

## El binomio “pituco-terruco”: sobre los usos de la memoria musical peruana de finales de 1980 en *Av. Larco*, la película

***The “pituco-terruco” binomial: uses of Peruvian musical memory from the late 1980s in Av. Larco, the movie***

Fernando Elías Llanos  
Fundação das Artes de São Caetano do Sul  
[fernandoeliasllanos@gmail.com](mailto:fernandoeliasllanos@gmail.com)

Resumen: Analizamos este musical como un dispositivo – en el sentido foucaultiano– que opera a partir de hechos inscritos en la memoria social de peruanos que padecieron la década de 1980: *grosso modo* guerra interna, migración forzada y crisis económica. Asimismo, detallamos las maneras en que el filme convoca tales eventos históricos y los costura a través de un repertorio simbólico de canciones del género rock y pop nacional, de fuerte apelo nostálgico e indexación eficaz para el recorte cronológico propuesto (finales de 1980). Para deconstruir el dispositivo, nos valemos de investigaciones sobre el cine musical en Maia y Zavala, aportes desde las teorías del sonido en el cine y el audiovisual en Chion y Gorbman, y estudiosos de la problemática peruana desde las ciencias humanas como Matos Mar, Quijano y Cotler. Nuestra hipótesis central sustenta que “*Av. Larco*, la película” recrea un momento traumático de la historia peruana contemporánea y se propone cantarlo para “pacificarlo”, pero dentro de una lógica capitalista de industria cultural.

Palabras clave: Cine peruano; Terrorismo; .Cine Musical; Rock peruano; Lima

Abstract: We analyze this musical film as a device –in the Foucauldian sense– that operates from events inscribed in the social memory of Peruvians who suffered from the 1980s: internal war, forced migration and economic crisis. Likewise, we detail the ways in which the film summons such historical events and seams them through a symbolic repertoire of national rock and pop songs, with a strong nostalgic appeal and effective indexing for the proposed chronological cut (late 1980s). To deconstruct the device, we use research on musical cinema in Maia and Zavala, contributions from sound theories in cinema and audiovisuals in Chion and Gorbman, and scholars of the Peruvian problematic from the human sciences such as Matos Mar, Quijano and Cotler. Our central hypothesis is that “*Av. Larco*, the movie” recreates a traumatic moment in contemporary Peruvian history and intends to sing it to “pacify” it, but within the capitalist logic of a cultural industry.

Keywords: Peruvian cinema; Terrorism; Musical films; Peruvian rock; Lima

## A manera de introducción

*Av. Larco, la película* (2017)<sup>1</sup> narra la historia de cuatro jóvenes de clase alta –*pitucos*<sup>2</sup>–, Andrés, Wicho, Miki y Javier<sup>3</sup>, que desean concretizar un sueño de tiempos escolares: formar la banda de rock *Astalculo* y vivir de la música. Ellos arrastran su utopía adolescente hasta la fase universitaria y consiguen participar de un certamen de bandas locales. Los problemas surgen a partir de ese momento, cuando la alienación y el idealismo de estos roqueros se deparan con el momento histórico de Lima de finales de la década de 1980, época de la peor crisis económica, de la discriminación hacia los migrantes que forzosamente poblaron las periferias limeñas y del recrudecimiento de una guerra civil entre fuerzas armadas y grupos subversivos fundamentalistas. El largometraje optó por coreografiar versiones propias de canciones del género rock y pop de bandas exclusivamente limeñas<sup>4</sup>, y apela a la emoción superficial y fácil de tiempos universitarios y lo hace por intermedio de músicas que se conectan al imaginario de toda una generación de peruanos -limeños en particular- nacidos en la década de los 70s, y que algunos literatos bautizaron como la “generación cochebomba”<sup>5</sup> en alusión al trauma social producto de los atentados terroristas con coches explosivos. Siendo así resulta menester destacar brevemente algunos de los hechos que pueblan dicho imaginario.

## Contextos y palabras clave en el Perú de 1989

La década de 1980, en particular los años del primer mandato presidencial (1985-1990) de Alan García Pérez (1949-2019) marcan un punto de inflexión en el proceso de decadencia económica y política peruana. Entre 1987 y 1990 el país andino vivió la mayor hiperinflación en la historia de América Latina y la decimosegunda más alta en el

---

1 El equipo técnico contó con el diseño de sonido de Rosa Maria Oliart, la dirección musical de Diego Dibós, y la dirección coreográfica de Vania Macías. Basada en el musical teatral homónimo de 2015, escrito por Rasec Barragán y dirigido por Giovanni Ciccía.

2 Jerga para referirse a personas de mayor poder adquisitivo, por lo general acompañados de otros marcadores de diferencia como el color de piel (pitucos y pitucas por lo general son de piel blanca), la vestimenta, el habla, el barrio donde viven etc.

3 Interpretados por los actores Juan Carlos Rey de Castro, Carlos Galiano, Andrés Salas y Nicolás Galindo.

4 El recorte cronológico de las bandas no necesariamente coincide con el momento ambientado (¿1989?). Tenemos bandas de 1960 como Los Saicos, de 1976 como Frágil, de 1983 como Arena Hash y Leusemia, de 1984 como Rio, Narcosis y Miki Gonzáles, de 1986 como Autocontrol, de 1988 como Los Nosequién y los Nosecuántos, de 1991 como Mar de copas, de 1992 como Los Mojarras, de 1995 como Amén, de 1996 como Cementerio club y de 1997 como La Sarita.

5 Cf. Roldán, Martín. *Generación cochebomba* (Lima: Seix Barral, 2018)

mundo (Instituto Peruano de Economía, 2017). El repertorio traumático de objetos y vivencias forma un verdadero glosario de palabras-clave: intis (la ultra devaluada moneda en vigencia por esa época), leche ENCI (única marca de leche disponible para la mayoría de peruanos), filas en los así llamados Mercados del pueblo (originadas por el miedo a la especulación de productos de primera necesidad), escasos (porque de hecho se pasaban meses sin algunos de estos productos), apagones (corte abrupto de energía eléctrica en barrios enteros, asociados a ataques terroristas en torres de alta tensión y centrales de redistribución), los toques de queda (así como la presencia militar ostensiva en el perímetro urbano y el miedo de salir sin los documentos de identidad) entre otras.

Sumados a esta violencia política e económica, Lima estaba a punto de vivir el auge de una guerra civil entre la facción fundamentalista Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas, que ya venían causando profundos estragos a la población civil de otras regiones, pero que a finales de esa década irrumpieron masivamente en la capital en franca campaña para instaurar una "guerra popular", sirviéndose de una cobertura mediática constante que nos recordaba el baño de sangre y el estado de sitio en el que vivíamos (Rénique 2009, 139-65). Las paredes pintadas con arengas pro-senderistas en barrios empobrecidos y periféricos de la capital –con maciza presencia de migrantes de la región andina–, así como las laderas de cerros que amanecían pintadas con el símbolo de la hoz y el martillo –entre otras prácticas– integran dicha campaña terrorista. De hecho, la película explota toda esa carga histórica y en cuanto proyecto audiovisual con fines de lucro omite la reflexión y elige plasmar una visión de la música como agente de verdad y conciliación. *Av. Larco...* acciona tales eventos y objetos vividos colectivamente (entre muchísimos otros) en una lista de "grandes sucesos" que pautan las secuencias narrativas.

Exploraremos, entonces, diversos momentos de la película a través de las músicas y en el orden en que algunas de estas se suscitan. Para esto, adaptaremos parte del modelo paradigmático para el análisis del cine musical propuesto por Zavala (2018), mencionando algunos modelos estéticos del cine de ficción (imagen, sonido, puesta en escena, narración y montaje) y utilizando herramientas del análisis musical, principalmente. Otros textos del área de sociología y antropología también ayudarán a comprender el escenario político, social y económico de la época, juntamente a los puntos de vista énicos de mis vivencias<sup>6</sup>, practicados a partir del concepto de "sujeto posicionado" en Rosaldo (1989)<sup>7</sup>.

---

6 Nací en la ciudad de Lima y viví toda la década de 1980 y 1990 en un barrio de empleados públicos, vecino a Miraflores y Surco (dos barrios de clase alta).

7 Rosaldo retoma la discusión weberiana sobre la objetividad en las ciencias humanas acuñando el término "sujeto posicionado" para referirse a la condición inseparable entre el investigador y sus análisis de lo social, análisis estas permeadas por relaciones de poder y formas culturales en las cuales el investigador también crea vínculos, opera apropiaciones y pondera sus inferencias: "Al igual que la forma y el sentimiento, la cultura y el poder están inextricablemente entrelazados. Al discutir formas de

## Al colegio no voy más

La carta de presentación de la película ocurre en una sala de aula de fines de los 80's, bajo la imagen omnipresente del líder indígena Túpac Amaru II colgado en el centro y vistiendo el tradicional uniforme único escolar, herencia del Gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado (1910-1977). La historia se inicia con una conversación entre Andrés, Wicho, Miki, Javier y un profesor<sup>8</sup> sobre el "futuro" después de terminar el colegio, momento en que ellos manifiestan su deseo de vivir de la música. Luego que el profesor intenta disuadirlos por ya haber vivido esa mala experiencia la clase toda se levanta en señal de rebeldía. La escena muda repentinamente al formato de video clip –una constante en el estilo de montaje de todo el musical–, alternando actuaciones musicales al vivo entre el vocalista y los personajes de la futura banda, junto a los estudiantes en sala de aula que coreografían la música. La letra de la canción redonda por toda la escena, reforzando didácticamente la relación entre ambas.

Me ha llegado al pincho<sup>9</sup> la lección de hoy /  
"Matemáticas", "Religión" / Pasan lista o  
cantar el Himno al Dios / y "respetar al  
profesor" ... / Al colegio no voy más, ni huevón  
/ Ke se keden<sup>10</sup> con su mierda entera / Al  
colegio no voy más, ni huevón / ¿Para ké?  
(trecho de la canción "Al colegio no voy más"  
(Leusemia, 1995)



Figura 1: Coreografía de "Al colegio no voy más"  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."

La letra y el ambiente al que estas primeras escenas insinúan responder (el modelo escolar clásico, opresor) de hecho guardan relación con la vida escolar militarizada practicada en muchos colegios en el Perú de esa época<sup>11</sup> (Oliart 2014, 125-30) y con la institucionalización del servicio militar obligatorio, compulsivo, entre 1980 y mediados de 1990 (Vizcardo 2018, 267). Toda esta primera parte se desarrolla dentro

---

conocimiento social, tanto de analistas como de actores humanos, uno debe considerar sus posiciones sociales. ¿Cuáles son las complejidades de la identidad social del hablante? ¿Qué experiencias de vida le han dado forma? ¿Habla la persona desde una posición de dominio relativo o de subordinación familiar?" (*idem*, p. 169). Varios pasajes del presente artículo se conectan con vivencias mías y elementos subjetivos conocidos por peruanos, especialmente por limeños, que no siempre son objeto de estudio académico. Para intentar llenar esos vacíos recurrí a una auto etnografía de la memoria.

8 Interpretado por Daniel F, icónico representante del movimiento punk rock peruano, y vocalista de Leusemia, banda que compuso el tema que cantarán a continuación.

9 Jerga para genital masculino.

10 La comunicación de las bandas punk limeñas transgredía la gramática normativa mudando algunas letras de forma usual, como al substituir el uso de la sílaba "que-" por "ke".

11 Junto a la existencia del servicio militar obligatorio la instrucción pre-militar aún en la vida escolar fue una realidad, así como los gestos patrióticos de saludo a la bandera, cantar el himno nacional y comenzar el día dispuestos en filas bajo órdenes marciales (ej.: "¡firmes!", "¡descanso!", "¡atención!")

de la escuela secundaria (pre universitaria), llevando a invocar la tensión entre el encierro-opresión del recinto y la rebeldía contenida de los estudiantes. Concluyen esta introducción con una coreografía grupal.



Figura 2: Coreografía de "Al colegio no voy más"  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."

Los créditos iniciales del filme solo entran después de esta presentación que busca dar el tono general de la película. Se suceden imágenes de archivo periodístico de la década de 1980 invocando y reforzando la ambientación histórica y el glosario de eventos y objetos persistentes en la memoria social del público peruano (y limeño en particular, reitero).

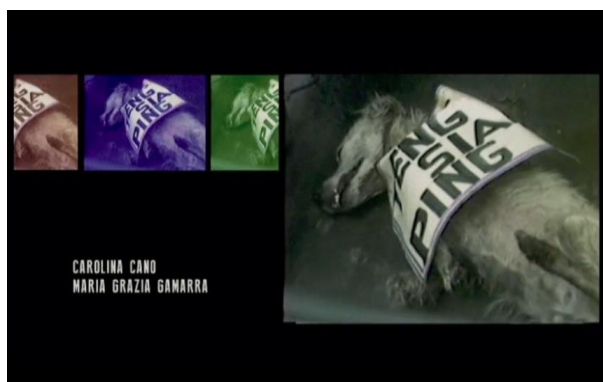


Figura 3: Créditos iniciales de "Av. Larco...", imagen corresponde al acto terrorista bautizado como "Los perros de Deng Xiaoping", cuando Lima amaneció con cadáveres de perros colgados en postes y carteles condenando la apertura económica de China por obra del referido político de ese país asiático.  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."

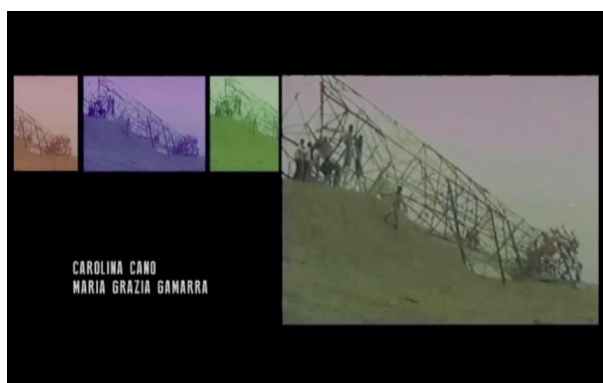


Figura 4: Créditos iniciales de "Av. Larco...", imágenes periodísticas de torres de alta tensión derribadas que poblaban los noticieros matinales.  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."



Figura 5: Créditos iniciales de "Av. Larco...", imágenes de protestas de la época.  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."



Figura 6: Créditos iniciales de "Av. Larco...", imágenes de las paredes pintadas con arengas subversivas.  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."

## La universidad

Cinco años se pasan y los amigos llevan adelante el sueño de formar una banda hasta la fase universitaria. La puesta en escena también ocurre dentro de una sala de aula, lo que permite trazar una continuidad con los tiempos del colegio y la imagen

estereotipada de un sistema educativo represor del que solo la música consigue libertarlos. Precediendo la próxima canción, uno de los protagonistas desiste de concluir un examen final.



*Figura 7: Escenas de la banda en su fase universitaria.*  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."

Así como en las escenas anteriores, aquí también los jóvenes interpretan personajes que se sienten rehenes de un sistema que los arrastra en dirección contraria a sus "verdaderos" deseos. A este sistema pertenecerían los(as) profesores(as), las escuelas y, como veremos más adelante, sus propios padres y madres. La escena prosigue y ahora la cámara acompaña al grupo conduciéndolos para un video clip coreografiado sobre la contradicción de lo difícil de ingresar a la universidad, lo frustrante de permanecer –¿sobreviviendo? – dentro de ella y la absurda recompensa de verse desempleado después de terminarla.



*Figura 8: Escenas de la banda en su fase universitaria.*  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."

Estar en la universidad es una cosa de locos /  
estar en la universidad es una fiesta de monos  
/ derecho y arquitectura / termina siendo una  
tortura / no logras encontrar trabajo / sirve  
muy poco ser profesional<sup>12</sup> / las cosas han  
salido mal / me raya esta universidad (trecho  
de la canción "La universidad" (Rio, 1986)

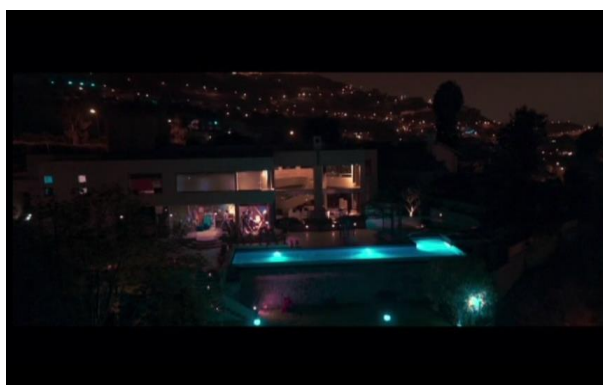


Figura 9: Coreografía de la canción "La universidad".  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."

La letra de la canción sigue la misma consonancia didáctica anterior, integrándose a la historia y explorando la agencia narrativa de la música (Zavala 2018, 43). Esta resulta una idea concomitante al concepto de "anclaje", usado para designar las leyendas de las fotos y que Gorbman recupera de forma análoga para el uso de la música en los filmes, la cual garantizaría en el espectador una segura interpretación del evento imagético (1987, 58)<sup>13</sup>.

## Sucio policía verde

La próxima canción nos esclarece, finalmente, el lugar socioeconómico de los protagonistas. Un gran plano que luego pasa a plano general nos sitúa en una casa gigante, posiblemente del suntuoso barrio capitalino de La Molina. La visión panorámica de la ciudad de Lima que ofrece el lugar condice con la denotación de poder económico de dicho barrio.



12 La década de 1980 y buena parte de 1990 pos-sendero luminoso fueron décadas de recesión económica que destruyeron el binomio universidad-empleo. Fueron años en los que la informalidad en el transporte público de pasajeros originó flotas de taxistas ingenieros, profesores y cuantas categorías desempleadas existían. Para ser taxista, bastaba colocar un adhesivo.

13 "This primarily semiotic functioning of music, then, is what Barthes called *ancre* in connection with the photograph caption. Music, like the caption, anchors the image in meaning, throws a net around the floating visual signifier, assures the viewer of a safely channeled signifier"



Figura 10: Gran plano general de la casa del vocalista de la banda protagonista.  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."

Allí, los cuatro jóvenes ensayan bajo la apática mirada de dos chicas, Lola y Marité<sup>14</sup>, parejas de Andrés y Wicho. El tema, que condena la corrupción sistemática de la policía civil de esa época<sup>15</sup>, es la escogida para participar en una disputa de bandas de rock, que imaginan sea el lugar que los catapulte para seguir adelante con el sueño de vivir de la música (aquél mismo sueño de colegiales).

Sucio policía verde, / actúas por  
conveniencia; / sucio policía verde, /  
defiendes la decadencia. (trecho de la canción  
"Sucio policía verde" (Narcosis, 1985)



Figura 11: Plano de conjunto, ensayo de la banda en casa del vocalista.  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."

Así, la historia nos coloca dentro de un ensayo improvisado de una banda de garaje cualquiera, hasta que un apagón lo interrumpe todo. La angustia toma cuenta de la banda y los jóvenes intentan reaccionar, pero atinan apenas a salir de la casa para cerciorarse si en Miraflores, otro barrio de clase alta donde se llevará a cabo el certamen, aún hay energía eléctrica. En este momento aparece el padre de Andrés<sup>16</sup>, un general de la Policía Nacional que se encarga de recordarles el estado de sitio en que Lima se encuentra por causa de Sendero Luminoso. En este punto resulta demasiado evidente el paralelismo forjado entre el embate generacional de Andrés y su padre, y la letra de la canción.

Aún en las afueras de la residencia y en plena penumbra, en gran plano general surge de repente la figura iluminada de la hoz y el martillo<sup>17</sup> al tiempo que el general se apresura a pedir que todos vuelvan para dentro de la casa.

14 Interpretadas por Daniela Camaiora y Carolina Cano.

15 Surgida como Guardia Civil del Perú, posteriormente denominada Policía Nacional del Perú, es una institución de carácter civil, con organización castrense. Su uniforme tradicionalmente es de color verde.

16 Interpretado por Javier Valdés.

17 Los senderistas usaban piedras pintadas de blanco y con ellas formaban símbolos y mensajes en las laderas de los cerros de Lima. Como en la escena del film, también existen relatos que corroboran el uso de mecheros con fuego para iluminar los cerros con la misma finalidad. Cf.: "Hoz y martillo en cerros de Comas". *Centro de Documentación e Investigación del LUM*. Diario Ojo, 25/04/1985. <https://lum.cultura.pe/cdi/foto/hoz-y-martillo-en-cerros-de-comas>.

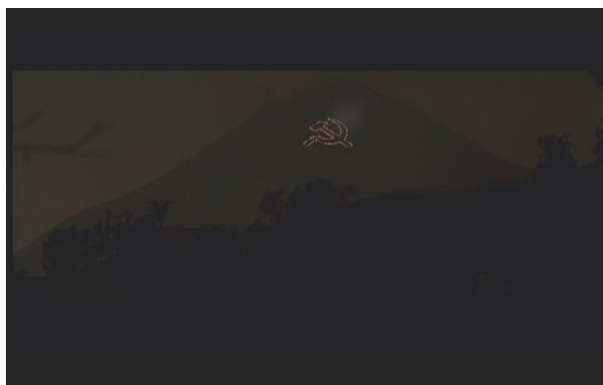


Figura 12: Gran plano general del cerro, con la hoz y el martillo incandescente, usados por Sendero Luminoso.  
Fuente: trecho del filme "Av. Larco..."

Llama la atención un tema musical, fuera del repertorio de canciones que el filme resucita, que surge en el preciso instante en que los jóvenes se deparan con el cerro iluminado (entre los 11'25" y 11'54" de la película, aproximadamente). Se trata de un brevísimo motivo incidental que explora la escala diminuta de Do menor sin un línea melódica definida, interpretado desde una percusión electrónica y guitarras con efectos de distorsión (del tipo *overdrive*) y *reverb* muy amplio (transcripción libre y aproximada del entorno tonal).

Nuevamente, de forma didáctica percibimos el paralelismo y/o anclaje entre la atmósfera sugerida por el lenguaje harmónico y tímbrico del motivo musical y el desconcierto de los músicos al ver amenazada su participación en el certamen, junto a la ruda reacción del general para explicarles la guerra allá afuera, y el miedo a un inminente ataque senderista.

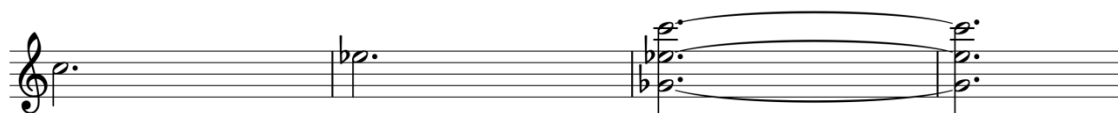


Figura 13: Motivo incidental sobre la aparición de la hoz y martillo incandescente.  
Fuente: transcripción libre de música del filme "Av. Larco..."

Ya dentro de la casa, aún a oscuras, el padre de Andrés exhorta a los jóvenes para que nadie se atreva a salir. Desconfiado, se asegura y prefiere llevar consigo la guitarra de su hijo para eliminar cualquier chance. En esos instantes, la radio anuncia que hay luz en Miraflores y divulga boletines informativos sobre la actual situación del apagón en varios distritos de la ciudad. Sin pensarlo mucho, los muchachos deciden salir a pesar de todas las advertencias. La música parece, entonces, revelar cierto estatus mesiánico: deviene en una misión que hay que cumplir y un llamado al que la banda acude.

## Avenida Larco

El momento en que la canción homónima de la película surge, interpretada por los protagonistas, la propuesta narrativa de un "destino" que los muchachos tienen que cumplir a todo costo nos parece más evidente: si por un lado los cerros iluminados de los barrios periféricos empobrecidos vaticinan una guerra que se avecina, por otro las luces del alumbrado público del barrio de clase alta de Miraflores -que no sucumbieron al apagón- serían la señal de una esperanza que la banda debe mantener viva. La puesta en escena (a los 13'32", aprox.) denota que ese "llamado" los va convocando inexorablemente uno a uno, pues así van apareciendo, con la mirada absorta en el horizonte, al tiempo que la letra de la canción discurre:

Una luz reflejada	(canta Andrés y aparece en primero plano)
La modelo mirando a la nada	(surge Micky al lado de Andrés, en perspectiva)
Hoy es viernes sangriento	(surge Wicho al lado de Micky, en perspectiva)
Aquí pronto habrá movimiento (Frágil, 1981)	(completa el cuadro Javier, mientras en el plano de fondo las luces de Miraflores se van iluminando y las mujeres se incorporan a la escena)

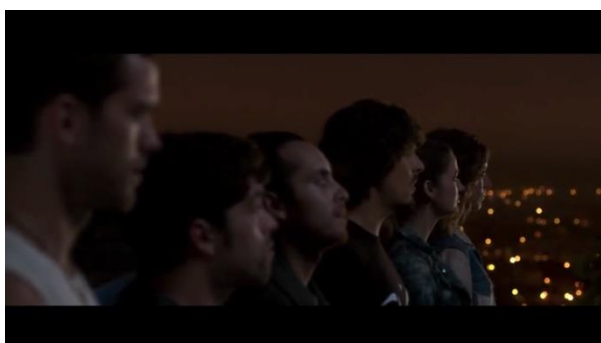


Figura 14: Escena del "llamado", en que protagonistas cantan Av. Larco.  
Fuente: transcripción libre de trecho del filme "Av. Larco..."

En medio a la peor ola de ataques terroristas a la capital peruana, la banda insiste en querer tocar sus músicas para así demostrar que sus canciones son el mejor antídoto para el clima de odio y desconcierto que los acomete. Las escenas a seguir mantienen la narrativa propuesta en la canción, mostrando a los amigos paseando por las calles de Miraflores (barrio que alberga la Avenida Larco, propiamente), mucho más aliviados y cantando –siempre al ritmo de la canción– en medio a una secuencia visual de clichés de metrópolis populosas, desordenadas, caóticas y desiguales: imágenes de transporte público, gentes –entre ellos algunos integrantes de la banda musical que compuso el

tema-, prostitutas, mendigos, niños que limpian carros en los semáforos, suciedad en las calles, tránsito etc.

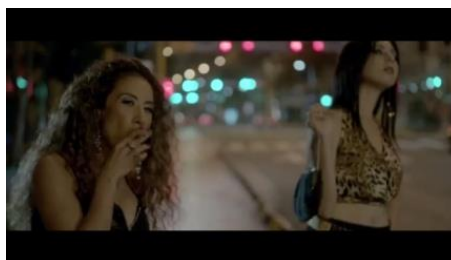
Pues es viernes sangriento...



Pues sus casas dejaron...



Ellas entran en la noche / ellas marcan los tonos / ellas suben al coche / están preparadas a todo... (Frágil, 1981)



Figuras 15 a 17 (comenzando de arriba): Paralelismo didáctico entre canción Av. Larco y escenas.  
Fuente: trechos del filme "Av. Larco..."

En este trecho de la película el gentío no solo participó de una coreografía de la canción como también apeló a una identidad generacional que parecería indicar que las luces de Miraflores no solo serían un refugio para la banda como también para cualquier otro que desease olvidar los coches bomba, los apagones y las amenazas de Sendero... y no tengan apariencia de "terruco"<sup>18</sup>, evidentemente.

---

18 Jerga peruana para "terrorista": "el uso insidioso y al mismo tiempo coloquial del término [terruco] sirvió para reforzar y «naturalizar» la asociación entre «terrorista» (esto es, alguien sospechoso de pertenecer a uno de los dos grupos armados que operaban en el Perú, Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) y la población de origen indígena, es decir, «indios» o «serranos». (Aguirre 2011, 109-10). Esta palabra pasó a sumarse al repudiable repertorio de adjetivos racistas y discriminatorios de la sociedad limeña contra familias migrantes de regiones andinas asentadas en las zonas periféricas. Para muchos tener piel cobriza y vivir en determinados barrios apartados del centro de la ciudad bastaba para ser considerado "terruco" y exigido en la calle a mostrar documentos de identidad a la policía.



Figura 18: Coreografía de canción Av. Larco.  
Fuente: trechos del filme “Av. Larco...”

Por fin, los amigos llegan al recinto que alberga el duelo de bandas de rock. Aunque el clima de camaradería entre músicos se percibe, todas las tensiones de discriminación de clases y racismo comienzan a construirse y evidenciarse.

Tenemos estas dos escenas, por ejemplo: cuando la banda llega sin la guitarra de Andrés (que su padre confiscó para que no saliera de casa después del apagón) Javier decide pedir prestada una a alguien, entonces se aproxima y conversa con un joven de trazos andinos (Pedro, vocalista de una de las bandas concursantes) que lo trata con desconfianza no solo por lo inusual del pedido como también por lo improbable de ese contacto darse en otro contexto (en la calle, por ejemplo) y fuera de la urgencia que lo generó (Javier precisaba a todo costo conseguir una guitarra para que Andrés tocara esa noche)

En otro momento, luego de la banda participar –cantando nuevamente “Sucio policía verde” – y conseguir clasificarse para la semifinal, Lola, la novia de Andrés, se refiere a las bandas que participan del certamen (“*no me gusta este sitio... está lleno de gente rara*”) y, principalmente, al oír anunciar el barrio periférico en el que sería la semifinal (“*Ay, en El Agustino... está lleno de terroristas!*”), y mucho más cuando se entera que la gran final será en la Plaza de Acho<sup>19</sup>, próximo al centenario y popular barrio del Rímac (“*qué? Andrés! Yo no voy a Plaza de Acho*”). Cuando Pedro (quien prestó su guitarra) se acerca a los chicos de la banda protagonista y escucha el comentario sobre El Agustino, éste responde sueltamente afirmando que vive allí y no sabe de nadie que sea “*terruco*”, como los “*pitucos*” piensan.

---

<sup>19</sup> La Plaza de Acho fue una plaza de corridas de toro, epicentro de la tauromaquia limeña a mediados del siglo XX. Durante la década de 1980 albergaba conciertos musicales que exigían gran cantidad de público.

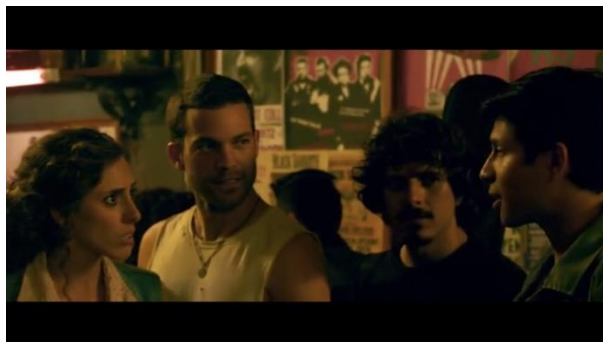


Figura 19: Pedro responde a Lola que en *El Agustino* no hay "Terrucos" como ella piensa. Fuente: trechos del filme "Av. Larco..."

En medio a toda esta tensión racial y de clases, la aproximación entre Javier y Pedro –que más adelante deviene en una relación amorosa– se coloca en esta parte del filme de forma muy abrupta y sin dejar pistas para pensar en discutir los preconceptos contra la homosexualidad en la Lima de esa época, y más aún, en la escena punk rock que se autoproclamaba anti-sistémica y contra-hegemónica.

Entretanto, la banda celebra su pequeña victoria cuando la organización del certamen avisa a los presentes que cerrará las puertas para continuar de "toque a toque"<sup>20</sup>. Ya de madrugada, tres miembros de la banda –menos Javier– divagan por las calles vacías de Lima que despierta tras una noche más de restricciones y amenazas. La canción *Av. Larco* retoma sus líneas finales, siempre de forma didáctica, paralela y reiterativa.

La madrugada ha llegado ya / el fin de fiesta  
se acerca ya / calles desiertas hay soledad /  
largas botellas vacías ya / Dónde se fueron  
todos / dónde quedó la bulla / dónde están las  
muchachas / dónde hay cazadores, dónde,  
dónde están... (Frágil, 1981)



Figura 20: Paralelismo didáctico entre canción *Av. Larco* y escenas. Fuente: trechos del filme *Av. Larco...*

Estas últimas escenas de los muchachos exhaustos, vagando por las calles de madrugada, también se alternan con imágenes de sus padres que esperan angustiados en casa.

## ***Avenida Larco: tema y variaciones***

---

<sup>20</sup> Entre el inicio y el final del toque de queda (22h a 6h del día siguiente, aproximadamente). La expresión de toque a toque se usó no solo para fiestas como también celebraciones familiares e inclusive para designar un repertorio de músicas bailables que amenizasen esas largas horas.

El lector debe saber que en diversos pasajes del filme evocan un tema de la canción homónima por medio de variaciones, sea su instrumentación (como en los créditos iniciales, 4'24" a 5'30", aprox.) o incluso en el fraseo rítmico (como en las escenas de pasaje en que la banda se prepara para ir a competir a El Agustino, del minuto 32' al 32'35", aprox.). Para todos los casos el tema replicado es el siguiente:

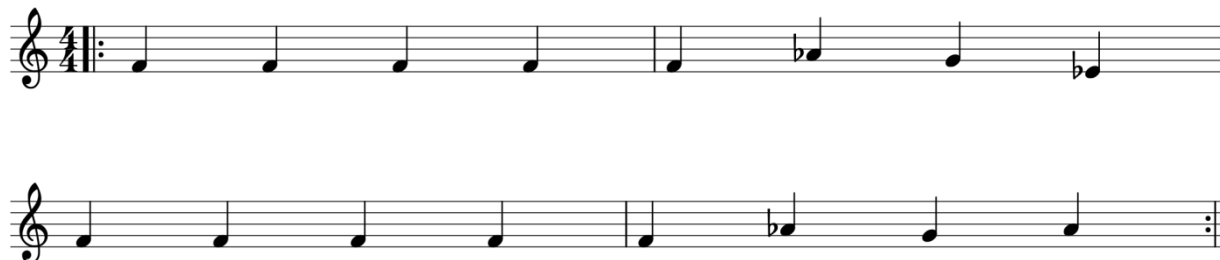


Figura 21: Introducción de la canción Av. Larco sirve como tema principal, cuyas variaciones están presentes como música incidental en diversos momentos del filme.

Fuente: transcripción libre de música del filme Av. Larco... (♩ +/- 110 bpm)

La constante recordación del tema parece funcionar como un indexador: de la película misma, de la canción y el imaginario que sus letras describen, de leivmotiv de la banda protagonista, de referente geopolítico del lugar social en que dicha banda se inscribe (clase alta, limeña, blanca, masculina).

## Contéstame

Previsible, el musical desemboca a un típico conflicto generacional entre padres preocupados por un futuro solvente para sus hijos, y jóvenes que reniegan vehementemente modelos de vida conservadores, y nunca miden los riesgos de realizar sus utopías. Nuevamente, la fórmula del paralelismo-anclaje atraviesa la puesta en escena, la narrativa y el sonido.

Hoy que ya sabes lo que siento yo / Y cuanto  
costó decírtelo / Las cosas en la uni no me  
fueron bien / Yo no sirvo para ser un doctor /  
Música es lo que me gusta a mi / Baterista  
rockero quiero ser / Tengo una banda que  
suena muy bien / Y el Amauta<sup>21</sup> yo lo voy a  
llenar / Vas a ayudarme



¡Contéstame! No, no, no, respóndeme /  
Tendrás que hacerlo ahora (Río, 1988)



Figuras 22 y 23 (comenzando de arriba): Andrés, Wicho y Micky vuelven a casa después de vivir una fiesta de "toque a toque" y enfrentan la reprimenda de sus respectivos padres.  
Fuente: trechos del filme *Av. Larco...*

Después de coreografiada la canción reservada para este momento surge otra variación de la canción-bandera (*Av. Larco*), esta vez –aparentemente– de otro trecho de la canción (“*Dónde se fueron todos / dónde quedo la bulla...*”), usado para crear el clima de desconcierto después que los muchachos vuelven a casa y reciben una severa llamada de atención de los padres.



Figura 24: Tema incidental “apesadumbrado”, después que los padres discutieron con los muchachos de la banda protagonista.

Fuente: transcripción libre de música del filme “*Av. Larco...*” (♩ +/- 65 bpm)

Hasta este punto podemos corroborar que los diálogos y las letras de las canciones ejercen un rol estructural dentro de la película. Vemos una frontera difusa entre el video-clip musical y el largometraje musical de ficción, siendo este último una sucesión de video-clips didácticos costurados sobre una línea narrativa (crisis económica peruana de 1989-guerra interna-generación de universitarios de esa época) que las canciones abordan, estableciendo la redundancia como método.

21 El Coliseo Amauta (antiguamente llamada Plaza Monumental Chacra Ríos) fue un espacio de eventos musicales de grandes proporciones, sinónimo de palco de bandas exitosas que requerían grandes aglomeraciones. Actualmente hospeda eventos religiosos.



Pero, ¿por qué motivo la redundancia no genera desinterés? ¿Qué tipo de conexiones se establecen y cuáles elementos le dan carga emotiva suficiente para mantener y aumentar el interés hacia un largometraje musical que –*grosso modo*– nos cuenta las desventuras de cuatro muchachos en plena crisis existencial por encontrar un lugar en la sociedad limeña?

La película difícilmente tendría éxito o resultaría comprensible fuera del circuito cinematográfico y audiovisual peruano. Una vía de explicación estaría en que *Avenida Larco, la película* es un musical que opera sobre diversas claves locales que antecedieron fuera de la película y que ella los celebra cinemáticamente como parte de un evento social –su inclusión en la cartelera comercial.

En primer lugar, usa un repertorio de canciones de bandas nacionales –la identidad cultural atraviesa la historia al sugerir una cronología de rock hecho en el Perú– cuya vigencia persiste en el plano del espectro radiofónico peruano: al sintonizar la FM limeña se advierte que casi todas las músicas del largometraje (excepto “Demoler”) aún se escuchan esporádicamente, en varios momentos de la programación de algunas radios limeñas (y peruanas en general). Son un acervo de “grandes éxitos”, *greatest hits* en el sentido comercial y discográfico del rótulo, cuyo capital simbólico fue construido por una parcela de peruanos –y particularmente de limeños– nacidos en las décadas de 1960 y 1970, pero ampliado a las generaciones posteriores.

Asimismo, este mismo acervo de grandes éxitos representa una especie de pacto colectivo para recordar el pasado de crisis y terror bajo los auspicios de un musical nostálgico. Las historias de vida de millones de desempleados y universitarios frustrados de aquella época pueden volver atrás en el tiempo sin la carga realista que les reavive la desesperanza de otrora. En su lugar, *Av. Larco...* les ofrece la posibilidad de revivir las memorias adolescentes de una sociedad violenta y represora que supieron “vencer” ahora pueden “cantar” nuevamente.

El musical opera dentro de ese repertorio para conectar al espectador con el deseo de los protagonistas, de vivir de la música, de ver ganar a su banda, a pesar de todo lo que el país vivía en esa época, siendo esta una oferta ideológica –no explícita– de pacificar la memoria colectiva con la premisa –maniqueísta– de que la música concilia: es el “bien” triunfando sobre el “mal”.

## Reencuentros, celos, desilusiones

De repente, el musical decide interrumpir la secuencia de reivindicaciones generacionales y conflictos sociales valiéndose de tres historias de amor como álibi para recordar tres músicas de narrativas paralelas a las historias del filme. El primer

encuentro lo protagoniza Micky quien, después de muchos años reencuentra a Susana, apodada "la negra"<sup>22</sup>, su amor desde la niñez, al ritmo del tema *Y es que sucede así*, coreografiado también.

Después de tiempo / me la encontré la otra vez / Estaba bella como las estrellas / Había desarrollado más de lo que pensé / Hola, ¿qué tal, cómo te va? / Qué lindo cuerpo tienes, vamos a pasear / Estaba fascinado al verla caminar (Arena Hash, 1990)



Figura 25: Micky reencuentra a Susana, "la negra", escena de paralelismo didáctico.  
Fuente: trechos del filme "Av. Larco..."

El segundo momento edulcorado lo protagonizan Wicho y Marité, en una escena de celos de este que la chica juega para provocarlo. El resumen de dicha "crisis" lo narra la canción "Lo peor de todo" en que se muestra la dependencia de ambos a ese tipo de dinámica en la relación amorosa.

No me gusta cuando estás sonriendo sin parar de nada / Y te pones a bailar, tratando de excitar, rayada / Tratas siempre aparentar que soy tu propiedad privada / Lo peor de todo, de estar contigo / Es que te quiero, es que te quiero (Rio, 1986)

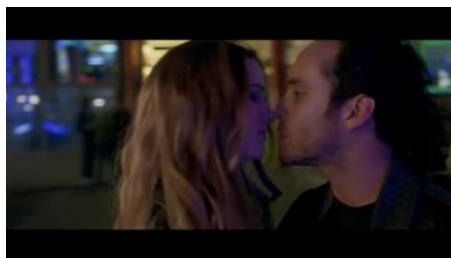


Figura 26: Ataque de celos y paralelismo didáctico.  
Fuente: trechos del filme "Av. Larco..."

El tercer y último momento de ese tipo de inserciones lo protagonizan Andrés y su novia, Lola. Esta última decide ser fiel a su *habitus* (Bourdieu 2007, 86), de clase social por lo que termina su relación con el vocalista de la banda, por creer que existen diferencias de base: "yo te quiero mucho... pero somos recontra diferentes... y cada vez más". Una cisión profunda está prescrita en esta frase, aparentemente frugal: Lola se queda –digamos- en San Isidro –barrio *pituco*– y Andrés parte con sus amigos para El Agustino –barrio "*terruco*"–, a continuar la saga de su banda.

<sup>22</sup> Interpretada por María Grazia Gamarra.

Y la verdad es que me siento solo / Pues nunca  
te podré olvidar / Y la verdad es que me siento  
libre / Aunque las noches sean de soledad / Y  
la verdad es que te llevo adentro/ Pues  
ocupaste un lugar / Y por tu bien, espero que  
no vuelvas / Pues la vas a pasar muy mal  
(Amen, 1997)



Figura 27: Lola rompe con Andrés, paralelismo didáctico.  
Fuente: trechos del filme "Av. Larco..."

## Triciclo Perú

La película parece ganar un nuevo comienzo a partir de la inserción de nuevas realidades socioeconómicas. Narrativamente, las canciones dejaron de substituir los diálogos y el simple hecho de dislocar el certamen de bandas de Miraflores para El Agustino propició que se muestre una ciudad hasta entonces escondida bajo el dualismo "pituco-terruco", una Lima de la cual se hablaba en tercera persona, pero que ahora estaba allí, con su paisaje visual y sonoro característico: comercios informales, puestos de comida al paso, densidad poblacional y una reconfiguración demográfica – masivamente andina– que desbordaba para cada rincón de la capital<sup>23</sup>.

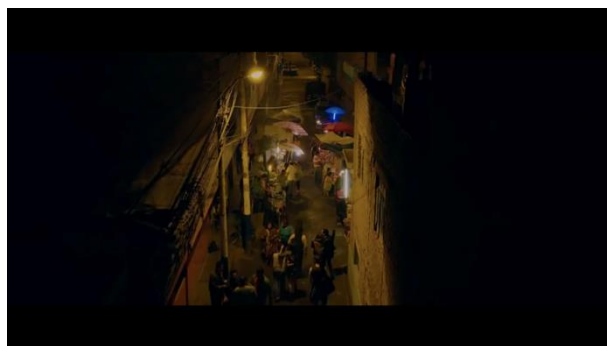


Figura 28: Los integrantes de la banda protagonista se deslumbran con la pulsión de El Agustino.  
Fuente: trechos del filme Av. Larco...

---

<sup>23</sup> El Agustino fue fundamental para la escena roquera nacional y particularmente local (limeña). Un divisor de aguas fue el evento llamado *Agustirock*. Cf.: Oliart, Patricia. 2014. "Fusion Rock Bands and the 'New Peru' on Stage. Music and Youth Culture". in *Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. 174-203. New York: OUP.



Figura 29: Público presente en la semifinal de las bandas de rock, en El Agustino.  
Fuente: trechos del filme *Av. Larco...*

En esta secuencia los sonidos de la calle, la letra de la canción y las imágenes no necesariamente están de forma paralela. Veamos sus componentes. La puesta en escena se divide de la siguiente forma: por un lado, la banda protagonista llega a El Agustino y parece descubrir un nuevo mundo, como así lo confirman sus miradas asombradas, perdidas a veces, tentando localizar el local donde deben tocar y, al mismo tiempo, buscando entender lo que ven a su alrededor.

Estas imágenes se alternan con el turno de Pedro y su banda en la semifinal, moradores de este populoso barrio, por lo que son aclamados y celebrados al iniciar su participación. La letra de la canción *Triciclo Perú* (Los Mojarras, 1994) se mixtura con los sonidos de vendedores(as) ambulantes de anticuchos –plato típico a base de corazón de res-, con el llamador de ómnibus de pasajeros, con los operarios soldando en las afueras de un taller mecánico, con las personas sentadas en sus banquetas de plástico cenando a la vuelta del trabajo y un largo etc.

Llegado el turno de la banda *Astalcuro* –la de los protagonistas– estos deciden resucitar el tema “Demoler”, de una banda punk limeña de la década de 1960. En medio a su presentación, Andrés es seducido por Rebeca<sup>24</sup>, una chica “local” de El Agustino con quien iniciará un *affaire* durante esa noche, no sin antes llevar varios desplantes fruto de la tensión de clases que la escena construye: se deja claro que no por el hecho de vivir en un barrio periférico ella debe acceder fácilmente a los galanteos de Andrés, quien se siente con ventaja por su aspecto físico y clase social (blanco, “pituco”). Es en uno de esos desplantes, que el vocalista sale del recinto en que las bandas se presentan y descubre accidentalmente a Javier y Pedro besándose. La figura del rockero antisistema cae por el suelo y Andrés revela su lado conservador homofóbico (“no entiendo huevón, ¿eres cabro<sup>25</sup>?”)

---

24 Interpretada por Mayra Goñi.

25 Jerga para el hombre homosexual.



Figura 30: Andrés “descubre” la relación entre Javier y Pedro.  
Fuente: trechos del filme “Av. Larco...”

Quien se encargará de criticar su condición hipócrita al vocalista de *Astalculo* será, justamente, Rebeca, quien sabía de esa situación de antemano (“*me lo imaginaba, eso de demoler, demoler era pura finta* [en alusión a la música punk interpretada por Andrés minutos antes]”) La forma como la película nos presenta el romance entre Javier y Pedro llega, nuevamente, de forma abrupta, sin pistas que lo precedan (salvo la pregunta repetida de “*dónde está Javi*”, y que ahora finalmente entendemos). La historia, entonces, nos ofrece poco más de seis minutos de dilemas amorosos (entre Andrés y Rebeca, Wicho y Marité, Javier y Pedro, Micky y Susana), sin recurrir a la música incidental, a las canciones o a las coreografías. No obstante, las anécdotas pasionales no sustentan relevancia narrativa si llevamos en cuenta la historia central (las aventuras y desventuras de cuatro jóvenes limeños que buscan triunfar con su banda de rock en pleno auge del terrorismo y la crisis económica del Perú de fines de 1980). A esto se le suma la ausencia del marco musical: *Av. Larco* se desconecta –por algunos minutos– del apelo a la nostalgia y de la celebración de una memoria colectiva en público.

En la experiencia de oír sólo las conversaciones entre los personajes pude advertir el papel de todos aquellos recursos expresivos (canciones, música incidental, coreografías) en la construcción del dispositivo, en el sentido foucaultiano del concepto (Agamben, 2011)<sup>26</sup>: el de un largometraje musical que recrea un triste momento de la historia peruana contemporánea y se propone cantarlo para pacificarlo, pero dentro de una lógica capitalista de industria cultural.

En el musical, las parejas resuelven sus impasses cantando y juntando sus canciones y voces para la escena final de ese trecho. Con excepción de Javier y Pedro, a los que no se les dedicó un tema de amor, aquí se entrecruzan en crossover el final de *Suna* (Mar de Copas, 1999) – tema de Andrés y Rebeca, *Y es que sucede así* – tema de Micky y Susana, la “*negra*”, y la canción homónima del filme, *Av. Larco*, que llega como

<sup>26</sup> Se invoca el dispositivo foucaultiano desde el discurso crítico de las relaciones de poder, refiriéndonos a él en cuanto objeto (multidimensional) y en cuanto método (estrategia).

*gran finale* para todos. La música que pacifica a las parejas pacifica también a la historia nacional, ahora convertida en historia que el público puede cantar.



Figura 31: Gran finale con crossover de canciones para la secuencia de discusiones amorosas.  
Fuente: trechos del filme "Av. Larco.."

## Más poder

El certamen de bandas da el aviso que iniciará sus celebraciones de "toque a toque". Las chicas embarcan en un taxi y los chicos deciden enfrentar la madrugada, cuando una redada policial simula un secuestro y conduce Andrés, Wicho, Micky, Javier y Pedro al sótano de una comisaria de El Agustino, donde se les practica sesiones de tortura con la finalidad de entender por qué 4 jóvenes de clase alta, blancos y de rasgos fenotípicos no-andinos frecuentan ese barrio, en el contexto de la lucha antiterrorista de esa época<sup>27</sup>. Horas después son liberados gracias a la influencia del padre de Andrés, policial de alto escalón, quien resume la tensión racial del binomio "pituco-terruco" con la siguiente frase: "[al enterarse que a Pedro –morador local de El Agustino– le había sido permitido volver a su casa] *¿Estás huevón, Barragán* –apellido del policial subalterno-? *¿Cómo Ud. arresta a los de Miraflores y deja ir al de El Agustino? ¡Carajo, todo esto está de cabeza!*". Humillado por su superior, Barragán –el policial de

---

27 La penetración de Sendero Luminoso entre estudiantes universitarios de clase media en Lima fue un frente de actuación verídico. Cf.: Asencios, Dynnik. 2017. *La ciudad acorralada: Jóvenes y Sendero Luminoso en Lima de los 80 y 90*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Especialmente, el rock subterráneo fue capitalizado por este grupo subversivo: "Inicialmente Sendero Luminoso, como otros sectores de izquierda, rechazó la escena de rock subterráneo por considerar el rock "alienado" y pro-imperialista. Sin embargo, con la masificación de la escena, se definirían nuevas agendas de activismo que consideraban el rock subterráneo no solo como un canal de expresión contestataria e individualista, sino de activismo social y de la radicalización tan presente en ese momento. Con la explosión de bandas, la temática de las canciones también se expandió. La violencia política, la recesión económica y la polarización social/de clase impregnaron profundamente la producción musical. Es en este momento que Sendero Luminoso intentó ganar adeptos dentro de la escena del rock subterráneo, de llevar a sus filas a aquellos que demostraran tener un espíritu "radical" (Bazo 2017, 80)

El Agustino– inicia la coreografía de una canción que parodia y crítica la podredura al interior de las instituciones del Estado.

Sin recurrir al paralelismo didáctico, aquí apreciamos lo que sería una disonancia narrativa (Zavala 2018, 45) puesto que la letra de la canción no agencia la puesta en escena. En su lugar, asistimos un video clip conceptual –no experimental– que ni se aleja de la narrativa del musical ni del mensaje que la propia canción sugiere. Como en el tema Triciclo Perú, aquí el filme también consigue abrir más y mejor la discusión sobre los actores y elementos sociopolíticos de esas épocas al valerse de la diversidad cultural de la propia ciudad, extrapolando la narrativa inicial de las desventuras de una banda miraflorentina que reniega a sus padres. Concluyen la saga en El Agustino la imagen de Pedro en la celda de la comisaría de su barrio (pues fue recapturado), donde posteriormente sería torturado.



Figura 32: Coreografía de canción "Más poder" (La Sarita, 1999). Primer caso de disonancia narrativa. Fuente: trechos del filme Av. Larco...

## Nostalgia provinciana

El jurado del certamen dirime y la banda protagonista celebra que irá a la final, en cuanto Pedro –con marcas visibles de tortura en el rostro– confirma su eliminación por razones que el fallo técnico evaluó en relación al estilo musical de su banda, para el cual supuestamente no habría interés comercial. La frase de Pedro respondiendo a uno de los organizadores del evento resulta didáctica: "¿Dónde no vende? ¿En San Isidro? Porque en el resto de Lima sí... ¡Pitucos de mierda!". El binomio ideológico "pituco-terruco", que en la escena de la semifinal incorporó el binomio "Miraflores-El Agustino", ahora se mueve al campo de las lecturas sociológicas sobre los ritmos de la música urbana, enfrentando el rock *versus* su versión fusionada con la chicha (poética musical creada por los migrantes de origen andina en Lima de finales de 1960, *grosso*

*modo* síntesis de la cumbia colombiana y los ritmos andinos<sup>28</sup>). La discriminación racial y la exclusión social se hacen tangibles en el terreno de la creación artística, por lo que el concurso de bandas replica fielmente esa estructura de poder, aceptando unos y rechazando otros.

### **Binomios ideológicos del dispositivo Av. Larco**

<i>Pituco</i>	<i>Terruco</i>
Miraflores	El Agustino
Rock	Chicha

Figura 33: Cuadro sinóptico de los binomios analizados.  
Fuente: elaborado por el autor.

Pero, en consonancia a nuestra hipótesis sobre el largometraje y su propuesta de “pacificar” una memoria colectiva a través de la música, es que vemos (y oímos) el giro que la historia coloca entre los miembros de la banda protagonista y Pedro: estos le proponen a él tocar juntos en Plaza de Acho, para la gran final, y así vencer simbólicamente en el palco a las diferencias que el certamen apuntó (rock *versus* chicha), como también a la discriminación que la sociedad limeña de esa época –y de hoy en buena parte– profesa a los migrantes y a su cultura (Miraflores *versus* El Agustino) y a la violencia que también los estigmatizó (“*pitucos*” *versus* “*terruco*s”).

Pedro acepta la oportunidad, con dificultad, y la banda lo incluye en sus ensayos para la final. En uno de ellos, en casa de Andrés, su padre policía expulsa al supuesto “*terruco*” infiltrado en la banda. La puesta en escena da pie para la única coreografía de destaque en la película, con especial atención a la dirección de arte. Nuevamente, el componente de la diversidad cultural y de la reivindicación social aunado a la canción resulta en una *synchresis*<sup>29</sup> (Chion 1994, 63) cuyo valor agregado<sup>30</sup> (*idem* 1994, 8-9) evidencia la co-participación de diferentes niveles de sentido: el momento en que el policía expulsa a Pedro en pleno ensayo (racismo), con el histórico de tortura que vivió (terrorismo de Estado), y el inicio de una canción de fuerte apelo al peor periodo de discriminación contra migrantes andinos en Lima.

---

28 La Chicha representa un verdadero complejo cultural en el Perú, y un campo de estudios interdisciplinar en constante expansión. Cf.: Lázaro, Arturo Quispe. 2019. “Música tropical peruana: la chicha. Construcción de nuevas identidades” in *El libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latino-americanas*. Capítulo IV. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, Discos Fuentes Edimúsica S.A

29 Unión entre audio e imagen en movimiento como una única instancia narrativa (*mickeymousing*) o de la misma fuente. Su uso desincronizado genera una “disonancia audiovisual”, es decir, es un recurso expresivo.

30 El valor agregado es la característica semiótica de una canción para una escena determinada: agrega una emoción, información, etc. Supone un enriquecimiento diegético a través de la música, no solo una yuxtaposición o complemento.



Ahí se va una generación de pueblos de  
migrantes / Que vivieron un mundo diferente  
/ A la de sus padres, a la de nuestros abuelos /  
Asistieron a colegios con gente de ciudad /  
Fusionando sus costumbres



[...] Nostalgia provinciana, en busca de  
oportunidad / Ahora ha pasado el tiempo, /  
ahora somos muchos más...



[...] No somos limeños / De sangre mas  
tenemos su cultura / No hemos nacido en  
provincia / Mas es nuestra sangre (Los  
Mojarras, 1994)



Figura 34 a 35 (comenzando de arriba): Escenas de la lograda coreografía del tema "Nostalgia provinciana".  
Fuente: trechos del filme "Av. Larco..."

## Las Torres

Aún bajo la consigna de la diversidad cultural y la reivindicación social –usadas de forma banal desde el minuto 38' de la película (aprox.) con la canción Triciclo Perú – la historia prosigue con el vocalista principal, Andrés, quien tras los pasos de Rebeca decide participar de una reunión de movimientos de izquierda dentro de un recinto universitario público (probablemente, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos) organizada por Raúl<sup>31</sup>, el hermano de ella. Emotivo, el "pituco" decide manifestar sus verdaderas intenciones y pide participar activamente del movimiento, que está prestes a realizar una marcha de protesta. "Las torres" –basada en un tema infantil<sup>32</sup>, y aludiendo a las torres de alta tensión que eran derribadas por Sendero Luminoso y provocaban los constantes apagones– fue la canción usada para enumerar el inmenso repertorio de la crisis política, sus actores y los traumas colectivos de dicho momento.

<sup>31</sup> Interpretado por Emanuel Soriano.

<sup>32</sup> "Las torres" es una sátira de la música infantil "Un elefante se balanceaba" ("Un elefante se balanceaba sobre la tela de una araña / como veía que resistía fueron a llamar a otro elefante más...")

[...] Un terrorista, dos terroristas / Un guerrillero emerretista / Un traficante en el Huallaga / El búfalo aprista, Agustín Mantilla / Alan García y su compañía / Villa Nueva del Campo, me da tanto asco / Como Chirinos Soto con su cara de poto / Como cinco policías en la esquina de Larco

Vendiéndole rifas a los más zampados<sup>33</sup> / Y total corrupción hay en todos lados / Y por cinco lucas<sup>34</sup> me compro un disputado / Un juez, un fiscal, un par de abogados / Un arquitecto o en su defecto / Un novelista, un par de periodistas / Un arzobispo, un cardenal / Una virgen que llora y una virgen de verdad / Y quizás a Fujimori... (Nosequién y los Nosecuantos, 1991)



Figura 36 y 37 (comenzando de arriba): Paralelismo didáctico retomado para el tema "Las Torres". Fuente: trechos del filme *Av. Larco...*

Como resultado, todos acaban presos pero sueltos al cabo de algunas horas, con excepción de Andrés, a quien esta vez su padre policía decide dejarlo en prisión para darle un escarmiento, para tristeza de Rebeca y de la banda que iba a tocar para la final esa misma noche. No obstante, este también sale libre por presión de su madre, no sin antes protagonizar una conversación con su padre, en que éste se resigna a darle protección durante la presentación final y Andrés reafirma su vocación por la música.

Los momentos finales del largometraje se dan a partir de las canciones *Triciclo Perú* y *Astalculo* –homónima del nombre de la banda protagonista. El primero representa las lecturas reivindicativas de la Lima de migrantes y el rock fusionado con sus costumbres musicales, presentes en la final de un certamen de bandas capitalinas. El otro tema se conecta a la estética punk de apatía y rebeldía anti-sistema. En determinado momento, Andrés se dirige a la platea y busca identificarse con ellos: "somos la generación coche-bomba, en un país que está hasta el culo", y da inicio al penúltimo tema. Aquí, la exposición retoma la didáctica del paralelismo clásico de los musicales: la letra discurre en cuanto el clima de tensión en el palco se alterna con la tensión de la platea, en que varios policías al mando del padre de Andrés está infiltrados, así como los terroristas que irán perpetuar su ataque.

33 Jerga para "borrachos".

34 Jerga para "dinero".

Sabes de que hablo / Está cerca el fin / Es  
nuestro destino que hicieron políticos / No es  
necesario un pase / Ni estar al margen / Ni un  
ídolo, ni un ejemplo / Todo está 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... (Leusemia,  
1985)



Figura 38 a 40 (comenzando de arriba): Últimas escenas, ataque senderista en la final de las bandas.  
Fuente: trechos del filme "Av. Larco..."

Así, los terroristas infiltrados arrojan un paquete de dinamita al palco y, después de la explosión disparan a mansalva acertando a Micky, el baterista de la banda, quien agoniza en brazos de Susana mientras el resto de la banda los cerca. El sonido ambiente se elimina y el doblaje se limita a la canción de la escena, cantada a dúo entre la pareja. En paralelo, se intercalan imágenes de los daños colaterales entre el público asistente, producto de la respuesta policial y del atentado perpetuado: humo, gente en el suelo, personas corriendo desconcertadas, equipos de paramédicos, algunos ayudando otros a levantarse etc.

El final de la canción se conecta a una música incidental<sup>35</sup> en primer plano –sin sonido ambiente– que alterna imágenes de archivo periodístico de –probablemente– la fase pos-sendero (después de la captura de su líder, Abimael Guzmán, en 1992) y escenas de la romería en memoria de Micky con todos los actores del musical. El musical, entonces, imprime una moraleja a la historia con la siguiente frase: “dedicada a todos los peruanos que murieron injustamente en aquella época. Época que esperamos nunca se repita. Por un Perú libre, justo y unido”, texto que aparece sobre una pantalla negra que al desvanecerse en *fade-out* deja por último apenas la palabra “unidos”.

<sup>35</sup> Su cadencia armónica del tipo I9 – Vim7 – IIIm7 – V9 recuerda algunos temas de Vangelis, con mucha reverberación y amplio espectro de frecuencias (con notas pedales graves, notas agudísimas prolongadas).

The image shows a musical score for three instruments: FX, Guitarra, and Piano. The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (D major). The FX part consists of a melodic line with a series of eighth notes and a final quarter note. The Guitarra part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in a descending pattern. The Piano part has a simple harmonic accompaniment with quarter notes in the right hand and half notes in the left hand.

Figura 41: Música incidental para la escena final de la romería en memoria de Micky, que acompaña el clima de las imágenes de archivo periodístico y, principalmente, la exhortación que el filme nos “regala”.

Fuente: trechos del filme “Av. Larco...” (♩ +/- 118 bpm).



Figura 42: Últimas escenas, imágenes periodísticas de las marchas por los desaparecidos y muertos por la guerra civil peruana.

Fuente: trechos del filme Av. Larco...



Figura 43: Últimas escenas, analogía con la paseata colectiva en memoria de Micky, el baterista de la banda que resultara asesinado.

Fuente: trechos del filme Av. Larco...

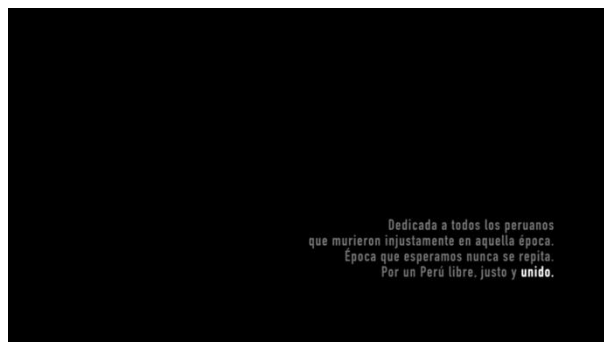


Figura 44: Exhortación final de la película.  
Fuente: trechos del filme *Av. Larco...*

### A manera de conclusión: ¿Un proyecto *criollo* de pacificación?

El adjetivo “pituco” tiene sus antecedentes en el calificativo “criollo”, que en los países de lengua española, a diferencia de los de lengua portuguesa, refiere al mestizo de rasgos europeos —blancos sin referentes arábigos— en la América hispánica<sup>36</sup>. En el Perú, históricamente, esa misma palabra capitalizó la garantía de cierta “herencia” y filiación, no solo genética, sino también cultural, compartiendo el discurso político que veía en los indígenas y negros la antítesis del “progreso” (muy entre comillas) de la modernidad, dando la impresión de dos culturas o subculturas diferentes e incluso contrapuestas (Matos Mar 1969, 33; Cotler 1969, 146). Así, a partir de mediados del siglo XX se estableció una dinámica entre un Perú “oficial”, criollo, y un Perú “real”, cholo (Quijano 2014, 652)<sup>37</sup>, que resultó con el paso de las décadas en un “encuentro conflictivo entre dos culturas, ambas notablemente modificadas, con amplio intercambio de elementos entre sí, con numerosos puntos de contacto entre ambas” (Balbi 1997, 12). A partir de la década de 1980, de forma inexorable, la demografía social y cultural de Lima concentraba una parte de la heterogeneidad del país, transformando esa ciudad en la principal arena cultural y social donde el sujeto urbano debía construir su propia identidad.

El binomio clásico “criollo-cholo” se actualiza bajo el binomio “*pituco-terruco*”. Dicho esto, consideramos que “Avenida Larco, la película” se vende como una irrecusable oportunidad para espantar colectivamente las heridas del pasado al compás de los mejores sucesos del “rock nacional” de la década de 1980. Sin embargo, el hecho

---

<sup>36</sup> Diccionario de la lengua española, 23 ed. (Madrid: Real Academia Española, 2014). s.v. “Criollo”.  
<https://dle.rae.es/criollo>

<sup>37</sup> Quijano analiza las transiciones entre una identidad adscrita y otra adquirida, en la cual el cholo (peruano con referentes culturales —y fenotípicos— andinos que migra para la capital peruana) puede o consigue ser más o menos indio, y más o menos criollo según su poder adquisitivo y región geográfica (estatus del barrio donde vive) (Navarrete, 2005)

de que sus protagonistas sean limeños, blancos, de clase alta, y de que el repertorio de canciones sean todas de bandas también capitalinas no parece incomodar.

Este musical ofrece una serie de pistas si pensado como dispositivo al servicio de una lógica capitalista, aunque su agenciamiento político tenga por característica principal el ser "apenas" entretenimiento sin apelo ideológico aparente (declarado, expreso). Pero, si "*Av. Larco...*" se propone divertir a su público al ritmo de hits roqueros de los 80s, ¿por qué lo exhorta? ¿Por qué un filme comercial encierra su trama deseando un país "*justo, libre y unido*"? ¿Existe algún deber o responsabilidad moral al realizar una puesta en escena de esta fase de la historia contemporánea peruana?<sup>38</sup>

Precisamente, ese divorcio entre la obra de entretenimiento y su intencionalidad ideológica está tan masificado y capilarizado que, de forma irónica, el hecho de desvendar sus componentes ideológicos y analizar críticamente sus posibles lecturas en cuanto potencia de verdad –también en el sentido foucaultiano de la expresión– ya es visto con cierto descrédito, ya sea por forzar dicha relación o, peor aún, por ser responsable de "inventar" una causalidad. Sin embargo, la única invención aquí es el final feliz de una herida que está lejos de curarse y que ninguna música logra pacificar. En la semana en que sometía este artículo para su evaluación (mediados de noviembre de 2020), una parte del Poder Legislativo peruano pidió la vacancia del hasta entonces presidente de la República, deflagrando un genuino golpe de Estado, y nombrando en pocas horas a un sucesor y un nuevo gabinete ministerial *de facto*. En plena pandemia el Perú vivió un pandemio que resucitó todos los fantasmas de la década de 1980: policías en las calles en busca de "*terruco*s" (léase estudiantes universitarios de barrios periféricos), desaparecidos, personas en protestos pacíficos repelidas violentamente, cerca de 112 heridos, 2 muertos y por lo menos 44 desaparecidos según la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos de ese país (hasta ese momento)<sup>39</sup>.

La historia social del Perú –pasada y presente– nos recuerda que el lastro y vigencia de algunos binomios discriminatorios no permiten –aún– que podamos cantar y pacificar nuestra memoria colectiva, mucho menos si nos siguen "terruqueando".

---

38 El "*terruqueo*" que Lima tristemente acuñó ultrapasó sus propias fronteras. Otras producciones provenientes del llamado "cine regional" peruano (fuera de la concepción cinematográfica limeña) consiguieron abordar este mismo recorte cronológico (finales de la década de 1980) colocando en la pantalla grande los abusos de Sendero Luminoso y también el ensañamiento de las fuerzas del Ejército contra la población de provincias, especialmente en el departamento de Ayacucho. Cf.: Rodrigues, Carla Daniela Rabelo. 2019. "Cinema regional peruano e políticas culturais da diferença: os casos de La casa rosada e Wiñaypacha." *Imagofagia*, (20), 395-411. Rodrigues, Carla Daniela Rabelo. 2019. "Cinema regional peruano e políticas culturais da diferença: os casos de La casa rosada e Wiñaypacha." *Imagofagia*, (20), 395-411. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1939/1568>

39 Cf.: "La Coordinadora Nacional de Derechos Humanos de Perú constató al menos 44 desaparecidos tras las protestas". infobae, noviembre, 2020. Acceso 11/16/2020. <https://www.infobae.com/america/america-latina/2020/11/15/la-coordinadora-nacional-de-derechos-humanos-de-peru-constato-al-menos-44-desaparecidos-tras-las-protestas/>

## Referencias

- Agamben, Giorgio. 2011. "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica*, v. 26 n. 73. 249-64.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=SO187-01732011000200010&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO187-01732011000200010&lng=es&nrm=iso)
- Aguirre, Carlos. 2011. "Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana". *Histórica* 35(1): 103-39. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/2813>
- Amen. 1997. "Decir adiós". *Libre*. [CD] Lima: Discos Hispanos Del Perú.
- Arena Hash. 1990. "Y es que sucede así". *Ah ah ah*. [LP] Lima: Sono Sur.
- Av. Larco, la película. 2017. [DVD] Directed by J. Carmona. Lima: Tondero Producciones.
- Balbí, C. R. 1997. "¿Una ciudadanía descoyuntada o redefinida por la crisis? De "Lima la horrible" a la identidad chola" in *Lima: aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa*, editado por Carmen Rosa Balbí. 11-27. Lima: PUCP
- Bazo, Fabiola. 2017. "Desencuentros durante tiempos violentos: el rock subterráneo y la ultra izquierda sanmarquina en los 80" in *+Memoria(s) Revista Académica del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social - LUM*, n° 1. 213-32
- Bourdieu, Pierre. 2007. "Estructuras, habitus, prácticas" in *El sentido práctico*. 85-106. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Cotler, J. 1969. "La mecánica de la dominación interna y del cambio social en el Perú" in *Colección Perú problema 1: Perú problema*, organizado por José Matos Mar. 145-88. Lima: IEP
- Frágil. 1981. *Av. Larco. Av. Larco*. [LP] Lima: Delta Discos.
- Gorbman, Cláudia. 1987. *Unheard melodies: narrative filme music*. Indiana Univ. Press.
- Instituto Peruano de Economía, IPE. "Historia de dos crisis". *El Comercio*, Agosto 14, 2017.  
<https://www.ipe.org.pe/portal/wp-content/uploads/2018/02/2017-08-14-Historia-de-dos-crisis-Informe-IPE-El-Comercio.pdf>
- La Sarita. 1999. "Más poder". *Más poder*. [CD] Lima: IEMPISA.
- Leusemia. 1985. "Astalculo". *Leusemia*. [LP] Lima: El Virrey.
- Leusemia. 1995. "Al colegio no voy más". *A la mierda lo demás*. [CD] Lima: Huasipungo Records.
- Los Mojarras. 1994. Triciclo Perú. *Ruidos en la ciudad*. [CD] Lima: Discos Hispanos Del Perú.
- Mar de Copas. 1999. "Suna". *Suna*. [CD] Lima: MDC Producciones.
- Matos Mar, J. 1969. "Dominación, desarrollos desiguales y pluralismos en la sociedad y culturas peruanas" in *Colección Perú problema 1: Perú problema*, organizado por José Matos Mar. 13-52. Lima: IEP
- Narcosis. "Sucio policía verde". 1985. *Primera dosis*. [Casete] Lima: s/n.
- Navarrete, J. M. 2005. "El desarrollo de la sociología en el Perú: notas introductorias". *Sociologías*, (14), 302-37. <https://doi.org/10.1590/S1517-45222005000200012>
- Nosequién y los Nosecuantos. 1991. "Las torres". *Con el respeto que se merecen*. [CD] Lima: Desta discos, Quien Records.

- Oliart, Patricia. 2014. “Proyectos educativos y políticas” in *Modernidad y educación en el Perú*. 125-30. Cusco: Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. <http://bvirtual.culturacusco.gob.pe/items/show/21>
- Quijano, Aníbal. 2014. “El ‘movimiento indígena’ y las cuestiones pendientes en América Latina” in *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. 635-66. Buenos Aires: CLACSO.
- Rénique, José Luis. 2009. *A revolução peruana*. São Paulo: Editora UNESP.
- Río. “Contéstame”. 1988. *Dónde vamos a parar*. [LP] Lima: Estudios Cremusa.
- Río. “La universidad”. 1986. *Lo peor de todo*. [LP] Lima: s/n.
- Rosaldo, Renato. 1989. “Subjectivity in Social Analysis” in *Culture & Truth – The remaking of Social Analysis*. 168-95. Boston: Beacon Press
- Vizcardo, Roberto. 2018. “Servicio militar y educación para el desarrollo” in *Educación en seguridad y defensa desde el punto de vista de los Colegios de Defensa Iberoamericanos*, 265-74. Madrid: Publicaciones Defensa. [https://publicaciones.defensa.gob.es/media/downloadable/files/links/e/d/educacion\\_seguridad\\_y\\_defensa.pdf](https://publicaciones.defensa.gob.es/media/downloadable/files/links/e/d/educacion_seguridad_y_defensa.pdf)
- Zavala, Lauro. 2018. “Un modelo paradigmático para el análisis del cine musical” in *Cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas = El cine musical en América Latina: aproximaciones contemporâneas*, organizado por Guilherme Maia y Lauro Zavala, 39-60. Salvador: EDUFBA. <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31307>