referencias de lo que supuestamente son las letras de la movida subte de los años ochenta. En contraste a la superficialidad de las letras de los chikipunks, considera: “Es la antítesis de lo que hubiera querido expresar las letras del rock subterráneo durante la década de los 80” (p. 85), toda vez que “no tenía las

mismas pretensiones que sus antecesores comprometidos con los discursos del punk clásico” (p. 85). En ese sentido, Rodríguez-Ulloa (2015) alude a unas líneas de la novela “Incendiar la ciudad” (2002) de Julio Durán, en donde, a partir de la letra de la canción “Rata Sucia” de Leusemia, el protagonista comenta: “para mí, esa canción de Incendiaria [sic], tan sencilla, llevaba dentro todo aquello que hubiese querido explicarles a los chicos de mi barrio, a los del colegio, a mi vieja, y tal vez a mi padre” (p. 98).

Si bien es cierto que se puede tener muchos ejemplos de discursos de músicos nacionales, tratando de retratar la realidad del país, se podría decir que el movimiento subterráneo es el que mayor exposición mediática ha tenido y el que ha sido mayormente identificado como género representativo de una cultura contestataria, que reaccionó a los problemas reales del país.

Respecto a la subjetividad de las letras, sostiene Rodríguez-Ulloa (2015), las canciones concentran los afectos de la escena en sus primeros dos a tres minutos: ira, descontento, rebeldía y confusión. Estos se verían justificados y exaltados por las condiciones políticas y económicas del país (pp. 9-10). Para Bazo (2017a), “eran gritos de impotencia y de alienación personal, muy individualista” (p. 216), apreciación que no es metafórica; pues, las letras se cantaban gritando más que cantando (Bazo, 2017b, p. 55).

Cabe especificar en qué sentido era individualista. De seguro no en un sentido egoísta por encima de los demás, sino más bien en cuanto a que las salidas se buscaban a partir de la reacción individual, no como parte de proyectos colectivos. Raúl Montañez (entrevista personal, 23 de enero 2023) indica un ejemplo que puede ser clarificador. En su tema “Astalculo” hay una parte que dice: *ni un ídolo, ni un ejemplo / está en ti*. Manifiesta que, siendo su padre sindicalista, le había contado que muchos de los líderes terminaban traicionando a los trabajadores a quienes supuestamente representaban. Por ello, ante la desconfianza hacia los que ocupan cargos la apelación es hacia las iniciativas individuales.

Gallegos (2019) menciona un pasaje clave en el que el personaje principal de la novela *Generación cochebomba* de Martín Roldán¹¹ descubre la vitalidad del mundo subterráneo, identificándose con sus furiosas letras, que, junto al salvaje pogo, lo hacen sentir parte de algo tan extremo y brutal como la sociedad que lo envuelve (p. 13).

Rodríguez-Ulloa (2015) considera que tras el discurso de las letras hay en ellas una urgencia comunicativa, presenten la sencillez del mensaje. Su cercanía con la calle, propone una nueva forma de canto y lenguaje. En cuanto al canto, pasan de la voz al grito y en lenguaje, hacen uso de palabras obscenas. Daniel F enfatiza el uso marcado del argot y del habla callejera, así como de la grafía que fue cercana al anarquismo vasco en el uso de la K (p. 92).

3.2 Uso de las letras de canciones para dar cuenta de la movida subterránea

Algo bastante usual entre los investigadores que se han ocupado de dar cuenta de la movida subterránea, es la toma extractos de algunas canciones para, a partir de allí, graficar lo que desean argumentar.

Entre las publicaciones que se basan en el análisis de algunas canciones, resaltan algunos momentos claves de la movida subterránea. El artículo publicado en la página web Maximum Rocknroll, extrae canciones como “Un lugar” de Leusemia, como ejemplo de una especie de declaración fundacional del entonces emergente punk peruano, y “No habrá paz” de Ataque Frontal (ex Guerrilla Urbana) que trata sobre el conflicto armado interno, temática abordada por diversas bandas. Sin mencionar una canción en específica, la cantante María T-ta de la banda Empujón Brutal es una representante clave, cuyas letras ingeniosas criticaban directamente a la familia patriarcal conservadora y a las normas sociales imperantes en la sociedad peruana. Asimismo, se menciona el tema “Púdrete pituco” de la banda Sociedad de

¹¹ A propósito de esta novela, Rodríguez-Ulloa (2015) menciona que la ficción literaria puede servir para explorar lo que es la imagen utópica del movimiento subterráneo (p. 91).

Mierda como ejemplo de la división interna que se generó en la movida entre los grupos pertenecientes a los sectores privilegiados de clase media-alta (pitupunks), frente a aquellos más bien de extracción popular que empezaron a formarse (misiopunks) (Maximum Rocknroll, 2012).

La que más ha apelado a este recurso es Bazo (2017b) de tal forma que entre los diversos capítulos de su libro se suelen consignar extractos de letras de canciones, relacionadas al tema particular abordado a manera de ilustración. Son en un número de 19 las letras de canciones incluidas, las mismas que han sido consignadas adecuadamente en color de letra rojo de tal forma que resalta sobre el blanco y negro de los textos.

En cuanto al abordaje concreto de diferentes aspectos graficados en determinadas letras tenemos como ejemplo, de lo que vendría a ser la conformación de una nueva escena musical, la mencionada canción “Un lugar” de Leusemia, la cual hace referencia a la conformación de la movida (Greene, 2015, p. 265). El tema “Rata sucia” hace alusión directa a lo subterráneo (p. 272). Asimismo, y como parte del nuevo mensaje que se quería transmitir a través de esta nueva movida, está la invocación al uso de la creatividad para salir del estupor de la vida diaria contenida en el tema “Represión” de Narcosis (Bazo, 2017b, p. 55).

Dentro de las críticas sociales, se encuentra la alusión a la explotación laboral y sexual, contenida en el tema “Se Necesita Muchucha” de María T-ta, a propósito del abuso que suele realizarse hacia las empleadas del hogar (Bazo, 2017b, p. 122). Un tema que caló en el público y se volvió emblemático de la movida fue “Sucio Policía” de Narcosis, el mismo que denuncia la corrupción policial (Bazo, 2017b, p. 86).

Como muestra de la violencia política que se vivía y padecía entonces, Greene (2015, pp. 265-266) consigna los títulos de varias canciones como “No habrá paz” (Ataque Frontal), “Hacia las cárceles” (Voz Propia), “Ayacucho: centro de opresión” (Kaos General),

“Violencia que asesina” (Kaos General), “Toque de queda” (Descontrol), “Sentimiento de agitación” (Eutanasia), etc.

Como muestra del lenguaje soez recurrentemente utilizado en las letras de las canciones subterráneas, se consigna el tema “Dextroza” de Narcosis, el mismo que repite 21 veces “conchesumadre”, uno de los agravios más fuertes entre los peruanos (Bazo, 2017b, p. 55).

Por su parte, Rodríguez-Ulloa (2016), en un artículo posterior a su trabajo de tesis, vuelve a centrarse en tres canciones específicas de Leusemia. Una de ella es “Oirán tu voz”, en donde aparece la “voz subterránea” a manera de canto generacional e invita a los jóvenes a ser parte de la nueva movida, de una promesa comunitaria, a partir de la música (pp. 133-134). En esa línea están los temas “A la Kloaca” y “Rock para intelectuales” que son considerados como expresiones al anti-intelectualismo del punk, es decir que se expresa como una declaración de rechazo a un tipo de intelectualidad que pretende imponerse, a través de su ideología. Por el otro lado, lo que profesan es más bien una defensa de lo autónomo, rechazando cualquier tipo de tutelaje o direccionamiento desde afuera (p. 114-115).

3.3 Las letras de canciones del movimiento subterráneo como objeto de estudio académico

Respecto a la utilización metodológica de las letras de canciones como objeto de estudio, en primer lugar, podemos referir el trabajo de tesis doctoral de Rodríguez-Ulloa (2015), quien, si bien no hace un análisis de contenido en sentido estricto, sí, en algunas partes, se ocupa del discurso presente en las letras de las canciones de la movida subterránea. Así, en un primer momento, analiza tres temas de Leusemia, aparecidos en la maqueta

titulada *Vol. 1*, publicada en junio de 1985¹². Sobre el tema “Un lugar”, considera que trata sobre la posibilidad de la generación de un espacio propio (el subterráneo). De los temas “Rata sucia” y “Astalculo”, apunta escuetamente que se trata de “una crítica a la sociedad y a la clase política” (p. 92).

Raúl Montañez (comunicación personal, 27 de enero 2023), autor de “Astalculo”, respecto a su tema, manifiesta su posición crítica respecto a lo que era y pasaba en la ciudad de Lima:

Me empujó a escribirla todo lo que pensaba y sentía, soy o somos espejos de lo que vivimos [...] mi canción es una historia que no difiere mucho del presente [...] Lima es una ciudad de doble moral, colonial, hipócrita, ignorante. A esa Lima me refiero que morirá algún día. (Raúl Montañez, comunicación personal, 27 de enero 2023)

En otro momento, Rodríguez-Ulloa (2015) se ocupa de la canción “Oirán tu voz”, en donde considera que hay una propuesta comunitaria y generacional que se desmarca de las ideas de nación y juventud oficiales (pp. 94-95). También, hay una referencia a las letras de las canciones “A la Kloaka” y “Rock para intelectuales”, en donde se evidenció una crítica anti-intelectual por tratarse de elitistas, formados en instituciones universitarias, pero que suelen estar de espaldas a la calle (pp. 106-107).

En consonancia con el rechazo a la concepción elitista de la cultura, respecto al tema “Rock para intelectuales”, lo que precisa Raúl Montañez, está en la línea del cuestionamiento a aquella posición de ciertas personas que con aires de “intelectuales” querían determinar qué era o no lo estéticamente aceptable, relegando con ello al punk.

¹² En esta Maqueta compilatoria, grabada en formato de casete casero, participaron Leusemia, Guerrilla Urbana, Zcuela Crrada y Autopsia.

La gente del Rock siempre fuimos marginados por todos los frentes o lados y conocer el Punk y todo lo que nació con esa manifestación artística significó el alejamiento con amigos que no lo aceptaban y lo último que podría aparecer en esta pequeña galaxia era la opinión de algunos amigos del Rock señalando esto es bueno y bello y esto es malo y feo, ... alguien dijo: y este 'on qué se cree intelectual...?? Ahí nació la idea. (Raúl Montañez, comunicación personal, 27 de enero 2023)

Otro grupo abordado por Rodríguez-Ulloa (2015) es Narcosis. Sobre el tema “Sucio Policía”, si bien está en la línea antipolicial del punk, considera que, en el contexto de estado de emergencia, es una alusión al actuar de la policía por su complicidad con las instituciones del Estado y la clase política (p. 140). En el tema “Dextroza”, se evidencia un repudio al orden institucional, repudio que también alcanza al accionar de los grupos subversivos (p. 144). El tema “Ya no formo parte de esto”, si bien se da en relación a un momento de ruptura entre la escena punk y la *hardcore*, también fue un rechazo a la coyuntura social (p. 159). Finalmente, el tema “Sobreviviré” fue una forma de conjurar no solo la situación política, sino también la situación de pobreza y el deterioro de las relaciones de la vida urbana (p. 160).

Sin embargo, en cuanto al uso metodológico asociado al contenido de las letras de las canciones en una investigación, Murrugarra (2003) propone y realiza un análisis de discurso sobre 21 canciones seleccionadas. En su análisis, presenta tres ejes temáticos (relaciones de pareja, visión existencial, percepción de la vida social) desde donde evalúa cómo tres agrupaciones escogidas (Leusemia, D'mente Común y Rafo Ráez) abordan particularmente estas temáticas. Cabe precisar que, de estas bandas, solo Leusemia es de los años ochenta y si el autor ha incluido a otras bandas posteriores es porque lo subterráneo aún subsiste hasta el presente.

A partir de una muestra de ocho canciones de Leusemia, cinco de D'mente Común y ocho de Rafo Ráez, Murrugarra saca conclusiones generales de cada uno de ellos, respecto a los tres ejes temáticos priorizados, con los cuales se podría estar realizando inferencias sobredimensionadas. De forma complementaria, realiza un análisis puntual de cada canción por cada agrupación.

Otro autor que hace uso del análisis de contenido como parte de su investigación es Joseli (2015) quien, si bien se ocupa de la escena rockera independiente del nuevo siglo, entiende que esta tiene una relación con la movida subte de los años ochenta, a manera de sentido crítico. Específicamente, trabajó con un corpus consistente de 127 canciones, correspondientes a tres bandas seleccionadas (Diazepunk, Morbo y Los Mortero), de acuerdo con los criterios de representatividad, actividad y heterogeneidad de los estilos musicales practicados. Estos temas fueron divididos en dos aspectos, el primero de enfoque crítico y el segundo más centrado en temas de amor, amistad, entre otros. De esta manera, llega a la conclusión de que al menos un tercio del repertorio de estas bandas todavía contienen un sentido crítico. Seguidamente, profundiza en el sentido crítico de estas canciones, llegando a distinguir en ellas cuatro ejes transversales: “(1) muestras de sensibilidad frente a problemas sociales, políticos o económicos, (2) denuncias para visibilizarlos, (3) interacciones de conciencia y acción para enfrentarlos y (4) finalmente llamados a la resistencia para generar cambios” (p. 111). Finalmente, como ejemplo de lo “transversal” de estos temas, es decir, que pueden presentarse más de uno en una canción, selecciona un tema (“Cansado” de Diazepunk) que muestra solo una referencia; y luego, escoge otro tema (“Parasitando” de Los Morteros) que contiene referencias múltiples.

Cabe recordar que para la presente investigación también se apeló a la técnica del análisis de contenido para dar cuenta de los mensajes transmitidos a través de las letras de

canciones, para lo cual, se utilizó un corpus de canciones comprendido por temas compuestos por Leusemia, durante su período inicial y crucial de actividad escogido (1983-1986).



Capítulo 4. El caso de Leusemia y la letra de sus canciones

Como ya se detalló, se puede considerar al grupo Leusemia como uno de los más representativo de la movida subterránea, no solo por ser los primeros en aparecer, sino también por haber cumplido la función de impulsadores, propagadores y líderes de esta emergente expresión.

Por otro lado, la consigna del hacerlo uno mismo, implicó en los jóvenes el tener que hacer sus propias composiciones y sacar sus propias canciones. Para ello, no era indispensable preocuparse por realizar unas letras rebuscadas con sentido poético o demasiado profundo; lo importante era expresarse, partir de la propia realidad, volcar las emociones contenidas y expresarlo de la manera que se quiera, pero decirlo sobre todo: “El Rock&roll es el sonido que abracé y abrazamos muchos, también era un vehículo por donde expresaba todo lo que que pensaba y sentía [...] Las canciones tenían la fuerza para sacarte del marasmo” (Raúl Montañez, comunicación personal, 27 de enero 2023).

En ese sentido, las canciones de Leusemia, en cuanto a la temática abordada y la forma cómo decirla, además de sus directas apreciaciones de cómo hacerlo, encontraron tanto eco en ciertos jóvenes que fue así como se empezaron a generar lo que entonces se denominó movida subterránea.

La presente investigación ha centrado su interés en analizar las primeras canciones del grupo Leusemia que calaron en una legión de seguidores, propiciando también el surgimiento de otras bandas con similares características.

Durante los años 1983 a 1986, fue un periodo crucial para el grupo Leusemia, el cual participó de la movida subterránea. En este trabajo, se ha podido recopilar un número total de 15 canciones interpretadas en ese periodo, de las cuales, una (“Uoshi Pa Pa Pa Pío”) no consigna letra, ya que se basa en un juego lúdico con la voz, por lo que no ha sido tomado en cuenta para el análisis de contenido. Para la recopilación de los temas, se contó con la

plataforma digital el Internet. Se corrigieron las faltas ortográficas encontradas en las letras de las canciones, sin transgredir el sentido original. Un ejemplo de ello fue la modificación de la letra “k” por la “q”. En cuanto a la lista elegida de las canciones, se ha recurrido, en primer lugar, a aquellas presentadas en el libro de Daniel F (2000), en donde algunas fueron compuestas en el año 1982, periodo de formación, previo al debut oficial en 1983. Por otro lado, se han registrado las fechas en las que fueron grabadas las canciones como es el caso de las producciones *Ensayo* y *Leusemia* de 1985. En lo posible, se ha considerado al autor de la composición (ver anexo 1), entre ellos varían los nombres de Daniel F, Leo Escoria y Raúl Montañez¹³.

Respecto al fondo o contenido de las letras de las canciones de Leusemia, motivo directo de la presente investigación, lo desarrollamos en los siguientes puntos.

4.1 Análisis de contenido de las letras del grupo Leusemia

Teniendo en cuenta que “el análisis de contenido trata de saber lo que hay detrás de las palabras” (Andréu, 2002, p. 9). Es decir, para nuestro caso, de encontrar los significados y mensajes detrás de las letras de las canciones del grupo Leusemia (del período establecido), se ha optado por realizar en primer lugar un análisis textual, en el que se han realizado dos tipos de métodos característicos del mismo, por un lado, un análisis distinguiendo categorías y subcategorías y por el otro, un análisis por palabras (sustantivos, verbos y adjetivos) o frases significativas. Adicionalmente, se ha complementado el análisis atendiendo a elementos no textuales que también aportan su parte en la comprensión de la intención comunicativa.

¹³ Raúl Montañez refiere que el día en el que Daniel F le comunica su decisión de alejarse, en una presentación en el verano de 1986, se estrenaron dos temas: “El virus del perro de Leo” y “Pogo”.

4.1.1 Análisis textual por categorías y subcategorías

Para realizar el análisis de contenido inicial, descartando la canción “Uoshi Pa Pa Pa Pa Pío” que es más un juego de palabras, se procedió a reconocer entre las líneas de las letras de cada canción, determinadas subcategorías; posteriormente, estas subcategorías del total de canciones fueron agrupadas en distintas líneas, según sus similitudes temáticas. Es así como se llegó a diferenciar del corpus de 14 canciones del grupo Leusemia, las siguientes categorías con sus respectivas subcategorías:

Tabla 1

Relación de categorías y subcategorías

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS
Desolación	invierno ciudad sombría suburbio
Desesperanza	normatividad rutina muerte frustración perversión
Género musical	rock punk metal rock n roll boogie-blues
Realidad	muerte caos violencia diferencias sociales aborted drogas acoso callejero hambre inseguridad crisis percepción suburbano personajes sangre crítica

Política	crítica fascismo posiciones policía represión terrorismo anarquía
Identidad subterránea	surgimiento lugar autopercepción fin anhelo reclamo
Llamado	acción reacción
Transgresión	humor escatológico experiencia sexual
Conflictos existenciales	depresión malestar muerte desesperación locura reacción disconformidad hartazgo pesimismo acción

Cabe resaltar que, al realizarse el proceso descrito, se pudo notar que dentro de cada canción podía encontrarse por lo general multiplicidad de categorías, aunque claro, también estaban las que ofrecían un mensaje más puntual. Como muestra de esta creación de temáticas variadas, presentamos la siguiente relación de las canciones analizadas, con sus respectivas categorías y subcategorías.

Tabla 2*Relación de categorías por canción*

Canción	Categoría	Subcategoría	Extracto escogido
“En una invernal noche de surf” (1982)	Desolación	invierno	<i>Ke se vayan y no vuelvan los días de sol</i>
		ciudad sombría	<i>Ke venga el invierno frio y sin calor</i> <i>Y solo un par de “miau-miaus” se oye en la ciudad</i>
	Género musical	punk	<i>y solo punk, punk, punk, punk, punk solo se oye punk</i>
		metal	<i>solo metal, metal, metal se oye en la ciudad</i>
		muerte	<i>Cadáveres apestan la apestosa ciudad</i>
		caos	<i>La anarkía cunde, para aki, para allá</i>
“Fascistas en el billar de la avenida Mussolini” (1982)	Realidad	personaje	<i>Las pandillas cunden como ratas en flor</i>
		autopercepción	<i>Callejonenando en algún lugar</i> <i>Lejos del barrio en callejuela ajena</i> <i>Haciendo cruces gamadas</i> <i>Junto a aquel muro tapizado en smog</i>
	Realidad	percepción	<i>La alcantarilla cerca al lugar</i> <i>Latas vacias ratas moscas</i> <i>y un farol atonal</i> <i>La gente posa en el bar billar</i> <i>De donde emergen salen corren sombras mudas tenues agrias</i>
		personajes	<i>Gavilla neonazi en el billar gimiendo</i> <i>Nanana diciendo nada de na na na</i> <i>nananana</i> <i>Ohoh ah</i>
		sangre	<i>Sangre derramada</i> <i>Mientras tuercen sus ojos a otro sector</i>
		hambre	<i>Criaturas hambrullentas cuya suerte está ya echada</i>
		crítica	<i>Mientras otros beben champagne</i> <i>El caos y la anarquía las pandillas que andan sueltas</i> <i>Mientras otros juega a ser mejor</i>

	Política	fascismo	<p><i>Los vasos se llenan de cruz gamada Nanana Tan solo esvásticas Esvásticas No no no Nanana</i></p>
“Al ramerío” (1982)	Transgresión	experiencia sexual	<p><i>Troca... aunque sea un momento pero al troca... y ver ese mundo de paredes impares escaleras y luces, Piernas que se abren y... quiero irme a un troca..</i></p>
“Rata sucia” (1984)	Desolación	suburbio	<p><i>Gente dispersada en suburbios y kloakas perversiones intenciones y miseria sufrida</i></p>
	Realidad	caos	<p><i>Todo lo de la agonía solo vi llegar anarkia en un punto q vomita</i></p>
	Llamado	acción	<p><i>Oh oh odiamos la prisión Oh oh es hora de cambiar</i></p>
	Identidad subterránea	surgimiento	<p><i>Nace un rebaño de sistema que el mundo animales y cojudos en cadena No viven pensando en las flores y colores encontrados</i></p>
		autopercepción	<p><i>Gente subterránea Ida diferente No creen en nadie Todo son rebeldes</i></p>
	Política	terrorismo	<p><i>A la vuelta de la eskina Ellos solo saben q vivimos en un mundo donde impera La violencia y el sado-terrorismo</i></p>
		policía	<p><i>Tombos en la calle Gente putrefacta Es hora de caerle</i></p>
	Género musical	rock n roll	<p><i>Ellos solo kieren unos tragos un objeto vomitivo Y montón de rock n roll</i></p>
“Un lugar” (1985)	Identidad subterránea	lugar	<p><i>No sera un piano bar Sólo se que es un buen lugar</i></p>
		autopercepción	<p><i>No seremos Sinatra o Clash</i></p>
	Género musical	rock	<p><i>Esto es una mierda de rock Esto es rock, rock, rock</i></p>
		rock n roll	<p><i>Esto es rock Esto es rock'n'roll</i></p>

“Diarrea” (1985)	Transgresión	humor escatológico	<i>En el blanco trono acostumbro decente Pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu</i>
“Oirán tu voz, Oirán nuestra voz” (1985)	Conflicto existencial	malestar	<i>Hedores que emanen dentro de la piel</i>
	Identidad subterránea	autopercepción lugar reclamo anhelo	<i>Guitarras callejeras, eternas melopeas En callejuelas sucias te veré ¿Peruanicemos la patria? dicen Si nunca te oyeron cantar Empero la hora del relevo se acerca Y al fin oirán tu voz Cantando en plena calle, cantando en reuniones</i>
“Siete años sobre un sueño” (1985)	Género musical	boogie-blues	<i>Septenatos ke vagan en un boogie- blues</i>
	Realidad	drogas aborto violencia acoso callejero	<i>clorohidratos ke se pegan en plenitud Abortos varios sabe haber en mi ciudad Aki, el ke mata y sobrevive suele ser el menos huevón Hay un cojudo en una eskina (en esa eskina) haraganeando, jodiendo a damas y demás</i>
	Llamado	reacción	<i>... ve y compruébalo concha tu madre</i>
	Conflicto existencial	Muerte	<i>Cuando muera y sobreviva me despediré sin decir adiós</i>
“Extinción” (1985)	Realidad	muerte desolación inseguridad	<i>Extinción, no poder vivir Mueren sin querer La tierra esta gris Todo es perversión Hambre y destrucción Vives del temor, no hay seguridad</i>
	Conflicto existencial	depresión desesperación	<i>El cielo no esta, ganas de morir Sin poder salir, desesperación!</i>
	Desesperanza	perversión muerte	<i>Todo es perversión No hay nada que hacer Nadie existirá</i>

“Crisis en la gran ciudad” (1985)	Desesperanza	muerte frustración normatividad rutina	<i>Todos mueren, nadie vive caos, crisis y agonía todos quieren, nadie puede Todos siguen, nadie escapa la censura y las leyes todos corren, nadie para la rutina putrefacta todos tragan nadie escupe</i>
	Realidad	percepción normatividad rutina crisis	<i>el sistema es una birria Todos siguen, nadie escapa la censura y las leyes todos corren, nadie para la rutina putrefacta crisis en la gran ciudad!</i>
	Conflicto existencial	locura reacción	<i>siento ya la esquizofrenia voy a comenzar! a destruir desordenar y transformar!!</i>
	Política	posiciones anarquía	<i>fascistas y socialistas un gobierno de anarkia</i>
	Llamado	Acción	<i>a destruir, desordenar y transformar!</i>
“Decapitados” (1985)	Conflicto existencial	disconformidad	<i>No quiero mas cosas iguales, quiero ver algo diferente no quiero ya seguir la línea</i>
	Llamado	acción	<i>hay que destruir lo que nos jode</i>
	Política	represión terrorismo anarquía	<i>represiones, policías (en la ciudad decapitados!) decadencia, terroristas la anarkia, ya esta acá!!</i>
“Astalculo” (1985)	Política	crítica	<i>Sabes de que hablo Está cerca el fin Es nuestro destino que hicieron políticos</i>
	Llamado	acción reacción	<i>Todo esta en ti Puedes ser un mártir El tiempo es tuyo Quédate aquí</i>

	Realidad	muerte percepción	<i>Está la muerte Lima angustiada Lima violenta Lima injusta Lima mórbida Lima hacinada Lima sórdida Lima revienta Lima morirá</i>
	Individual	pesimismo	<i>Siempre será así</i>
“Rock para intelectuales” (1985)	Realidad	personajes	<i>Sentado en tu escritorio junto a una taza de café alzas tu voz en nombre del buen y alturado gusto</i>
“Las arañas de Matute, Marte y Kilowatt” (1985)	Conflicto existencial	depresión	<i>Largos días depresivos, solitario</i>
	Llamado	reacción	<i>¿Pero que haces tu arrinconado por tu idiotez?</i>
	Identidad subterránea	surgimiento	<i>corta lo caduco, un nuevo refugio para la vida entre cuerdas y acordes, un sentimiento nos juntó, y un ruidoso sonido vomitaste</i>

Una vez desglosadas las canciones por categorías, se reagruparon todos aquellos extractos de todas las canciones que correspondían a las mismas categorías, de esta manera, se pudo tener una relación más clara y proporcional de las diversas áreas temáticas abordadas que, en conjunto, determinan cuáles son las visiones, percepciones y mensajes que la agrupación musical Leusemia quiso transmitir directa o indirectamente.

Según las categorías encontradas, podemos realizar los siguientes análisis:

Realidad.- Las referencias a la realidad es la que tiene mayor presencia en las letras de las diferentes canciones. Se identificaron hasta 15 subcategorías, las mismas que aluden a distintos aspectos de la realidad. En ese sentido, podemos presentar los siguientes aspectos:

Los términos como ciudad, calle, gente ubican el transcurso de las acciones dentro de un medio urbano. En esa misma línea, hay palabras que hacen referencia a elementos

característicos que se encuentran en la ciudad como pavimento, edificio, suburbios, barrio, callejones, esquina, muro, alcantarilla, farol, bar, billar y prisión.

La ciudad se adjetiviza como estrecha, maloliente, que apesta y es abundante la referencia metafórica de la presencia de ratas, remitiendo las situaciones a un medio más bien suburbano: *Las ratas ke transitan en la oscuridad / Los edificios fríos sin vida apestan* (tema: “En una invernal noche de surf”). Incluso, en un tema hacen referencia directa a la ciudad de Lima, la cual es descrita con repetitivos adjetivos negativos como: *Lima angustiada / Lima violenta / Lima injusta / Lima mórbida / Lima hacinada / Lima sórdida / Lima revienta / Lima morirá* (tema: “Astalculo”).

Son continuas las referencias a la muerte en la forma de cadáveres regados, acción de matar, decapitados, desahuciados, extinción, agonía: *El pavimento lleno de muertos esta / Cadáveres regados de eskina a eskina* (tema: “En una invernal noche de surf”).

Relacionado a lo anterior, hay referencias recurrentes a la situación de violencia y también palabras relacionadas a ella como sangre, destrucción, represión, opresión: *A la vuelta de la eskina / Ellos solo saben que vivimos en un mundo donde impera / La violencia y el sado-terrorismo* (tema: “Rata sucia”).

Las referencias a los distintos problemas sociales son recurrentes entre las diversas canciones, abarcando una gran cantidad y variedad de los mismos. Las alusiones a la situación de crisis, caos y anarquía son las más recurrentes: *nadie existirá, todos morirán / caos, crisis y agonía* (tema: Extinción), situación que es de las más criticadas: *El caos y la anarquía las pandillas que andan sueltas / Mientras otros juegan a ser mejor* (tema: “Fascistas en el billar de la avenida Mussolini”).

También, hay menciones, más bien ocasionales, sobre otros problemas socioeconómicos como hambre, diferencias sociales, drogas, aborto, acoso callejero, inseguridad: *Criaturas hambrullentas cuya suerte está ya echada / Mientras otros beben*

champagne (tema: “Fascistas en el billar de la avenida Mussolini”); *clorohidratos ke se pegan en plenitud / Colegialas ke se pudren sin sikiera haber dado a luz... / Abortos varios sabe haber en mi ciudad* (tema: “Siete años sobre un sueño”); *Ya no hay diversión / Vives del temor, no hay seguridad* (tema: “Extinción”).

Cerrando las amplias referencias a la realidad, se distingue la presencia de determinados personajes como son las pandillas: *Las pandillas cunden como ratas en flor flores del tamaño de una Rata Mayor* (tema: “En una invernal noche de surf”), la policía (*Tombos en la calle / Gente putrefacta* (tema: “Rata sucia”)), determinado tipo de intelectuales: *Sentado en tu escritorio / junto a una taza de café / alzas tu voz en nombre / del buen y alturado gusto* (tema: “Rock para intelectuales”), así como también hay alguna mención a poetas y artistas de folklore: *Poetas suburbanos, folklor emanado* (tema: “Oirán tu voz, oirán nuestra voz”).

Política. - La situación de anarquía es de las más recurrentemente mencionadas: *un gobierno de anarkia / la histeria de una pulga / todo va a explotar!* (tema: “Crisis en la gran ciudad”). Como parte de esta, no deja de mencionarse el accionar de los grupos alzados en armas: *¡en la ciudad decapitados! / decadencia / terroristas* (tema: “Decapitados”); *A la vuelta de la eskina / Ellos solo saben que vivimos en un mundo donde impera / La violencia y el sado-terrorismo* (tema: “Rata sucia”).

Junto al accionar de los grupos terroristas, también se menciona al aparato represor que le hizo frente, aunque en un sentido de denuncia de su accionar: *represiones, policías / la anarkia, ya esta acá!* (tema: “Decapitados”). Aún más, el rechazo a la policía toma una forma frontal: *Tombos en la calle / Gente putrefacta / Es hora de caerle* (tema: “Rata sucia”).

En un sentido político, se hace mención a la presencia de posiciones fascistas: *Gavilla neonazi en el billar gimiendo / Nanana diciendo nada de na na na nananana* (tema: “Fascistas en el billar de la avenida Mussolini”). También, aunque de paso, se menciona otras

posiciones políticas como el socialismo: *fascistas y socialistas* (tema: “Crisis en la gran ciudad”).

Finalmente, en lo que podría considerarse una expresión de crítica política, está una puntual expresión de rechazo al “sistema”: *no quiero ideas derrumbadas / no quiero mas! / no quiero estar en tus sistemas / hay que destruir lo que nos jode* (tema: “Decapitados”). Así también, está el señalamiento a los políticos como culpables de la situación de crisis general: *Sabes de que hablo / Está cerca el fin / Es nuestro destino que hicieron políticos* (tema: “Astalculo”).

Desolación.- En consonancia, con la visión negativa de la realidad, hay párrafos que en un lenguaje figurado hacen alusión a un panorama urbano de desolación, apelando a la imágenes como del invierno: *Ke se vayan y no vuelvan los días de sol / Ke venga el invierno frío y sin calor / Con sus días grises falto de color* (tema: “En una invernal noche de surf”), el maullido solitario de un gato: *Y solo un par de “miau-miaus” se oye en la ciudad* (tema: “En una invernal noche de surf”) y una vez más la presencia de las ratas: *La alcantarilla cerca al lugar / Latas vacías, ratas, moscas y un farol atonal* (tema: “Fascistas en el billar de la avenida Mussolini”).

Desesperanza. - Frente al panorama desolador anteriormente descrito, es de esperarse que hayan referencias a la proximidad de la desesperanza. En ese sentido, se hace mención a la rutina: *todos corren, nadie para / la rutina putrefacta / todos tragan nadie escupe* (tema: “Crisis en la gran ciudad”), al peso de la normatividad: *Todos siguen, nadie escapa / la censura y las leyes* (tema: “Crisis en la gran ciudad”), y hasta a la perversión: *Todo es perversión* (tema: “Extinción”). Finalmente, se percibe un destino inexorable de muerte: *No hay nada que hacer / Nadie existirá / Todos morirán!! / Extinción...!!!* (tema: “Extinción”).

Conflictos existenciales.- Pasando a un plano personal, las consecuencias de este panorama desolador fueron el pesimismo: *Siempre será así* (tema: “Astalculo”), el malestar:

Hedores que emanan dentro de la piel / En un infinito vaivén / El cielo que se abre escupiéndote (tema: “Oirán tu voz, oirán nuestra voz”), la depresión: *Largos días depresivos, solitario* (tema: “Las arañas de Matute, Marte y Kilowatt”), la desesperación: *Sin poder salir, desesperación!* (tema: “Extinción”), así como también el hartazgo: *no quiero sentir agonía / no quiero mas!* (tema: “Decapitados”). La situación fue tan agobiante que incluso se pudo llegar a la locura: *siento ya la esquizofrenia* (tema: “Crisis en la gran ciudad”), y la muerte: *El cielo no está, ganas de morir* (tema: “Extinción”); *Cuando muera y sobreviva me despediré sin decir adiós* (tema: “Siete años sobre un sueño”).

Sin embargo, no todo es oscuridad, también hay lugar para mostrar disconformidad: *no quiero tus leyes de mierda / quiero tener solo mis ojos / no quiero a nadie en mi cabeza / no quiero mas! / no quiero mas gente oprimida* (tema: “Decapitados”), y a reaccionar: *voy a comenzar! / a destruir, desordenar / y transformar!!* (tema: “Crisis en la gran ciudad”), aunque no siempre en términos proactivos: *Mato, mato* (tema: “Siete años sobre un sueño”).

Llamado. - En varias de las canciones analizadas (6 de 14), encontramos líneas que expresan, de alguna manera, una convocatoria a dejar de lado la pasividad y hacer algo para enfrentar el panorama desolador anteriormente representado. En primer lugar, hay un llamado a reaccionar, a dejar la apatía y el marasmo: *¿Pero que haces tu arrinconado / por tu idiotez?* (tema: “Las arañas de Matute, Marte y Kilowatt”). A despertar: *soñador, despierta que el relevo / ya te llegó* (tema: “Las arañas de Matute, Marte y Kilowatt”).

Seguidamente, hay indicaciones puntuales sobre qué hacer, qué acciones tomar, cómo cambiar: *Oh oh es hora de cambiar* (tema: “Rata sucia”), destruir y transformar: *a destruir, desordenar / y transformar!* (tema: “Crisis en la gran ciudad”), así como también luchar: *hay que romper con las rutinas / hay que acabar con los poderes* (tema: “Decapitados”).

Identidad subterránea. - En el mismo sentido del llamado anteriormente descrito, hay un llamado más específico a los jóvenes pares, esta vez a expresarse directamente y en un

sentido artístico. En particular, son cuatro los temas musicales que desarrollan directamente la consigna sobre el ser y quehacer subterráneo:

- En el tema “Las arañas de Matute, Marte y Kilowatt”, cuyo título¹⁴ hace alusión a miembros protagonistas de la movida subterránea¹⁵, hay una referencia a empezar a expresarse y sumarse a la movida en ciernes: *canta, grita, jode, baila, rompe / corta lo caduco, un nuevo refugio / para la vida / entre cuerdas y acordes*. Llamado al que ya han respondido otros: *ya no habrá nunca un cantor / ni una canción sin color / ni una solitaria banda de rock and roll*. En cuanto a las composiciones, se pide que estas lleven a reaccionar: *una canción que te fustigue / que te saque de la apatía*. En palabras de su compositor Raúl Montañez (comunicación personal, 27 de enero 2023): “Es una invitación a tocar y todo lo que implica eso, componer, ensayar y salir al directo. Éramos la nueva generación que releva a la anterior que no creó escena”.

- El tema “Un lugar” es una alusión a la movida subterránea, en tanto espacio propio autogenerado: *No será esto un Mont d'marsan / No será un CBGB bar / No será un piano bar / Sólo sé que es un buen lugar*. Cabe señalar que con “Mont d’marsan” se hace alusión a un festival de música punk que se realizó en Francia en los años de 1976-77. Por su parte, el “CBGB” refiere a un club emblemático del punk, ubicado en Nueva York, de esta manera, referencias de este tipo terminan intentando realizar un enlace con el movimiento punk internacional, augurando la nueva versión limeña.

- En el tema “Rata sucia”, se encuentra la autodefinición directa de subterráneos y la autopercepción como gente rebelde y contestataria, muy usual a la concepción del punk,

¹⁴ Según Raúl Montañez (entrevista personal, 24 de enero 2023), el título inicial era “Kilowatt y las arañas de Marte”, esto a partir del tema “The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars” de David Bowie, pero luego, por sugerencia de Kimba se le agregó Matute.

¹⁵ José Eduardo Matute, en tanto guitarrista del grupo Guerrilla Urbana, fue uno de los fundadores del rock subterráneo (Antena Horrísona, 2019). Edgar Barraza, más conocido como “Kilowatt” pertenecía al grupo Kola Rock y es considerado como uno de los primeros propugnadores de que se cante el rock en castellano (Bazo, 2017b, p. 21).

como no podía ser de otra manera: *Gente subterránea / vida diferente / No creen en nadie / solo son rebeldes.*

- En cuanto al tema “*Oirán tu voz, oirán nuestra voz*”, ahí encontramos la autopercepción como parte del medio suburbano: *Poetas suburbanos, folklor emanado / En callejuelas sucias te veré / Guitarras callejeras, eternas melopeas.* Se expresa un ansia por formar una comunidad: *Junto a ti me veré / Guitarras callejeras alzaran su voz.* Asimismo, encontramos presente el reclamo a ser escuchado: *¿Peruanicemos la patria? dicen / Si nunca te oyeron cantar.* Finalmente, se estaba expresado el anhelo triunfal de ser, finalmente, tomados en cuenta: *Empero la hora del relevo se acerca / Y al fin oirán tu voz / Cantando en plena calle, cantando en reuniones.*

Género musical. - En cuanto a la declaración del género musical, este no es del todo uniforme. Por un lado, el tema “En una invernal noche de surf” (1982) repite profusamente la palabra punk, lo cual se toma como una reafirmación del género practicado: *Y solo el P-P-PUNK, solo se oye PUNK / y solo PUNK, PUNK, PUNK, PUNK, PUNK / solo se oye PUNK.* Cabe mencionar que hay una línea en la que se reconoce la práctica contigua del metal: *solo se oye PUNK / Solo METAL, METAL, METAL se oye en la ciudad.*

En el tema “Rata sucia”, por el contrario, la referencia es en cuanto al género del rock'n'roll: *Ellos solo kieren unos tragos un objeto vomitivo / Y un montón de rock n roll.* Por su parte, en el tema auto identificatorio “Un lugar”, la referencia al género practicado oscila entre el rock y el rock'n'roll: *Esto es rock / Esto es rock'n'roll / Esto es una mierda de rock.*

También, se puede señalar que en un tema hay una referencia al boogie-blues, subgénero del blues, el cual se menciona no como un género a tocar, sino como una referencia a determinados oyentes de esta música: *Septenatos ke vagan en un boogie-blues* (tema: “Siete años sobre un sueño”).

Transgresión. - Respecto al tema de la transgresión de las normas sociales, tenemos el uso de algunas palabras que podrían considerarse soeces, aunque en realidad no se dan en tantas ocasiones como podría suponerse. Además, del tema musical “Astalculo”, el mismo que desde el título alude a la percepción de la situación social de los años ochenta, encontramos en particular dos canciones que aluden directamente a temas que podrían considerarse transgresores. El tema “Diarrea” es uno de ellos, el cual podemos considerarlo como una humorada escatológica; del mismo modo, está el tema “Al ramerío”, el cual, entrando en terrenos de la sexualidad, aborda lúdicamente aspectos como la práctica del onanismo y el desfogue sexual, a través de la visita a prostíbulos. Finalmente, el tema “Uoshi Pa Pa Pa Pa Pío” puede considerarse como una forma de trasgresión, pero más bien de tipo artístico. La canción es más un juego de palabras, siendo esto algo muy inusual en el espectro musical y compositivo.

4.1.2 Análisis no textual

Para realizar el análisis no textual del corpus de 15 temas identificados como pertenecientes a la etapa del grupo Leusemia que va entre los años 1983-86, se optó por la utilizaron de audios disponibles en la la plataforma de YouTube, al no poder contarse directamente con las propias grabaciones en físico de esta agrupación.

Tabla 3

Relación de links de donde se han obtenido los temas musicales

Temas	Link
1. “En una invernal noche de surf”	https://www.youtube.com/watch?v=YnLHruXhy7k
2. “Fascistas en el billar de la avenida Mussolini”	https://www.youtube.com/watch?v=MEIVAgqZeFA
3. “Al ramerío”	https://www.youtube.com/watch?v=2phNcqolp3U
4. “Rata sucia”	https://youtu.be/PUuy75WMDKI
5. “Un lugar”	https://www.youtube.com/watch?v=kVyweioaleQ
6. “Diarrea”	https://www.youtube.com/watch?v=I7H3VwPMUE4
7. “Oirán tu voz, oirán nuestra voz”	https://www.youtube.com/watch?v=eES2Zdycf4g
8. “Siete años sobre un sueño”	https://www.youtube.com/watch?v=aR8ixf-j8jc
9. “Extinción”	https://www.youtube.com/watch?v=5glCKbDXV_A
10. “Crisis en la ciudad”	https://www.youtube.com/watch?v=gkoUWu8m6Xg
11. “Decapitados”	https://www.youtube.com/watch?v=8hs632NRDac
12. “Astalculo”	https://www.youtube.com/watch?v=LQQ19NOrbpQ
13. “Rock para intelectuales”	https://youtu.be/j6Pix3dHiZ0
14. “Las arañas de Matute, Marte y Kilowatt”	https://www.youtube.com/watch?v=wlgYPIrswQs
15. “Uoshi Pa Pa Pa Pa Pío”	https://youtu.be/6FR2gl-1p_A

En primer lugar y desde lo musical, se puede hacer una primera distinción en cuanto a los géneros musicales utilizados. Tal como ya se advirtió, en cuanto a la mención de distintos géneros musicales presente entre los temas, son varios los géneros musicales identificados: rock'n'roll, rock, rock melódico, hard rock, rock blues, punk y punk rock.

En cuanto a la musicalidad, en la línea de lo “subte”, está el sonido característico de guitarras con fuertes efectos de distorsión, baterías energéticas y el canto a viva voz. Sin embargo, es marcada la diferencia entre los tres integrantes que compusieron canciones. Los temas de Leo Escoria están más en la línea del punk y, toda vez que cada integrante canta sus propios temas, Leo lo suele hacer a voz en cuello. Este estilo contrasta con las composiciones de Daniel F que son más diversas en cuanto a géneros, con temas profusos en letras, y al cantar, no suele apelar a la estridencia, sino más a la narración; hasta se podría decir que sus

temas difícilmente podrían ubicarse en el estándar musical subterráneo. Las composiciones de Raúl Montañez están posicionadas en un lugar intermedio entre los anteriores; pues, si bien opta por una elaborada lírica, la música no llega a la estridencia. En general, podría decirse que la música de Leusemia en esta etapa, salvo las composiciones de Leo Escoria, es menos agresiva de lo que posteriormente será el estándar musical subterráneo.

Pasando a la relación música-letra, una vez más, salvo los temas de Leo Escoria (“Rata sucia”, “Extinción”, “Crisis en la gran ciudad”, “Decapitados”), se nota un marcado contraste entre la temática abordada (que gira mayormente sobre el tema de la realidad sombría) y la música aparejada, que por la temática descrita se esperaría que sea de mayor virulencia. Por ejemplo, el tema “Fascistas en el billar de la avenida Mussolini”, a pesar de hablar de los neonazis, fascismo o esvástica, se trata de un rock melódico.

En aspectos más específicos, sorprende que la procacidad no abunde, en comparación con lo que ocurriría con otras y posteriores bandas. Al contrario, hay hasta términos bastante “rebuscados” (melopea, birria, cruz gamada, septenato, mal de lues, onanismo, fustigar), los cuales son indicadores de lo elaborado de las letras además de su profusión.

Un recurso bastante usado es la exposición de situaciones en las estrofas y el aprovechamiento del coro de las canciones para apuntalar los mensajes deseados. Por ejemplo, en el tema “Rata sucia”, se repite que es hora de cambiar y que se odia la prisión, esto como un rechazo al sistema representado en su aparato represivo. El tema “Crisis en la gran ciudad” repite varias veces el coro: *a destruir, desordenar y transformar*. En el tema “Las arañas de Matute, Marte y Kilowatt”, el coro resalta el mensaje de hacer algo: *canta, grita, jode, baila, rompe, corta lo caduco*; y lo que significa la nueva movida: *un nuevo refugio, para la vida*.

La reiteración, como es común a otros estilos populares, es, en el subte, una forma de acuñar en el oyente una idea como suele ocurrir en el tema “Extinción”, el cual, junto a un

sonido bastante *underground*, se remarca esa palabra repetidas veces y en varias partes. En el tema “Decapitados”, tema oscuro que enfatiza una visión catastrófica de la sociedad, se repite como un mantra *decadencia / terroristas / represiones / policías / la anarquía / ya esta acá!*.

En el tema “Rock para intelectuales”, que es un rechazo a la forma intelectual y elitista de entender al arte, es repetitivo el estribillo *no, no intelectual*.

Los temas “Al ramerío” y “Diarrea” son de intención transgresora, apuntando directamente a mofarse de las “buenas costumbres”; sin embargo, otra forma indirecta de hacerlo es eructando como ocurre en el tema “Uoshi Pa Pa Pa Pío” y al final del tema, “Extinción”. Por otro lado, de manera curiosa, el tema “Rock para intelectuales” empieza con un maullido y un ladrido.

4.2 Interpretación del contenido de las letras del grupo Leusemia

Si bien se puede entender que “el carácter comunicativo de las letras consiste en compartir significados y formar unidades sociales que tienen en común valores, reglas de convivencia, actuación y modos de vida” (Secul et al., 2018, párr. 26). No obstante, no podemos ser solo literales, sino que este análisis debe estar acompañado de un contraste con el contexto específico, a partir del cual se produjo el acto comunicativo.

En consonancia con lo planteado por Pineda (2012), se considera que el análisis de las canciones del grupo Leusemia, en el período crucial en el que participó de la movida subterránea en la década de los 80s, no puede ser realizado de otra manera que no sea en directa referencia al contexto en el que se desenvolvieron. Se debe considerar “al contexto de la época como el aspecto fundamental en el análisis de canciones, ya que resultan una interpretación del momento específico de la realidad que veían sus compositores, aunque con distintas maneras de expresión” (p. 117).

Tal como se pudo notar en el análisis de contenido, en las letras de las canciones del grupo Leusemia, hay una referencia constante a la realidad en la que vivían, lo cual es un

cambio importante en las letras usuales de la música juvenil popular peruana de la época, más bien referidas a situaciones amorosas, de relaciones de parejas, temática que, en este caso, es notoriamente ausente.

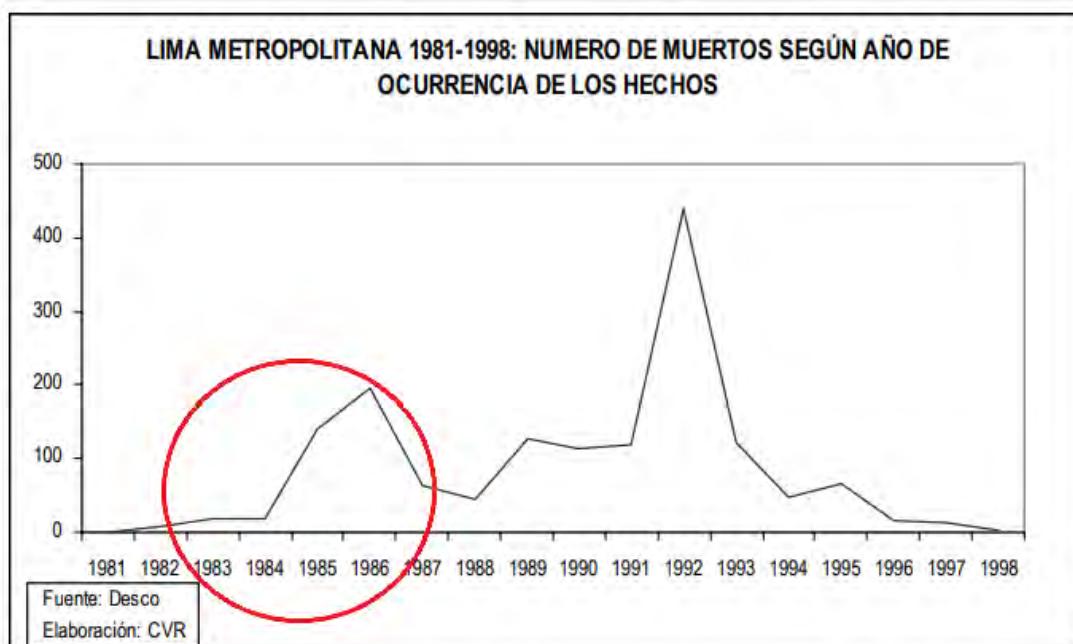
La apreciación de la realidad se da en muchos aspectos. Se ubica en un medio urbano y hace mención directa a la ciudad de Lima. Dentro de esta metrópoli, los espacios más referidos corresponden a las partes suburbanas, caracterizadas por el deterioro, la suciedad y la inseguridad. Ciertamente, esta imagen corresponde a la Lima de los años ochenta, colapsada por la falta de recursos y las enormes necesidades demandadas: “una extensión dominada por las barriadas en constante expansión, los tugurios, barrios decadentes y urbanizaciones populares (...) con la casi total carencia de servicios y la precariedad del hábitat popular urbano” (Matos, 1986, p. 104).

En este caso, se resalta la situación de violencia y muerte, producidos tanto por el terrorismo como por la policía en su accionar represor. Según la CVR (2003, tomo I, p. 66), en el período entre los años 1983-1986, mismo tiempo que surgió el grupo Leusemia, el conflicto armado interno entró en una etapa de militarización, en la que el grupo subversivo Sendero Luminoso, alzado en armas desde 1982, decide intensificar sus acciones violentistas y desarrollar la fase del “Gran Salto” a la ciudad de Lima en 1984.

Como puede apreciarse en el gráfico, los años en que se origina el grupo Leusemia, coincide con el recrudecimiento del accionar subversivo en la ciudad de Lima, con una secuela de muerte y destrucción. Las numerosas menciones a la presencia de la muerte y la acción represora de los organismos policiales son solo una parte parte de una temática recurrente de la movida punk internacional. Sin embargo, en el contexto peruano, fue un caso específico, ya que correspondió a situaciones reales que se sucitaban en la capital del Perú.

Figura 3

Incremento del número de muertos por terrorismo en la ciudad de Lima



Nota. Destaque propio, a partir de gráfico tomado de CVR (2003, p. 411, tomo IV).

Además de la situación producida por el conflicto armado interno, se menciona numerosos problemas que aquejaban a la sociedad peruana como el hambre agravado en esos años, debido al proceso inflacionario. A raíz de ello, se presenta una visión general de la sociedad, donde prima el caos y la anaquía. Una vez más, no eran simple repetición de palabras usuales en el argot punk internacional, sino vivencia directa.

En cuanto a las referencias de tipo político, no se encontró algún planteamiento específico, solo expresiones generales de rechazo al “sistema” y a los gobernantes. Hay menciones al fascismo y al socialismo, pero sin mayor profundidad, así como a la anarquía, pero más como sinónimo de caos que como planteamiento político.

Frente a todo este panorama descrito, se puede entrever el planteamiento de dos consecuencias. Por un lado, están los planteamientos de tipo nihilista, donde no se puede hacer frente a esta situación. Hay una visión sombría de la realidad y desesperanzada de

la vida, nada importa, menos las convenciones sociales. Esto se vive con angustia, desesperación y finalmente, solo quedará la muerte. Por otro lado, hay un llamado a reaccionar, a no dejarse vencer ante esta situación, y romper con la pasividad, aunque las salidas propuestas son más de tipo reactivas como la destrucción, la trasgresión y la inconformidad.

Sin embargo, podemos decir que sí hay una forma creativa de reaccionar y es a través de la expresión artística. Por esta razón, Leusemia, en tanto uno de los grupos primigenios de lo que entonces se convertirá en la movida subterránea, desarrolla entre sus canciones una serie de consignas, de lo que es la conformación de un colectivo, de la actitud y las características que tendría, de cómo deben ser las canciones, esbozando de esta manera en conjunto lo que sería la propia identidad subterránea.

Daniel F escribió que no estaba tan de acuerdo que denominaran como punk a la música que hacía el grupo Leusemia, aunque tampoco le desagradaba: “A partir de allí, y en casi todo nuestro recorrido, llevaríamos esa etiquetita de “punks” colgada del cogote... una etiqueta y una corriente con la cual no teníamos mucho ke ver, pero ke tampoco nos molestaba... todavía...” (Daniel F, 2000, pp. 52-52). Esta declaración, lejos de sospecha alguna por querer pasar por controversial, en realidad está en coherencia con la propuesta musical de Leusemia la misma que, como hemos visto, contiene una diversidad de géneros musicales por lo que ciertamente considerarlos punk a secas, sería encasillarlos. Distinta es la recepción que tuvieron los otros grupos, a los que quizás le resultaron más impactantes las canciones virulentas compuestas por Leo Escoria, alguien que se define así: “estoy siempre bien molesto, no soy la persona alegre así como muchos me ven, muchas veces también me escondo, me refugio, soy bien triste, bien oscuro” (Henry Spencer; 2008, 26 de julio; min 9:

33). Quién sabe si quizás esas marcadas diferencias compositivas, además de las personalidad, hayan sido el antípodo de lo que luego fue la separación¹⁶.

4.3 Las letras de Leusemia en contraste con el discurso académico

Consideramos importante evaluar los estudios sobre el rock subterráneo realizados desde el medio académico, en contraste con el análisis de las canciones del grupo Leusemia realizado, con la finalidad de aportar a una mayor comprensión de lo que realmente habría sido la movida subterránea.

4.3.1 La supuesta relación del contexto de subversión política y la formación de la movida subterránea, en contraste, con las letras de Leusemia

El modo particular en el que se dio a conocer la movida punk en el Perú, mejor conocida como “rock subterráneo”, concuerda con la postura de Greene (2015) que esta rotulación es la más apropiada: “connota la especificidad de lo que significa ser un punk en el Perú mejor de lo que podría hacerlo el término punk genérico” (p. 259). Sin embargo, la explicación que da el autor sobre que este fenómeno estaría relacionado al contexto de la guerra interna que vivía el país. Sosteniendo que ser subterráneo, sería una forma de ser subversivo. Este argumento es impresiso por lo menos desde el punto de vista del análisis discursivo, presentado en las letras de Leusemia: “Inconscientemente el término llama la atención sobre una relación ambigua entre lo ‘subterráneo’ y lo ‘subversivo’; es decir, sobre la participación en una subcultura musical underground versus la participación en políticas subversivas” (p. 259). Si bien desde los años de 1983 a 1986, la situación de la subversión se presentó en la ciudad de Lima, su accionar no es comparable con el período mucho más álgido que se dio desde 1989 a 1992, años en los que “la ciudad de Lima se convertiría en el

¹⁶ En una entrevista, Leo Escoria manifestó que fue más bien su indisciplina la que ocasionó el alejamiento de Daniel F. (Vela, 2015, párr. 3).

escenario de lucha priorizado por los grupos subversivos, en especial el PCP-SL” (CVR, 2003, tomo IV, p. 399). En las letras analizadas, el tema del terrorismo aparece, pero como uno más de los problemas que aqueja a la sociedad. Respecto al contexto de la subversión, Daniel F declara: “no sé si habrá sido influencia, pero sí formaba parte de nuestro diario vivir” (La Bitácora de Mario, 2012, min. 6: 52).

Remitiéndonos directamente a las letras de las canciones analizadas, tenemos el tema “En una invernal noche de surf” que hace alusión a *el pavimento lleno de muertos está / Cadáveres regados de esquina a esquina*. Sin embargo, este tema es de 1982, año en que el fenómeno subversivo estaba en su etapa inicial y centrado especialmente en Ayacucho. En la periodización que hace la CVR (2008) del conflicto armado interno, considera que desde mayo de 1980 a diciembre de 1982 fue la etapa de inicio de la violencia armada (p. 61), años en los que “el tema no ocupó un lugar prioritario en la agenda estatal ni entre las preocupaciones sociales fuera de las zonas de emergencia” (p. 64). Por tanto, esos muertos regados de esquina a esquina que refiere la citada canción, no puede referirse a víctimas del terrorismo en la ciudad de Lima, sino más bien, a una genérica situación de violencia social no identificada o metafórica. Algo diferente que se puede inferir del tema “Extinción”, data de 1985, es que habla de muertes, aunque sin una alusión directa a los que la generarían, o si guarda alguna relación con la violencia política: *Extinción / a tu alrededor / siniestro poder / matan sin saber*. En todo caso, la noción de “poder” en el tema es ambigua y no es posible determinar cuál es el “siniestro poder” al que se está haciendo referencia, siendo posible inferir que fue el estado peruano.

Las menciones directas hacia el terrorismo, la encontramos en el tema “Rata sucia” (*Ellos solo saben q vivimos en un mundo donde impera la violencia y el sado-terrorismo*), publicada en 1984, año en que la subversión se expande a la ciudad de Lima. Más puntual es la referencia de la canción “Decapitados” que data de 1985, en donde el coro repite:

*Decadencia
terroristas
represiones
policías
la anarkía
ya esta acá!!*

(Leusemia, “Decapitados”, *Ensayo*)

En este caso, se observa que Leusemia considera en el mismo nivel a policías y terroristas, como dos elementos de una condición anárquica en el país. En ese sentido, se podría decir que Leusemia toma la posición de expectador frente a una situación general de crisis social. Esto también se puede ver reflejado en el tema “Crisis en la gran ciudad” de 1985, donde considera tanto a socialistas como a fascistas como opciones inviables:

*Todos mueren, nadie vive
caos, crisis y agonía
todos quieren, nadie puede
el sistema es una birria
todos buscan, nadie encuentra
fascistas y socialistas*

(Leusemia, “Crisis en la gran ciudad”, *Ensayo*)

Al no haber una focalización sobre el tema de la subversión en las letras de las canciones de un grupo pionero de la movida subterránea como lo fue Leusemia, el término subterráneo siempre aludió, más bien a esa música que empieza a hacerse de manera “genuina”, al margen y en rechazo a la música comercial, practicada en un circuito medio sórdido de “antros”. La revista *Ave Rok #2* de 1984 anuncia que “son tantos los que ignoran la existencia de un movimiento subterráneo que se está gestando. Los conciertos subterráneos se suceden con frecuencia en locales como (...)” (Daniel F, 2000, p. 152). Del mismo modo, la revista *Exiliado #1* de 1986 relata una reunión de prominentes integrantes de la movida en la que “coinciden en bautizar sus conciertos como ‘Rock Subterráneo’, en clara alusión a los lugares ke hasta ese momento habían servido como circuito de presentaciones” (Daniel F,

2000, p. 156). Estas dos revistas mencionan el tema subterráneo sin hacer relación con la subversión.

El tema “Un lugar” de Leusemia es un canto a ese espacio propio que se estaba generando, a esa comunidad de jóvenes con expectativas similares que se iban juntando. El tema “Oirán tu voz, oirán nuestra voz” es explícito no solo desde el título:

*Poetas suburbanos, folklor emanado
en callejuelas sucias te veré
Guitarras callejeras, eternas melopeas
colgando de un muro los veré*

(Leusemia, “Oirán tu voz, oirán nuestra voz”, *Ensayo*)

Y este nuevo espacio se entenderá como un refugio para los jóvenes implicados como lo destaca el tema “Las arañas de Matute, Marte y Kilowatt” de 1985:

*Canta, grita, jode, baila,
rompe, corta lo caduco,
un nuevo refugio
para la vida*

(Leusemia, “Las arañas de Matute, Marte y Kilowatt”, *Leusemia*)

Estas dos letras hacen referencia a un joven movimiento subterráneo sin condición política definida y más interesado en romper las normas sociales que en una respuesta violenta. Estaba más conectado con los discursos urbanos contemporáneos, ofrecidos por un punk global contestatario y anti-sistema. Si bien podría considerarse que el factor de la violencia producida durante la era terrorista podría haber afectado el comportamiento social de bandas como Leusemia, tal conexión no es explícita ni está directamente representada en las letras de la banda durante el período investigado.

Se considera que no es conveniente, a raíz de lo sucedido en nuestro país, hacer uso indiferenciado de la palabra subversión, ni ni hacer referencias ligeras sobre la subversión, como la hace Greene (2015): “El mismo concepto de “subterráneo” [...] tiene referentes amplios en la subversión política, cultural y artística” (p. 264), “en el Perú hay una relación

inevitabile, pero no palmo a palmo, entre el ‘rock subterráneo’ y la ‘política subversiva’” (p. 267). Como se ha visto, este tema está lejos de haber sido prioritario en los momentos iniciales de la movida que es el contexto en el que se adopta el rótulo de “subterráneo”. Estas afirmaciones, por parte de Greene, no encuentran eco en las temáticas presentadas por las canciones de Leusemia.

Precisamente, por la álgida situación de violencia política padecida, desde el Perú no resulta pertinente hacer referencia a una subversión en el sentido genérico de “rechazar el statu quo”, la dura experiencia sufrida hace inevitable que el término subversión se entienda como lucha armada para cambiar el orden constituido.

En el libro de Daniel F (2000) se consigna la siguiente definición de música subterránea:

cliché ke se le da a todos akellos grupos ke surgieron a partir de la explosión ke generó gente como Narcosis, Autopsia, Leusemia, Guerrilla Urbana y Zcuela Crrada, resultado de la repulsa a normas castrantes, deformantes y alienantes específicas dentro de la música de ese tiempo (el rock local entre 1979 y 1984). (p. 159)

Como se puede apreciar, acá no se hace referencia a la situación de terrorismo, sino al usual rechazo propio del punk, hacia las normas sociales imperantes. Esa actitud de rebeldía hacia el statu quo está explícita en una de las letras de Leusemia:

*Oh... oh... odiamos la prisión
Oh... oh... es hora de cambiar*

*Gente subterránea
vida diferente
no creen en nadie
solo son rebeldes*

(Leusemia, “Rata sucia”, *Ensayo*)

Esta referencia cuestionable del quehacer “subversivo” de los grupos subterráneos, también la encontramos en Bazo (2017b). En la presentación de su libro, señala que “la movida subterránea apostó por una labor creativa y colaborativa –con diferentes puntos de vista- que posicionó principalmente la música como una genuina expresión juvenil – auto-generada y subversiva” (p. 11). Es acertada la referencia sobre que la movida subte propuso un espacio de expresión de los jóvenes limeños de los años ochenta, pero una vez más, la referencia a lo “subversivo” es ambigua. La misma autora refiere que se trató de “jóvenes llenos de actitud y desesperadamente individualistas que buscaban subvertir una sociedad conservadora a través del rock” (p. 12). Más prudente pudo haber sido afirmar que se trató de jóvenes que rechazaban a una sociedad considerada conservadora, pero entenderlos como que querían subvertirlo, parece desmedido, al menos no lo encontramos en Leusemia¹⁷. Daniel F (2000) explícita y, contradictoriamente, deslinda así: “Nunka he creído ke el rock sea el camino para derrotar a la injusticia, la represión policial, las desigualdades sociales” (p. 159).

Respecto a su libro, Bazo (2017b) manifiesta que su propósito fue el de “delinear el contexto sociopolítico en el cual emergió la escena de rock subterráneo y cómo este contexto a su vez retroalimentó su producción estética y su posterior evolución” (p. 186). Es usual que se trate de explicar el desarrollo de la movida subterránea a partir de su contexto; sin embargo, es necesario reparar en el contexto en su real dimensión y no magnificarlo.

Creemos que en Bazo (2017b) hay un gran error cuando se describe el contexto: “En 1984, el año en que la escena subterránea germinaba, coincidió con el año ‘de mayor intensidad del conflicto’” y consigna como fuente: “Comisión de la Verdad y Reconciliación, CVR 2008: 219”. Revisada la fuente, no hay la referida mención “textual” donde señale que en el año

¹⁷ En una entrevista al grupo Guerrilla Urbana, publicada en el *Diario de Marka* el 1/6/1985, manifestaron: “La razón por la cual nuestro grupo lleva el nombre de ‘Guerrilla Urbana’, es porque queremos que la gente piense y actúe por sí misma, creemos que nosotros somos una verdadera guerrilla urbana, porque nuestra música y letra son agresivas (...) No nos inspiramos en la situación que se vive en la zona de emergencia” (Antena Horrisona, 2019, párr. 2).

1984 haya sido el periodo “de mayor intensidad del conflicto”, lo que sí se consigna en el texto es que “en el año 1984 se registró la mayor cantidad de muertos y desaparecidos entre 1980 y 2000” (CVR, 2008, p. 219). Desde el 31 de diciembre de 1984, se hizo cargo de la jefatura del comando político-militar en la zona de emergencia el general Adrián Huamán, quién asumió una mayor autonomía política para los mandos militares, significando el “ingreso de las Fuerzas Armadas a la lucha directa contra el PCP-SL” (CVR, 2008, p. 67). Producto del accionar de las fuerzas armadas represivas y de Sendero Luminoso, se produjo un incremento de víctimas mortales. Es inexacto considerar al año de 1984 como “el de mayor intensidad del conflicto”, esto corresponde más bien a los años de 1989-1992, denominados como la “crisis extrema”: “El año 1989 fue uno de los más difíciles de nuestra historia republicana, pues significó el clímax de una crisis económica casi sin antecedentes y marcó el período de extrema agudización del conflicto armado interno” (CVR, 2008, p. 72). Por lo tanto, los años de “mayor intensidad” del conflicto no coincide con los años en los que “germina” la movida subte como supone Bazo, sino, todo lo contrario, fueron los años en los que decae.

Ciertamente, la movida subte surge dentro del contexto del conflicto armado interno, cuando llegan noticias de muertes sobre todo en la sierra, centro-sur, y empiezan a aumentar los atentados en la capital; sin embargo, estos hechos no fueron las razones primordiales para explicar su surgimiento. El contexto permite explicar muchas de sus características y hasta su implosión, pero no es la razón fundamental, por lo mismo que en otros países también surgieron movidas punks análogas. Esta suposición ha estado de alguna manera extendida, como lo grafica en el extracto de la presentación que hace María Eugenia Ulfe al texto de Greene (2021) *Punk y Revolución*: “Lo subte emergió en medio del caos, del campo de batalla de una lucha por el poder político y simbólico entre el Estado y los grupos subversivos, que era lo que se vivía en esos tiempos” (p. 18).

En ese mismo sentido, Rodriguez-Ulloa (2016) tiene una postura interesante sobre la distancia que había más bien entre la propuesta subte y la época: “sus estéticas, sus modos de aparecer y andar, sus contenidos fueron inesperados en el arreglo sensible de la cultura de la época” (p. 141); es más, de manera explícita considera que “no hay causalidad entre la guerra y la escena, sino más bien una simultaneidad” (p. 125). En consecuencia, el conflicto armado coadyuvó a un mayor distanciamiento hacia el orden establecido toda vez que “el conflicto armado agudiza dramáticamente estos afectos en tanto impone un consumo sensorial de muerte a diario” (p. 61). De esta manera, lo subte tomará la temática de la violencia política conforme esta fue creciendo, ampliando con ello, su sentido contracultural, pero difícilmente puede tomarse como un acicate.

Si bien es posible que un análisis sociológico, o desde otras disciplinas, pueda desarrollar puntos de conexión entre el movimiento subterráneo y la política subversiva, esto no es tangible desde las perspectivas de las letras de las canciones de Leusemia, como banda emblemática del discurso subterráneo. Desde la perspectiva del análisis discursivo, Leusemia no toma posición política ni enarbolá una condición de subversión, sino una posición de espectador ante la crisis social. La condición de subversión en Leusemia, en todo caso, solo puede ser considerada desde el punto de vista genérico de la alteración de los valores sociales (replicando el modelo del punk internacional), pero no desde la perspectiva de la insurgencia o la insurrección política organizada, como las letras de las canciones lo demuestran.

4.3.2 *El supuesto contexto de crisis como propiciadora de la movida subterránea*

Es común asociar la expansión de la movida subterránea de los años ochenta con el contexto de crisis social que atravesaba el país. En consonancia, Cornejo (2018) en su libro *Alta Tensión. Breve historia del rock en el Perú* sostiene que:

Surgido en medio del desgobierno que caracterizó la última etapa del segundo régimen de Fernando Belaúnde [...] el retorno de 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. (p. 85)

Seguidamente agrega que “fue necesario, sin embargo, que un factor desencadenante liberara esa furia contenida. Ese factor fue un grupo procedente de la Unidad Vecinal #3, llamado Leusemia” (p. 86).

No obstante, la señalada “frustración y furia contenida” de los jóvenes contrasta con las condiciones que el mismo autor señala como las que propiciaron el resurgimiento del rock peruano: “No es necesario puntualizar que el retorno a la democracia, ocurrido en 1980, fue determinante para el resurgimiento de la movida de rock en el Perú” (p. 56). Esto se entiende, a propósito de la liberación económica que permitió importaciones de todo tipo, el respeto a las libertades ciudadanas y entre ellas la libertad de expresión, y en general el fin del proyecto totalitario militar.

Consideramos que la influencia del contexto se ajustaría más al momento de expansión de la escena subterránea que se dio a partir del año de 1985, denominada por Bazo (2017b) como el “Desborde Subterráneo II”. Los inicios de la movida subterránea que corresponde al “Desborde subterráneo I”, fueron más bien producto de la apertura democrática antes que una reacción a la crisis social que iba en aumento. En ese sentido, la descripción que ofrece Bazo resaltando más el accionar individual (2017b) parece más pertinente:

Como los punks en el Reino Unido, los primeros subterráneos tocaban donde sea y lo que les importaba era generar un circuito musical alternativo. No tenían una agenda política ni de acción. Sus temas denunciaban las taras de

una sociedad en decadencia. En realidad, eran gritos de impotencia y de alienación personal, muy individualista. (p. 52).

Cotejado con las letras del grupo Leusemia de este período, ciertamente, encontramos que las primeras canciones expresan un rechazo genérico a la sociedad y a sus convencionalismos, además de hacer alusiones a la precariedad urbana:

*Cadáveres apestan la apesposa ciudad
la anarkía cunde, para akí, para allá
las pandillas cunden como ratas en flor
flores del tamaño de una rata mayor.
Y solo PUNK, PUNK, PUNK, PUNK, PUNK
solo se oye PUNK*

(Leusemia, “En una invernal noche de surf”, *Ensayo*)

Como ya se detalló, este tema de 1982 no corresponde al recrudecimiento de la subversión, ni a su expansión en la ciudad de Lima, por lo que las referencias a cadáveres y a una situación de anarquía podría entenderse más como apreciaciones provenientes y recurrentes de la subcultura punk, lo que Greene (2021) denomina como “intencionalidad punk: aquello que el punk quiere hacer en todas partes” (p. 33).

Años después, incluso en los temas más “furiosos” de Leusemia que suelen ser los de la autoría de Leo Escoria, se encuentran combinaciones de los usuales rechazos “al sistema” con elementos de la realidad que se empezaba a notar por 1985:

*No quiero un mundo cuadrado
hay que romper con las rutinas
no quiero ser más un esclavo
No quiero más...*

*Decadencia
terroristas
represiones
policías
la anarkía
ya está acá*

(Leusemia, “Decapitados”, *Ensayo*)

Junto a esta “intencionalidad punk” de rechazo de la sociedad, también está la usual expresión punk de sentimientos de desesperanza. Como se mostró en el análisis de las letras, fueron recurrentes las líneas que denotaban una percepción nihilista, evidenciando así una situación individual de la crisis existencial, esto es abarcado en una parte importante de las letras. No obstante, la atención académica solo se centró en abordar el contexto, soslayando el lado emocional. Daniel F (2000), con la crudeza con la que suele emitir sus apreciaciones, describe sin tapujos a algunos integrantes de la movida:

por otro lado, lo subterráneo es simplemente una guarida de snobs, politikillos de 3 X 5, poseros, drogos, resentidos, miopes sociales y un clonado, una copia grotesca y reducida del sistema, kon todo y sus prejuiciosos [sic], sectarios, machistas y sexistas. (p. 294)

Cuando se quiere encontrar cierta “agencia social” en los jóvenes subterráneos, se suele decir que como persona respondieron creativamente a un contexto desfavorable. Por el contrario, cuando irradian desconfianza, se suele etiquetarlos como antisociales. Otro autor que se ha encargado de estudiar a la movida subterránea en relación a su contexto es Murrugarra (2001). En esta investigación, encontramos en principio una falta de delimitación temporal, puesto que, no hay una referencia a los años que estaría comprendiendo. Tal como figura en el título de la investigación de Bazo (2017b) “Desborde Subterráneo (1983-1992)”, generalmente, se aceptan esos años como el periodo que concibió a la movida subterránea como tal, y si bien, posteriormente, hay grupos que han seguido esa línea, no son parte de la “movida”, pero sí del sentimiento musical. Por esa razón, se cuestiona que Murrugarra haya analizado a la movida subterránea, basándose en las letras de las canciones de dos bandas que surgen posterior al periodo señalado como son: D'mente común y Rafo Ráez. La tercera banda analizada es Leusemia; sin embargo, salvo un tema, los demás son de la etapa de reconciliación en los años noventa. Entonces, si en la introducción de su artículo del 2003

(hecho en base a su tesis de licenciatura en Sociología del 2001) refiere que “el presente artículo pretende mostrar un panorama de la movida subte en la Lima de hoy” (Murrugarra, 2003, p. 155). Se entenderá que no estaba analizando a la “movida” de los años ochenta, sino a lo que quedaba de la música subterránea por los años noventa, entendiéndose como una etapa post-subte (Delgado, 2020, p. 8).

No obstante, hecha esta precisión temporal, dado que las canciones analizadas por Murrugarra (2003) están de alguna medida impregnadas en el espíritu subte de los años ochenta, se puede destacar el siguiente apunte que aparece entre sus conclusiones: “El arte *subte* para estos jóvenes, en cierto modo, reproduce casi la única manera de expresar con libertad y sin censura opiniones sobre cualquier tema social, político o económico” (p. 172). Este es el aspecto que consideramos fundamental en la experiencia de la movida subterránea, el de la necesidad de expresarse por parte de los jóvenes involucrados.

4.3.3 El contexto específico: la necesidad de expresarse como elemento principal en el surgimiento de la movida subterránea

Mientras el medio académico, suele preferir las referencias al contexto político, social y económico, es decir, en un sentido macro. Se cree que para explicar el surgimiento de la movida subterránea es indispensable referirse, de una manera más puntual, al contexto micro de la situación, en la que se encontraba la práctica del rock por entonces.

Cornejo (2018), en su libro que trata precisamente sobre la historia del rock en el Perú, refiere que en la segunda mitad de los años setenta, no obstante ser una época oscura para el rock nacional dada la poca difusión que tenían los grupos: “fue en ese lustro que, de una manera subrepticia, se fue pavimentando el terreno para la eclosión que se produjo en los años ochenta” (p. 53). Entre las distintas variantes que se practicaban (rock progresivo, rock pesado, folk rock, pop), nacieron una serie de grupos que tocaban en el Centro de Lima:

Araña, Up Lapsus, Agresión, La Máquina del Rock¹⁸ y Kola Rock. Respecto a este último grupo, Daniel F (2000) señala que era esporádico y que tocaban algunos temas de grupos punks españoles, además de destacar la presencia de su cantante Edgar Barraza, más conocido como “Kilowatt” (p. 49). Greene (2021) manifiesta que la banda llamada Anarkía tocaba covers de canciones del punk internacional: “Ramones, Sex Pistols y Dead Boys, en un ‘mal inglés’” (p. 33). Daniel F (2000) recuerda también al grupo Kolorete Negro que solía interpretar éxitos punk de habla inglesa (p. 44).

A toda esta vertiente, Daniel F (2000) la denomina proto subte. En ese entonces, el debate era sobre si se debería cantar en español o inglés (p.55). En una entrevista, el líder de Leusemia agrega que “nosotros más bien nos sumamos a toda esa pequeña ofensiva de grupos que querían cantar sus propias y en nuestro idioma” (Conciertos Perú, 2019, min. 4:22). Por su parte, Raúl Montañez, en una entrevista, reconoce la influencia de grupos antiguos del rock: “te podría dar primero las tres bandas nacionales que son muy importantes para mí, que despertaron en mí componer canciones propias y originales: una es Saicos, El Pólen y Tarkus” (Conciertos Perú, 2012, min 0: 24).

Cornejo (2018) agrega que en 1983, algunos de estos variados grupos formaron: “AMUSI (Asociación de Músicos Itinerantes), un colectivo que aglutinaba a una serie de bandas marginales, que por su sonido o actitud no podían ser asimiladas por el *mainstream local*” (p. 54). Podemos notar que, si bien Leusemia fue impulsadora de lo que luego se conoció como la movida subterránea, muchas de sus características e influencia provenían de este contexto específico.

Cornejo (2018) considera que el retorno a la democracia en 1980, fue determinante para el resurgimiento del rock en el Perú en general y de manera específica, resalta la mayor

¹⁸ Raúl Montañez (entrevista personal, 24 de enero 2023) manifiesta que esta fue su primera banda, en la que estaba Kilowatt que era un amigo que vivía a unas cuadras de su casa en el Rímac.

presencia del rock en las radios locales, creándose emisoras especializadas como fue Doble Nuevo. El éxito del tema “Avenida Larco” del grupo Frágil dio los primeros pasos para que el público acepte como opción las canciones del rock en castellano, ejemplo de ello, fue la explosión del rock argentino (pp. 56-57). En estas circunstancias, se considera que para 1983, las condiciones estaban dadas para el resurgimiento del rock nacional (p. 57), tanto en su versión comercial como no comercial.

A partir de este contexto en específico, se considera que determinados jóvenes limeños con influencias conceptuales, actitudinales y musicales serán los que empezarán a gestar la movida subterránea. La posibilidad de expresarse correctamente en el ámbito musical prescindiendo de las pretensiones y los conocimientos musicales, será el impulso inicial necesario. La experiencia e iniciativa particular que desarrolló Leusemia generó un efecto multiplicador. Al respecto, Daniel F (2000) señala que el grupo Leusemia causó un fuerte impacto, detalla Juan Genovés en la publicación del fanzine *Alternativa Subterránea* #5:

Este grupo es grande no tanto por la calidad de su música, ni por las leyendas que sobre ellos se han tejido, sino por su extraordinaria fuerza movilizadora, generadora casi instantánea de respuesta entre la gente y por su sensibilidad para captar un cúmulo de nuevas energías procedentes de jóvenes que de una manera u otra se sintieron tocados por la ensordecadora vehemencia de su música, ese sonido "cochinazo" como dicen ellos, pero que tiene una vitalidad difícil de igualar. (p. 171)

Rodríguez-Ulloa (2016) deduce que Leusemia compartía el axioma punk del *Do it yourself* (Hazlo tú mismo): “Al momento de su formación ni Daniel F (voz y guitarra), ni Kimba (batería), ni Leo Scoria (bajo) sabían tocar, lo que pasaron por alto porque había una urgencia de expresión y comunicación” (p. 127). Este último punto es el

crucial, el de la urgencia expresiva. Kimba Vilis, en una entrevista, lo explica de esta manera: “simplemente hacíamos las cosas, sin pensar en las consecuencias buenas o malas, simplemente hacíamos lo que queríamos hacer. Nosotros no estábamos metidos en la política o en ese tipo de cosas, nosotros estábamos metidos en la música, en la necesidad de expresión” (Henry Spencer; 2008, 5 de agosto; min. 1: 07).

Esta necesidad de expresarse se manifiesta explícitamente en las letras de sus canciones. Como primer paso, se amplió la extensión de las estrofas de cada una de las canciones. De esa forma, si al inicio, el corpus contaba con 14 canciones, cuya extensión de cada una de ella no sobrepasaba las cien palabras, las canciones posteriores al cambio, contaban con una extensión de 203 a 334 palabras. Ejemplo de ello, están los temas “Al ramerío” (334 palabras) y “Fascistas en el brillar de la avenida Mussolini” (203 palabras). De los tres integrantes que componían, Daniel F es el que solía ser más amplio en su necesidad comunicativa.

En cuanto a los temas que solías abordar la banda, recurren a aspectos como la realidad y la política. De esa forma, se puede deducir que asumían una posición de denuncia activa frente a los problemas sociales que los aquejaba como sociedad. Otras categorías que abordan son la desesperanza, desolación y el conflicto existencial, así como otros aspectos de tipo emocional, diferentes, pero complementarios al lado racional. Adicionalmente, están otras identidades categóricas de la movida subte como el llamado, la identidad subte, el género musical y la transgresión.

Cabe destacar que por parte de la movida subterránea, no abordaron temáticas relacionadas al lado amoroso, ya que pretendían que sus mensajes impacten a los oyentes de forma consciente y no los distraigan o entretengan. En ese sentido, Montañez resalta que querían hacer canciones con contenido. “Los grupos no querían cantar te quiero, te amo, estoy sufriendo por qué me dejaste, ese tipo de cosas. No se trataba de ser una persona dura,

simplemente expresar las cosas que sentías en ese instante" (Revista Made in Perú, 2016, min. 10: 26).

La necesidad de expresión era tal que pese a lo precario y con pocas posibilidades de presentaciones, se siguió adelante: "no había guitarras eléctricas, no había escena, no había lugares donde tocar. Había que inventarse los sitios, los espacios. Había que conseguir una guitarra y esa guitarra la usaban diez músicos" (Revista Made in Perú, 2016, min. 2: 37).

En esta entrevista, se deja entrever la idea de que en ese entonces se estaba haciendo algo nuevo y propio, lo cual se reflejó directamente en canciones como "Un lugar", en donde se empieza a tomar conciencia de la nueva escena que comenzaba a tomar forma:

*No será esto un Mont d'Marsan
no será un CBGB bar
no será un piano bar
sólo sé que es un buen lugar*

(Leusemia, "Un lugar", *Ensayo*)

En el tema "Oirán tu voz, oirán nuestra voz", se avizoraba como una nueva alternativa musical y juvenil:

*¿Peruanicemos la patria? dicen
si nunca te oyeron cantar
Empero la hora del relevo se acerca
y al fin oirán tu voz*

(Leusemia, "Oirán tu voz, oirán nuestra voz", *Ensayo*)

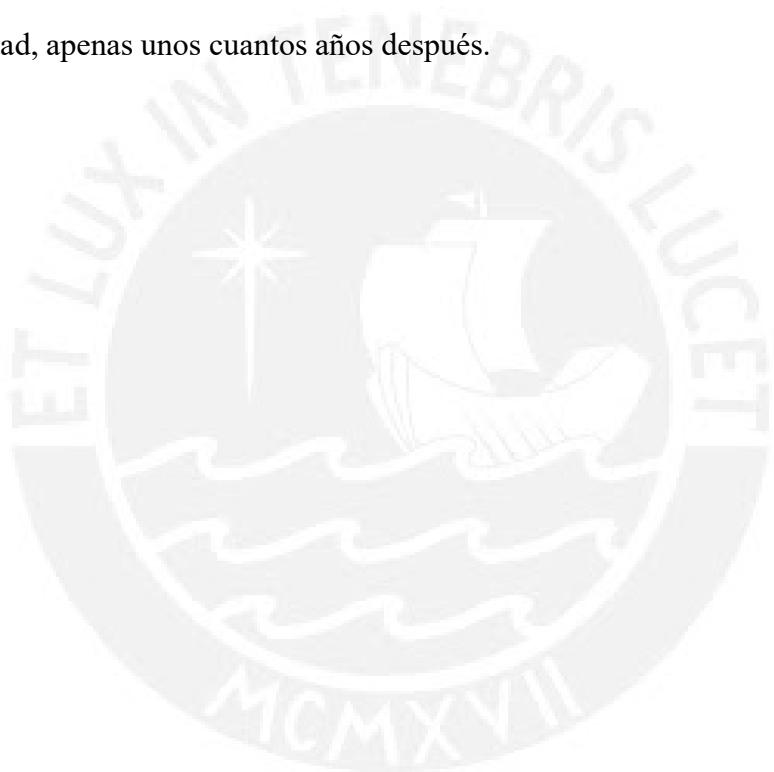
De ahí, los continuos llamados que se encuentran entre las canciones para reaccionar y empezar a expresarse, a salir de la monotonía y reflexionar sobre las circunstancias en las que vivían entonces los jóvenes.

*No quiero más cosas iguales
quiero ver algo diferente
no quiero ya seguir la línea
no quiero más...*

No quiero un mundo cuadrado
hay que romper con las rutinas
no quiero ser más un esclavo
No quiero más...

(Leusemia, “Decapitados”, *Ensayo*)

Y como hoy sabemos, el llamado que hizo el grupo Leusemia encontró resonancia en cierto sector juvenil de la ciudad de Lima, generándose un movimiento particular y complejo, en una de las épocas más difíciles por las que atravesó el Perú, la cual terminó afectando su propia continuidad, apenas unos cuantos años después.



Conclusiones

Las letras de las canciones se pueden considerar como un producto de contenidos elaborados, consciente o inconscientemente. Las canciones de la movida subterránea, lejos de tratar temas que lleven a la evasión, han tenido una intención directa de mostrar la realidad vivida; como consecuencia se han elaborado determinadas lecturas de las mismas. En ese sentido, la presente investigación se enfoca en los contenidos que se encuentran en las letras de las canciones, específicamente las del grupo Leusemia; conocido por su presencia significativa en la movida subterránea debido a su forma de plasmar en sus canciones el modo de ser, vivir y sentir respecto a un determinado sector de la juventud limeña de los años ochenta.

Si bien, en el Perú es válido hablar de una subcultura *underground* en un sentido general, también se pueden incluir otras expresiones artísticas alrededor de la música; esta investigación busca demostrar el sentido específico del término denominado al castellano “rock subterráneo” el cual muestra la significativa presencia que realizó el grupo Leusemia siendo un impulsador de este movimiento. Tomarlo como una traducción al castellano de *underground* se presta a confusión, puesto que cuando Leo Escoria acuñó este término en 1984, todavía no había otros grupos en la línea de Leusemia, por este motivo los conciertos, que incluso el mismo grupo organizaba, se podían encontrar bandas pertenecientes a distintos géneros musicales. Sin embargo, no todos los grupos lograron identificarse con este término nuevo y conforme fueron apareciendo distintos grupos que seguían la línea musical trazada por Leusemia, todos ellos terminaron haciendo suya esta denominación.

Se suele considerar que el contexto de crisis social por la que atravesó el Perú durante los años ochenta dio inicio al surgimiento de la movida subterránea. Encontramos que esto ha sido más una suposición, particularmente elaborada en el medio académico, especialmente desde las ciencias sociales, en lo que puede considerarse un planteamiento cercano al

determinismo social según la cual es la sociedad la que se termina imponiendo sobre el individuo. Más bien se ha encontrado que hubo un contexto específico, de mayores libertades individuales y una libertad económica, como consecuencia del retorno a la democracia a inicios de los años ochenta, que permitió el resurgimiento del rock peruano, tanto en su vertiente comercial como no comercial.

Si bien, las influencias musicales en los integrantes del grupo Leusemia eran variadas, se logra percibir una repercusión de la movida punk internacional, no solo en la desfachatez de las canciones sino sobre todo de su filosofía “hacerlo uno mismo”. Puntualmente, Daniel F consideró que el grupo “Ramones” lo marcó musicalmente, para Raúl Montañez fue “luz” en la medida que lo impulsó a realizar sus propias composiciones (así no sean muy elaboradas) y Leo Escoria era un punk.

Consideramos que el surgimiento de la movida subterránea se debió más a la iniciativa de determinados jóvenes, que se encontraron con la posibilidad de poder expresarse a través su propia música, influenciada por el punk y cantada en su idioma natal. A esta situación propicia, se le suma el contexto social de una crisis nacional, la misma que más allá de las usuales temáticas contraculturales del punk, fue potenciando las propuestas iniciales. En consecuencia, lejos de una usual consideración sobre el contexto de violencia política y crisis económica que sería el detonante de la movida subterránea, más bien podría entenderse al revés, que la movida subterránea se valió de su contexto para potenciar la natural rebeldía, disconformidad y marginalidad de los jóvenes urbanos implicados.

El grupo Leusemia considerado como pionero y animador de la movida subterránea contribuyó como muestra de la forma de expresarse musicalmente. Dejando como ejemplo la temática que utilizaban, la actitud que se debía tener y las consignas que habría que seguir, siendo la más importante, la de empezar a expresarse con temas propios y en castellano. En particular, la crudeza de las letras de sus canciones, que pasaron a narrar lo que era la realidad

cotidiana de los jóvenes habitantes de la ciudad de Lima, sin necesidad que estas sean muy rebuscadas sino más bien directas, fueron las que causaron gran impacto.

A pesar de los diversos géneros musicales practicados por el grupo Leusemia que oscilan entre el rock'n'roll, el rock melódico y el punk (además de las menciones en sus letras al rock n roll, al rock y al punk); variedad que incluso los lleva a no querer que se los encasille como grupo punk; sí hay una concordancia con aquella “filosofía” y mensaje explícito (e implícito) del punk, sobre que los jóvenes se expresen (no importando el género musical); además de la generación de una escena musical independiente y contracultural.

Es importante apuntar que el radio de acción de Leusemia siempre fue por el lado musical, aunque siempre se haya tratado de atribuirles cierta responsabilidad de “cambio social” (Antena Horrísona; 2018, 10 de abril). Después de hacerse esta observación, se podría entender cómo es que las letras muestran el sentir de un sector específico de jóvenes limeños en un momento determinado, de acuerdo al contexto social en el que les tocó vivir, pero con la prioridad en lo expresivo y la urgencia comunicativa.

Realizado el análisis textual de las canciones del grupo Leusemia se encontró que entre las diversas canciones e incluso dentro de una misma canción, se encuentran temas recurrentes a partir de los cuales se han podido establecer categorías y, dentro de estas, subcategorías. Las categorías encontradas son nueve: desolación, desesperanza, género musical, realidad, política, identidad subterránea, llamado, transgresión y conflicto existencial. En el análisis no textual, se identifica la diversidad de géneros musicales empleados por el grupo Leusemia: (rock'n'roll, rock, rock melódico, hard rock, rock blues, punk y punk rock). Cada integrante tenía un estilo diferente para componer: Daniel F, se alineaba más al uso del rock melódico; Raúl Montañez, al rock'n'roll; y Leo Escoria, al punk altisonante. No obstante, la tónica era el canto enérgico y las guitarras con fuerte distorsión,

que será por donde irá luego el estándar subterráneo, especialmente en la línea musical de Leo Escoria con más procacidad y transgresión.

Analizado el contenido de las letras de las canciones del grupo Leusemia (1983-1986), se identifica, detrás de sus mensajes, una serie de discursos que expresan las percepciones y posturas subjetivas de los miembros del grupo. Articulando los diversos temas, se puede distinguir una narrativa recurrente que podemos enunciarla de la siguiente manera: hay una percepción negativa de la ciudad de Lima, no solo en cuanto a su deterioro físico, sino en cuanto a la diversidad de problemas sociales que la aquejan, incluida la violencia y la muerte. Este panorama desolador ocasiona que las personas vivan en la angustia y la desesperanza. Ante ello, se lanza un llamado a reaccionar y a salir de la apatía. Una forma de actuar fue mediante la música, ese fue el caso de la movida subterránea.

En el análisis de las letras de las canciones de Leusemia, se ha encontrado temas alusivos a la política o la crisis social, pero nada vinculado directamente a un posicionamiento extremo o a la subversión como actividad política, y menos, identificada con los movimientos subversivos de la época. En ese sentido, más allá de ser una temática abordada en algunas canciones, los temas relacionados a la crisis social o a la política partidaria no ocupan de ninguna manera un lugar prominente.

Si bien, la movida subterránea está lejos de haber sido masiva, resaltamos lo novedoso de esta experiencia en cuanto a la temática que abordaba en sus canciones, en el orden de lo crítico, contracultural y de denuncia. Si bien, López (2020), respecto al rock peruano, sostiene que de manera general no ha presentado “el comportamiento extremo de las estrellas de un rock comercial, hedonista y liberal, ni las actitudes de un rock político confrontacional o anárquico” (p. 82), podemos decir que la movida subterránea sí fue una excepción respecto a lo segundo. En las letras de las canciones del grupo Leusemia, replicadas luego por las bandas que le siguieron, se hace escarnio de las “buenas

costumbres". Se abordan distintos problemas sociales, se acusa la situación de violencia y muerte, se cuestiona a las autoridades, y se invita a pensar por sí mismos. Será precisamente su filosofía impartida, la que ha propiciado el interés por investigar de forma académica esta experiencia.



Referencias bibliográficas

- Andréu, J. (2002). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*. Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- <https://gc.scalahed.com/recursos/files/r161r/w25794w/Las%20tecnicas%20de%20analisis.pdf>
- Antena Horrísona. (2016, 28 de enero). *EUTANASIA punk rock. Entrevista en 1986* [Video]. Antena Horrísona. <https://www.youtube.com/watch?v=R62hFKymPv0>
- Antena Horrísona. (2018, 10 de abril). Un fenómeno llamado Leuzemia (El Comercio, 1984). *Antena Horrísona*. antenahorrisona.blogspot.com/2018/04/un-fenomeno-llamado-leuzemia-1984.html
- Antena Horrísona. (2018, 23 de octubre). Rock: Leusemia (1985). *Antena Horrísona*. antenahorrisona.blogspot.com/2018/10/rock-leuzemia.html
- Antena Horrísona. (2019, 18 de enero). GUERRILLA URBANA y la ANTI-MÚSICA (MARKA, 1985). *Antena Horrísona*. <http://antenahorrisona.blogspot.com/2019/01/>
- Barreto, C. (2016). *Leusemia 1999 entrevista en programa TVO* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=7AVXYB1b_Sc
- Bazo, F. (2017a). Desencuentros durante tiempos violentos: El rock subterráneo y la ultra izquierda sanmarquina en los 80. *+Memoria(s) Revista Académica del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*, (1), 213-232.
- https://lum.cultura.pe/sites/default/files/publicaciones/PDF/revistalum_memorias_1ra_edicion.pdf
- Bazo, F. (2017b). *Desborde Subterráneo (1983-1992)*. Instituto de Arte Contemporáneo. https://www.academia.edu/38420489/Desborde_Subterr%C3%A1neo_1983_1992_pd

- Bernete, F. (2013). Análisis de contenido (cuantitativo y cualitativo). En A. L. Marín & A. Noboa (coordinadores), *Conocer lo social: estrategias y técnicas de construcción y análisis de datos* (pp. 221-2619).
<https://eprints.ucm.es/24160/1/Bernete%20%282013b%29.pdf>
- Berrocal, E. & Gutiérrez, J. (2002). Música y género: análisis de una muestra de canciones populares. *Comunicar*, (18), 187-190. <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1016>
- Buenamúsica. (s/f). *Biografía de Daniel F.* Buenamúsica.
<https://www.buenamusica.com/daniel-f/biografia>
- Cáceres, P. (2003). Análisis cualitativo de contenido. *Psicoperspectivas*, 2, 52-82.
<http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2018/02/Analisis-de-contenido.pdf>
- Carrasco, M. A. (2021). *Cantar y contar el pasado: memorias y representación del conflicto armado interno peruano en la música rock y metal contemporánea* [Trabajo de investigación de bachiller, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio UNMSM. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/16853>
- Cisneros, G. (2020). *Subculturas y Tribus urbanas: La contracultura y el underground juvenil* [Trabajo de fin de grado, Universidad de Valladolid].
<https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/46510/TFG-E-1159.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Conciertos Perú. (2012, 15 de julio). *Las Tres Preguntas: Raúl Montañez* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/AVGzXi1Yr-0>
- Conciertos Perú. (2019, 28 de agosto). *#EnVivoCP: entrevista a Daniel F* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/Q3y1IPqu-CA>
- Cornejo, P. (2018). *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Contracultura.

- Crespo, J. (2011). *Guía de introducción a la música para jóvenes a través del rock* [tesina de licenciatura en instrucción musical, Universidad de Cuenca].
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/357/1/TESIS.pdf>
- CVR. (2003). *Comisión de la Verdad y Reconciliación. Informe Final*. CVR.
<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- Chueca, L. (2016). Discurso esquizoide, violencia política y nación en *Symbol* de Roger Santiváñez. *Mester*, 44 (1), 19-50. <https://escholarship.org/uc/item/9rf8j8rb>
- Daniel F. (2000). *Los Sumergidos Pasos del Amor (el escenario de las ocasiones perdidas)*. *Breve reporte sobre el Rock Subterráneo Limeño y el panorama de la Música Alterna*.
<https://es.scribd.com/document/84523542/Los-Sumergidos-Pasos-del-Amor>
- Delgado, W. (2020). *Los espacios de congregación como principales impulsores del afianzamiento de la escena del rock subterráneo (1983-1992) en Lima* [Tesis de licenciatura en música, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional. Los espacios de congregación como principales impulsores del afianzamiento de la escena del rock subterráneo (1983-1992) en Lima (pucp.edu.pe)
- Delgado-Guembes, C. (2002). *Rock juvenil, furia e identidad de una cultura. La Sarita, en La Noche de Barranco*. <https://cdelgadoguembes.com/experiencia-y-teoria-del-rock-subterraneo-la-sarita-2002/>
- Gallego, J. I. (2009). Do it yourself cultura y tecnología. *Icono 14* [revista en línea], (13), 278-291. <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/327/204>
- Gallegos, O. (2019). *El acontecimiento en Generación Cochebomba de Martín Roldán Ruiz* [Tesis de magister, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14034/GALLEGO_S_SANTIAGO OSCAR_GIOVANNI_GENERACION_COCHEBOMBA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- García, D. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*, (29), 187-199. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5529420>
- Greene, S. (2015). Peruanicemos al punk. En Raúl Romero (editor), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 259-281). Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2017/11/Libro-MPP-Completo-PDF.pdf>
- Greene, S. (2021). *Punk y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea* (2da. edición). Pesopluma. <https://pesopluma.net/web007/wp-content/uploads/Avance-de-lectura-Punk-y-revolucion-7-interpretaciones-de-la-realidad-subterranea-Shane-Greene.pdf>
- Henry Spencer. (2008, 26 de julio). *Leo Scoria y los 25 años de Leusemia* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/8NejhX7JDhA>
- Henry Spencer. (2008, 5 de agosto). *Kimba Vilis y los 25 años de Leusemia* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/uay1ZREhsYE>
- Hernández et al. (2014). *Metodología de la investigación* (sexta edición). McGraw-Hill. <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>
- Hinojosa, R. (2021, 27 de abril). Daniel F: “Nunca hubiera imaginado siquiera llegar a los 30 años. Yo no pensaba pasar de ahí”. *El Comercio*.
- Ivaylova, V. (2015). *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo* [Màster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i Pensament: treballs de fi de màster; Universitat Pompeu Fabra]. Repositorio institucional. https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/24798/Dimitrova_2015.pdf
- Joseli, D. (2017). *Ni contra-comerciales per sé, ni políticos ortodoxos: El neo discurso independiente de la escena rockera limeña (2000-2015)* [Tesis de licenciatura,

- Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/10150>
- Joseli, D. (2018, 15 de octubre). Estos chicos nunca han escuchado una sola canción de Leusemia en su vida. *Lamula.pe*. <https://youcansayfuck.lamula.pe/2018/10/15/estos-chicos-nunca-han-escuchado-una-sola-cancion-de-leusemia-en-su-vida/escarlata/>
- Juarez, J. (2007). Politizando la música: una aproximación a los anarcopunks. *La Colmena*, (1), 10-13. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lacolmena/article/view/9247>
- La Bitácora de Mario. (2012, 31 de julio). *Documental de Daniel F* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/nJ2mVw9BBjU>
- López, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *Revista de educación*, (4), 167-179.
<http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1912/b15150434.pdf>
- López, I. (2013). Consideraciones en torno a la canción como objeto de estudio. *Jornaleras*, 1(1), 110-123. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/3152>
- López, J. (2020). El ritual de lo habitual: apuntes introductorios sobre un rock nacional peruano, *Antec Revista Peruana de Investigación Musical*, 4(1), 60-85.
<http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/77>
- López, J. & Risica, G. (2018). *Espíritu del metal. La conformación de la escena metalera peruana (1981-1992)*. Sonidos Latentes.
- Llosa, L. & Panizza, U. (2015). La gran depresión de la economía peruana: ¿Una tormenta perfecta? *Revista Estudios Económicos*, (30), 91-117.
<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Estudios-Economicos/30/ree-30.pdf>
- Matos, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980* (tercera edición). Instituto de Estudios Peruanos.

Matos, J. (2016). *Perú: Estado Desbordado y Sociedad Nacional Emergente*. Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.

Maximum Rocknroll. (2012, 12 de diciembre). *Relatos del punk subterráneo en Perú: primera parte*. Maximum Rocknroll. <https://www.maximumrocknroll.com/relatos-del-punk-subterraneo-en-peru-primera-parte/>

Musicoafición. (2014, 5 de diciembre). *Leusemia*. Last.fm.

<https://www.last.fm/es/music/Leusemia/+wiki>

Murrugarra, J. (2003). La lucha por lo auténtico como fundamento de la estética de lo precario: una mirada al rock "subte". *Debates en Sociología*, (28), 155-174.

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6992>

Ochoa, J. (2007). *Análisis sociolingüístico de las canciones del grupo de rock Trémolo* [Tesis de licenciatura en Linguística, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Repository UNMSM. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/951>

Pineda, C. (2012). *El discurso y la identidad del rock argentino en la dictadura militar. Análisis de canciones como formas de expresión* [Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repository UNAM.

https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-discurso-y-la-identidad-del-rock-argentino-en-la-dictadura-militar-analisis-de-canciones-como-formas-de-expresion-208948?c=W0wB0O&d=false&q=*&i=10&v=1&t=search_1&as=4

Piñuel, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido.

Estudios de Sociolingüística, 3 (1), 1-42. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29->

Pinuel_Raigada_AnalisisContenido_2002_EstudiosSociolinguisticaUVigo.pdf

Revista Made in Perú. (2016, 16 de diciembre). *Documental Rock Subterráneo / Perú 1980. [Video]*. YouTube. <https://youtu.be/vsmZylG-Biw>

- Rodríguez, F. & Secul, C. (2011). *Si tienes voz, tienes palabras: Análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la “primavera democrática” (1983-1986)* [Tesis de licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata].
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42188/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Rodríguez-Ulloa, O. (2015). *Pertenencias pasajeras. La escena subterránea en Perú durante los años ochenta* [Tesis de Doctorado, Columbia University].
<https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8GX49D9>
- Rodríguez-Ulloa, O. (2016). Animales ruidosos: Teoría política y punk peruano. En J. Sánchez, S. Salazar y S. Valencia; *Juventud(es), regímenes de sensibilidad y disidencia* (121-152). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
https://www.academia.edu/31032920/Animales_ruidosos_teor%C3%ADA_pol%C3%ADtica_y_punk_peruano
- Rolly Necio II. (2019). *MARÍA T-TA & EL EMPUJÓN BRUTAL* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=MsUlCuaB0yY>
- Salinas, M. (2017, 16 de agosto). Subterráneos. Historias, vigencias o nostalgias. *Laberintos suburbanos*. <https://laberintossuburbanos.wordpress.com/2017/08/16/subterraneos-historias-vigencias-o-nostalgias/>
- Secul, C. (2018). Letras de rock: un breve itinerario de análisis. *Letras*, (7), 197-207.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59262>
- Secul, C. & Inchaurrendo, N. (2018). Texto, contexto y autor: la lectura y análisis comunicacional de las letras de rock. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 4(2), 197-207. sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/79438/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Sierra, J. (2016). *Historia del Rock: La música que cambió el mundo.*

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=0Wk3DQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&dq=historia+del+rock+and+roll&ots=4GofCnei_O&sig=n-7ERGM5GKzjwVPCjOJYxkKw4mE#v=onepage&q=historia%20del%20rock%20and%20roll&f=false

Silva, G. (2017). *Por ella, por la escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki) punks de Lima* [Tesis de licenciatura en Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional.

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/8941>

Tancara, C. (1993). La investigación documental. *Temas sociales*, (17), 91-106.

<http://www.scielo.org.bo/pdf/rts/n17/n17a08.pdf>

Torres, A. (2006). Subjetividad y sujeto: Perspectivas para abordar lo social y lo educativo. *Revista Colombiana de Educación*, (50), 86-103.

<https://www.redalyc.org/pdf/4136/413635244005.pdf>

Torres, C. (2012). *Se acabó el show, 1985, el estallido del rock subterráneo*. Contenidos Mutantes.

Val, Fernán del. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/29411/>

Vela, A. (2015, 3 de junio). Arte subterráneo: Leo Escoria, del rock al lienzo. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/arte/arte-subterraneo-leo-escoria-rock-lienzo-375198-noticia/?ref=ecr>

Zavala, L. & Álvarez, C. (2015). Rock limeño en los ochenta: entre la radio y el ruido. *Scientia*, 17(17), 297-314. <https://doi.org/10.31381/scientia.v17i17.396>

Anexo

Anexo 1. Letras del grupo Leusemia (período 1983-86)

“En una invernal noche de surf”

Daniel F (1982)

Ke se vayan y no vuelvan los días de sol
 ke venga el invierno frío y sin calor
 con sus días grises falto de color
 con sus lluvias frescas, aguas sin color
 y solo PUNK, PUNK, PUNK, PUNK, PUNK
 solo se oye PUNK

Las ratas ke transitan en la oscuridad
 los edificios fríos sin vida apestan
 el pavimento lleno de muertos está
 Cadáveres regados de eskina a eskina
 Y solo PUNK, PUNK, PUNK, PUNK, PUNK
 solo se oye PUNK
 y solo un par de “miau-miaus” se oye en la ciudad

La lluvia comienza a caer
 el sol ya no va a salir
 ke no salga nunka más
 Solo se oye PUNK

Cadáveres apestan la apestosa ciudad
 la anarkía cunde, para akí, para allá
 las pandillas cunden como ratas en flor
 flores del tamaño de una rata mayor.
 Y solo PUNK, PUNK, PUNK, PUNK, PUNK
 solo se oye PUNK
 Solo METAL, METAL, METAL se oye en la ciudad
 Y solo el P-P-PUNK, solo se oye PUNK

y solo PUNK, PUNK, PUNK, PUNK, PUNK
 solo se oye PUNK ..

“Fascistas en el billar de la avenida Mussolini”

Daniel F (1982)

Callejoneando en algún lugar
 lejos del barrio en callejuela ajena
 haciendo cruces gamadas
 junto a aquel muro tapizado en smog
 La alcantarilla cerca al lugar
 latas vacías, ratas, moscas y un farol atonal

La gente posa en el bar billar
de donde emergen salen corren sombras mudas tenues agrias

Entrando todos en el billar
de la avenida Mussolini cuadra diez
tacos buchacas y esvásticas
Y en el billar una sombra grita aún

Infiernos
Na...nananananana
Gavilla neonazi en el billar, gimiendo oh, oh
Na...nananananana
diciendo nada de na da na nananana
Oh, oh, oh...

Lapo para sobre
sangre derramada
mientras tuercen sus ojos a otro sector
Criaturas hambrulentas cuya suerte esta ya echada
mientras otros beben champagne
El caos y la anarquía las pandillas que andan sueltas
mientras otros juegan a ser mejor
Y en el billar una sombra grita aún...

Infiernos
Na...nananananana
Gavilla neonazi en el billar, gimiendo oh, oh
Na...nananananana
diciendo nada de na da na nananana
Oh, oh, oh...

Na...nananananana
Los brazos se levantan en señal de duelo
Na...nananananana
Por esa urbe fenecida que murió gritando

Diciendo
Na...nananananana
Los vasos se llenan de cruz gamada
Na...nananananana
Tan solo esvásticas
esvásticas, no, no, no...
Na...nananananana

Na...nananananana
Solo esvásticas oh, oh...
Na...nananananana
Na...nananananana

“Al ramerío”

Daniel F (1982)

Hoy he amanecido con algo que no aguento más
no puedo soportarlo un momento más
¡masturbación!

Hoy he amanecido con algo que no aguento más
no puedo soportarlo un momento ma a a ás
¡es onanismo seño o o or!

Hoy he amanecido con el calzoncillo mojado
toda la cama empapada
ya es hora de ir
ya es hora de ir...
A donde?...a donde?
¡a donde más sino al... troca!

Aunque sea un momento, pero al troca
y ver ese mundo de paredes impares, escaleras y luces
piernas que se abren y...

Quiero irme a un troca...
yo nunca he ido a un troca...
a mi tan solo
me han contado
me han toqueado,
Me han lanzado cuentazos y

Quiero irme a un troca
la ra la la...
solo para ver nomas,
¡para confirmar!

Si contraigo alguna enfermedad ya veré lo que voy a hacer
si contraigo la sífilis o algo ya veré lo que voy a hacer
si contraigo el mal de lues ya veré que hacer...

Pero quiero irme a un troca...
aunque sea un momento pero al troca...
Y ver por dentro esas puertas mohosas,
esos muros pintados, esas putas calatas y...

Quiero irme a un troca...
yo nunca he ido a un troca...
Y ver ese antro de testículos muertos,
traseros caídos, senos al viento,
sudores violentos. Al troca!
Todos quieren irse al troca...
no importa que hayan mujeres horribles,
enfermas y brutas, taradas de pena, de miedo o muertas

Pero que sean putas!
que sean unos demonios en la cama
Y sentir junta a ellas el placer de la vida,
el placer de la muerte,
el placer de un polvazo lanzado sin tiempo. A un troca!
na na na na...
na na na na...
na na na, na na na
na na na na...

Prostíbulo...prostíbulo...oh oh oh oh oh oh oh oh oh...
prostíbulo... oh oh oh... prostíbulo...oh oh oh oh...
O trocadero...
prostíbulo...trocadero
Prostíbulo... ah...
Nanana troca...
wa na na na na... troca
troca, troca

“Rata sucia”
Leo Escoria (1984)

Ratas desoladas que no habitan en un mundo de idiotas y de grandes fantasías
Antes que se arman sin pinturas en la cara y en cueros y cadenas a los pies
Gente dispersada en suburbios y kloakas perversiones intenciones y miseria sufrida
Todo lo de la agonía solo vi llegar anarkía en un punto q vomita

Oh... oh... odiamos la prisión
Oh... oh... es hora de cambiar

Nace un rebaño de sistema que el mundo animales y cojudos en cadena
No viven pensando en las flores y colores encontrados a la vuelta de la eskina
Ellos solo saben q vivimos en un mundo donde impera la violencia y el sado-terrorismo
Ellos solo kieren unos tragos un objeto vomitivo y un montón de rock n roll

Oh... oh... odiamos la prisión
Oh... oh... es hora de cambiar

Gente subterránea
vida diferente
no creen en nadie
solo son rebeldes

Miran a un costado
tombos en la calle
gente putrefacta
es hora de caerles

Oh... oh... odiamos la prisión
Oh... oh... es hora de cambiar

“Un lugar”
Daniel F (1985)

No será esto un Mont d'Marsan
 no será un CBGB bar
 no será un piano bar
 sólo sé que es un buen lugar
 Esto es rock
 esto es rock n' roll
 esto es una mierda de rock
 esto es... rock, rock, rock, rock

No seremos de un gran lugar
 no seremos Sinatra o Clash
 Esto es rock
 esto es ah
 esto es una mierda de rock
 esto es rock, rock, rock, rock
 Somos algo pal colesterol...
 algo pal colesterol
 algo pal colesterol

No será esto un Mont d'Marsan
 no será un piano bar
 no será el One Hundred Club
 no será esto el Marquee o el Liceum
 o el Garduña o el Tommy Bar
 o el Ocean Boulevard

Somos algo pal colesterol
 algo pal colesterol
 algo pal colesterol

Colesterol

“Diarrea”
Daniel F (1985)

En el blanco trono acostumbro decente
 pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pujé

Ah ah ah nada salió
 Oh oh oh nada salió
 En el blanco trono acostumbro decente
 pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pujé

Ah ah ah nada salió
 Oh oh oh nada salió

Ah ah ah nada salió
 Oh oh oh nada salió
 Ah ah ah nada salió
 Oh oh oh nada salió

“Oirán tu voz, Oirán nuestra voz”
Daniel F (1985)

Hedores que emanen dentro de la piel
 en un infinito vaivén
 El cielo que se abre escupiéndote
 sobre tu terraplén

Poetas suburbanos, folklor emanado
 en callejuelas sucias te veré
 Guitarras callejeras, eternas melopeas
 colgando de un muro los veré

¿Peruanicemos la patria? dicen
 si nunca te oyeron cantar
 Empero la hora del relevo se acerca
 y al fin oirán tu voz

Cantando en plena calle,
 cantando en reuniones
 Junto a ti me veré
 Guitarras callejeras alzaran su voz...

Diciendo naaaaaaaaa...wananana
 diciendo naaaaaaaaa... wanana
 Oirán nuestra voz oh oh oh ...

Oirán tu voz...
 oirán tu voz...
 oirán tu voz...
 wanananana...

Oirán tu voz

“Siete años sobre un sueño”
Daniel F (1985)

Septenatos ke vagan en un boogie-blues
 clorohidratos ke se pegan en plenitud
 colegialas ke se pudren sin sikiera haber dado a luz...
 Abortos varios sabe haber en mi ciudad
 por las calles de mi barrio sabe haber inikidad
 por esas calles ke no tienen nombre hay violencia

(ve y compruébalo concha tu madre)

Intricados callejones sin neón
desahuciados los millares en reclusión
akí el ke mata y sobrevive suele ser el menos huevón

No tienes un arma
tu la tendrás
Hay un cojudo en una eskina (en esa eskina)
haraganeando, jodiendo a damas y demás
Son esos perros los primeros ke se pudren después de ser lo ke son
Aki, el ke mata y sobrevive suele ser el menos huevón
Cuando muera y sobreviva me despediré sin decir adiós

Mato... Mato...

Cuando muera y sobreviva me despediré sin decir adiós

“Extinción”

Leo Escoria (1985)

Extinción
no poder vivir
mueren sin querer
la tierra esta gris
Todo es perversión
hambre y destrucción
el cielo no está
ganas de morir

Extinción
sangre en tu sien
quieres escapar
ya no hay diversión
Vives del temor
no hay seguridad
sin poder salir
desesperación!

Extinción
a tu alrededor
siniestro poder
matan sin saber
Instinto animal
no hay nada que hacer
nadie existirá
todos morirán!!

Extinción...!!!

Extinción...!!!

Extinción...!!!

Extinción...!!!

(eructo)

“Crisis en la gran ciudad”

Leo Escoria (1985)

Todos mueren, nadie vive
caos, crisis y agonía
todos quieren, nadie puede
el sistema es una birria
todos buscan, nadie encuentra
fascistas y socialistas
siento ya la esquizofrenia
voy a comenzar!

A destruir, desordenar
y transformar!!

Todos siguen, nadie escapa
la censura y las leyes
todos corren, nadie para
la rutina putrefacta
todos tragan nadie escupe
un gobierno de anarkía
la histeria de una pulga
todo va explotar!

A destruir, desordenar
y transformar!

A destruir, desordenar
y transformar!

Crisis en la gran ciudad... (8 veces)

A destruir

“Decapitados”

Leo Escoria (1985)

No quiero más cosas iguales
quiero ver algo diferente
no quiero ya seguir la línea
no quiero más...

No quiero un mundo cuadrado
hay que romper con las rutinas
no quiero ser más un esclavo

No quiero más...

Decadencia
terroristas
represiones
policías
la anarkía
ya está acá

No quiero tus leyes de mierda
quiero tener solo mis ojos
no quiero a nadie en mi cabeza
no quiero más...

No quiero más gente oprimida
hay que acabar con los poderes
no quiero ideas derrumbadas
no quiero más...

No quiero estar en tus sistemas
hay que destruir lo que nos jode
no quiero sentir agonía
no quiero más...

En la ciudad decapitados!

Decadencia
terroristas
represiones
policías
la anarkía
ya esta acá!! (bis)

“Astalculo”
Raúl Montañez (1985)

Sabes de que hablo
está cerca el fin
es nuestro destino
que hicieron los políticos
No es necesario un pase
ni estar al margen
ni un ídolo, ni un ejemplo
todo esta en ti

Puedes ser un mártir
un cerdo, una serpiente
no hay libreto
ni escenario

En la calle está la muerte
siempre será así
el tiempo es tuyo
quédate aquí

Lima angustiada
Lima violenta
Lima injusta
Lima mórbida
Lima hacinada
Lima sórdida
Lima revienta
Lima morirá

Lima angustiada
Lima violenta
Lima injusta
Lima mórbida
Lima hacinada
Lima sórdida
Lima revienta
Lima morirá

“Rock para intelectuales”
Raúl Montañez (1985)

Sentado en tu escritorio
junto a una taza de café
alzas tu voz en nombre
del buen y alturado gusto
pero: "donde están las ratas paseando
su aliento en calles estrechas
es donde te hace falta
el... acento"

Sumergido entre papeles
habitás entre un punto y coma
reflexivas reformas
de un gran licenciado apolillado
pero: "donde están las ratas paseando
su aliento en calles estrechas
es donde te hace falta
el a...cento"

oh, oh, intelectual
no, no intelectual
no, no intelectual
nooo...

“Las arañas de Matute, Marte y Kilowatt”

Raúl Montañez (1985)

Largos días depresivos
 solitario soñador
 despierta que el relevo
 ya llegó o o
 Canta, grita, jode, baila,
 rompe, corta lo caduco,
 un nuevo refugio
 para la vida
 Entre cuerdas y acordes
 un sentimiento nos juntó
 y un ruidoso sonido vomitaste
 Canta, grita, jode, baila,
 rompe, corta lo caduco,
 un nuevo refugio
 para la vida
 Una canción
 que te fustigue
 que te saque de la apatía
 ¿Pero que haces tú
 arrinconado
 por tu idiotez?
 Ya no habrá nunca un cantor
 ni una canción sin color
 ni una solitaria banda de rock and roll
 Canta, grita, jode...
 Canta, grita, jode...

“Uoshi Pa Pa Pa Pa Pío”

Daniel F (1985)

Anexo 2. Entrevistas

Raúl Montañez, entrevista personal, 23 de enero de 2023

Raúl Montañez, comunicación personal, 27 de enero de 2023