

Rock 'n' roll, nueva ola y rock de garaje: una explicación estética del surgimiento de la música rock en el Perú

Rock 'n' roll, «nueva ola» and garage rock: an aesthetic explanation of the rise of rock music in Peru

Francisco Melgar Wong¹

Universidad Científica del Sur. Lima, Perú

fmelgar@cientifica.edu.pe, fmelgarwong@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8066-2335

Citar como: Melgar Wong, F. (2023). *Rock 'n' roll, nueva ola y rock de garaje: una explicación estética del surgimiento de la música rock en el Perú*. *Desde el Sur*, 15(1), e0006.

RESUMEN

En sus textos más difundidos, los historiadores del rock peruano promueven ambigüedades semánticas en torno a los términos *rock*, *nueva ola* y *rock 'n' roll*, y dejan abierto un vacío explicativo en relación con la aparición de la música rock en el Perú. Este artículo busca aclarar estas ambigüedades y ofrecer una explicación al surgimiento del rock en el Perú. Para ello, el autor propone una aproximación estética basada en las funciones sociales que músicos y oyentes le asignan a un conjunto de parámetros musicales en un determinado contexto histórico. Por último, el artículo aclara el significado de los términos que designan a los géneros musicales ya mencionados y demuestra que el surgimiento del rock en el Perú involucró la continuidad de algunas características de los géneros que lo precedieron, así como innovaciones lo suficientemente importantes como para designar la aparición de un nuevo género musical en este país.

1 Licenciado en Filosofía y magister en Musicología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Su tesis *La construcción de lo punk en el discurso historiográfico sobre la música de la banda peruana Los Saicos* ganó el fondo para investigación PAIP 2019, otorgado por la PUCP para el desarrollo y sustentación de su tesis de maestría. Ha publicado en *Contrapulso*, revista latinoamericana de estudios en música popular, *Centro de Sonido*, archivo digital de música experimental y arte sonoro en el Perú, y *Antec*, revista peruana de investigación musical.

PALABRAS CLAVE

Rock, nueva ola, rock de garaje, rock peruano, historia de la música popular

ABSTRACT

In their most widespread texts, peruvian rock historians promote semantic ambiguities around terms as rock 'n' roll, «nueva ola» and rock music, and leave an explanatory gap in relation to the rise of rock music in Peru. This article clarifies these ambiguities and offers an explanation to the rise of rock music in Peru. The author proposes an aesthetic approach based on social functions that musicians and listeners assign to a set of musical parameters in a certain historical context. In the end, the article clarifies the meaning of the terms that designate these music genres, and shows that the rise of rock music in Peru involved the continuity of some features of the genres that preceded it, and the appearance of innovations sufficiently important as to define the birth of a new musical genre in this country.

KEYWORDS

Rock, nueva ola, garage rock, peruvian rock, popular music history

Introducción

Los historiadores del rock peruano están de acuerdo en que la práctica del rock en el Perú surgió durante la primera mitad de la década de 1960. A pesar de este consenso, estos mismos historiadores hacen afirmaciones contradictorias en torno al origen de este género musical. Estas contradicciones involucran una seria ambigüedad semántica en relación con los términos *rock*, *nueva ola* y *rock 'n' roll*. Por ejemplo, en algunos textos se afirma que el primer grupo de rock peruano se formó en 1961, cuando, líneas atrás, se ha señalado que el primer lanzamiento de rock nacional ocurrió en 1957, un año en el que, según estos mismos autores, solo se habrían lanzado discos de *rock 'n' roll*. Esto deja entrever un descuido terminológico en lo que toca a estas investigaciones históricas, o una falta de claridad con respecto al significado de los términos *rock*, *nueva ola* y *rock 'n' roll*. Por otro lado, en estos mismos textos se hacen afirmaciones sobre el acontecimiento que supuestamente habría marcado el inicio de la práctica local de la música rock; pero estas afirmaciones no son acompañadas de ninguna explicación sustantiva, sino de un mero contraste estilístico entre el rock y la nueva ola.

Este artículo afirma que la ambigüedad semántica que encontramos en la historiografía del rock peruano proviene, básicamente, de un anacronismo: el rock, la nueva ola y el *rock 'n' roll* no están siendo entendidos tal como lo fueron en el contexto de su aparición. La hipótesis es que el vacío explicativo en torno a la aparición del rock en el Perú proviene, precisamente, de este anacronismo. Entonces, ¿cómo entender al rock, la nueva ola y el *rock 'n' roll* en el contexto de su aparición y cuál podría ser la utilidad de este entendimiento en torno a la explicación del surgimiento del rock en el Perú? Este artículo se propone mostrar que una aproximación estética al rock, la nueva ola y el *rock 'n' roll* permite superar la ambigüedad semántica en torno a los términos que los designan, y, luego, ofrecer, a partir de esta superación, una explicación al surgimiento del rock en el Perú.

Para llevar a cabo esta tarea, el artículo asume un marco teórico que se aproxima a los géneros musicales como hechos estéticos, a fin de establecer claras distinciones entre el rock, la nueva ola y el *rock 'n' roll*. Este marco teórico parte del hecho de que músicos y oyentes de un género musical en particular se hallan en la capacidad de identificar, distinguir —en resumen, entender— a este género en virtud de sus parámetros de expresión musical y de las ideas que estos parámetros evocan. En este sentido, un género musical se constituye como el punto de encuentro de las expectativas de los oyentes y los músicos. Este punto de encuentro implica, a su vez, un entendimiento por parte de los músicos y los oyentes de la significación históricamente instituida del género; es decir, de los parámetros de expresión musical que se deben seguir para obtener el efecto que se espera de este género en particular. Finalmente, tras distinguir al rock, la nueva ola y el *rock 'n' roll* como hechos estéticos y aclarar las ambigüedades semánticas en torno al uso de los términos que los designan, el artículo mostrará que el surgimiento de la práctica del rock en el Perú fue un proceso gradual de asimilación, depuración e innovación que involucró elementos del *rock 'n' roll* y la nueva ola a inicios y mediados de los años 60.

Materiales y métodos

Una aproximación estética a los géneros musicales

Tal como se ha señalado en la introducción, si se busca aclarar la ambigüedad semántica que la historiografía del rock peruano ha mantenido alrededor de los términos *rock*, *nueva ola* y *rock 'n' roll*, es necesario establecer distinciones estéticas entre los géneros musicales designados por esos términos. Para ello se propone una definición de estética orientada a los géneros musicales. Definamos, en primer lugar, lo que es un género musical.

Según el musicólogo Roy Shuker (2002), un género musical puede entenderse como:

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

Siguiendo a Shuker, la identificación y el conocimiento de las complejidades de un género musical permite a músicos y oyentes establecer un territorio común fundado en este conocimiento. Según el musicólogo José Jorge de Carvalho (2010):

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

Este horizonte de escritura y expectativa, según De Carvalho (2010), podría incluir:

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

Siguiendo lo dicho por Shuker y De Carvalho, podemos afirmar que los músicos y aficionados a un género musical pueden identificar, entender y distinguir este género en virtud de sus parámetros de expresión musical y de las ideas que estos parámetros evocan. En ese sentido, un género musical se constituye en el punto de encuentro de las expectativas de los oyentes y los músicos. Este punto de encuentro implica un entendimiento, por parte de músicos y oyentes, de la significación históricamente instituida del género, esto es, de los parámetros de expresión musical que se deben seguir para generar el efecto esperado.

Habiendo delimitado el concepto de género musical, emplearé la aproximación estética propuesta por Simon Frith en el artículo «Hacia una

estética de la música popular», para, con ella, distinguir estéticamente al *rock 'n' roll* en tanto género musical. Frith (2007) señala que: «Las canciones populares están abiertas a una apropiación de usos personales de un modo que ninguna otra forma de la cultura popular [...] es capaz de igualar. Al mismo tiempo, e igualmente importante, la música está regida por un conjunto de normas» (p. 263). En este sentido, el músico de un género en particular sabe qué combinación de sonidos esperan sus oyentes y el oyente de este género en particular sabe qué combinación de sonidos espera del músico. Es decir, como señala De Carvalho, dentro de un género musical, el músico tiene un horizonte creativo y el oyente, uno de expectativas.

Partiendo de estas observaciones, Frith señala que hay tres ideas que nos permiten aproximarnos a un género musical como un hecho estético. La primera de ellas hace referencia a que usamos la música popular para construir nuestras identidades y administrar nuestras emociones. Dice Frith (2007):

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

La segunda es la existencia de una narrativa propia de los géneros musicales. Dice Frith (2007):

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

afectan a la manera en que oímos una determinada voz. Debemos fijarnos también en todos esos detalles si vamos a tratar las canciones como estructuras narrativas (p. 270).

En otras palabras, los parámetros de expresión musical y la imagen de los artistas que se construye a través de los medios de masas se combinan para crear una identidad que connota un carácter, una forma de situarse en la sociedad.

La tercera idea propuesta por Frith para aproximarnos estéticamente a un género musical es la de aplicar una metodología analítica que explique cómo géneros populares específicos conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones e ideologías a partir de sus propias estructuras narrativas. Dice Frith (2007):

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

En resumen, la aproximación a un género musical como un hecho estético implica entender cómo una combinación históricamente instituida de parámetros musicales y de imágenes mediáticamente construidas producen una narrativa particular que permite a los oyentes construir su identidad y articular sus emociones. O, como indica Philip Tagg (1981), el análisis de la música popular tendría que sacar a la luz «por qué y cómo alguien comunica qué a quién con el objetivo de conseguir cuál efecto» (p. 4).

Rock 'n' roll: aclarando una ambigüedad semántica

La historiografía del rock peruano muestra una ambigüedad semántica en relación con los términos *rock 'n' roll* y *música rock*. En *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*, Pedro Cornejo (2018) señala que «El rocanrol llegó a Lima un 15 de setiembre de 1955» (p. 11), con el estreno de la película *Blackboard jungle*. Por su parte, en *Demoler. El rock en el Perú 1965-1975*, Carlos Torres (2018) afirma que «El rock aterrizó en nuestro país casi al final de la larga dictadura del general Manuel A. Odría [...] el estreno de *Blackboard jungle* marcaría el punto de partida» (p. 22). Como puede verse, Cornejo y Torres se refieren al mismo evento (el estreno de *Blackboard jungle* como la llegada de un nuevo género musical al Perú) valiéndose de dos términos distintos: *rock* y *rocanrol*. Una lectura poco atenta de estas afirmaciones podría llevar a considerar a los términos

rocanrol y *rock* como sinónimos. Sin embargo, esta consideración borraría las distinciones estéticas que el uso divergente de ambos términos ha buscado enfatizar.

Este uso divergente lo encontramos en *Popular music. The key concepts*, donde el musicólogo Roy Shuker (1998) usa el término *rock 'n' roll* para referir al «género de música popular que emergió cuando las canciones negras de R&B empezaron a obtener difusión en las estaciones de radio dirigidas a una audiencia más amplia y predominantemente blanca» (p. 233). *Rock*, según Shuker, se convirtió en «la etiqueta más general para los diversos estilos que mutaron a partir del *rock 'n' roll* [...] El rock es a menudo considerado como el portador de un mayor peso que el pop, con connotaciones de mayor integridad, sinceridad y autenticidad» (p. 233).

Siguiendo la definición establecida por Shuker, «Rock around the clock» sería uno de los primeros ejemplos de *rock 'n' roll*. Grabada en 1954 por una banda de músicos blancos (Bill Haley & His Comets), la canción tiene parámetros musicales tomados de las canciones negras de R&B: su compás cuaternario acentuado en el segundo y cuarto pulso, también conocido como *backbeat*, y su armonía basada en el *blues* de 12 compases. Por otro lado, en lo que toca a su difusión, el 9 de julio de 1955 «Rock around the clock» fue el primer éxito de *rock 'n' roll* en llegar al primer lugar de la lista de pop de la revista *Billboard*. La canción, cuyo ritmo y letra eran una invitación al baile, también fue el tema principal de la ya mencionada *Blackboard jungle*, una película que retrató la distancia generacional entre los adolescentes de los años 50 y la generación de sus padres —aquella que fue a pelear a la Segunda Guerra Mundial—, y enfatizó la rebeldía de los primeros frente a la seriedad de los segundos. Entonces, si, como menciona la historiografía, *Blackboard jungle* realmente marcó la llegada de un nuevo género musical al Perú, su canción emblemática, «Rock around the clock», indica que este género fue el *rock 'n' roll*.

Aquí resulta inevitable definir estéticamente al *rock 'n' roll*, dado que la capacidad para distinguirlo de otros géneros musicales constituye el punto de partida para aclarar la ambigüedad semántica que encontramos en la historiografía del rock peruano. Para elaborar esta definición nos valdremos del marco teórico mencionado en la introducción; esto es, analizaremos la forma en que una combinación históricamente instituida de parámetros musicales y de imágenes mediáticamente construidas producen una narrativa particular que permite a los oyentes construir su identidad y articular sus emociones. En el caso del *rock 'n' roll* tenemos parámetros musicales tomados de las canciones negras de R&B: su propulsivo compás cuaternario acentuado en el segundo y cuarto pulso, también conocido como *backbeat*, y su armonía basada en el *blues* de

doce compases; este conjunto de parámetros está orientado a promover lo que Michael Hicks (1999) llama «activismo» (p. 26) —una suerte de entusiasmo, de impulso vital—, que puede expresarse en la función social del baile o en la articulación de una sensación de velocidad en el oyente. Estos parámetros se combinan, a su vez, con letras que invitan al baile y al amor carnal, todo situado en un contexto exclusivamente juvenil, donde los adultos no tienen cabida.

En este sentido, el género musical del *rock 'n' roll*, entendido como un hecho estético, sería una colección de parámetros musicales y extramusicales (*backbeat*, armonía de 12 compases, letras que invitan al baile y al amor carnal en un mundo exclusivamente juvenil), orientada a articular la identidad y las emociones de los jóvenes estadounidenses blancos de aquella época, en virtud de su interacción sexual a través del baile y de su rebelde liberación de la mirada supervisora de los adultos.

«Rock around the clock» le abrió la puerta de las listas de éxitos a otras canciones de *rock 'n' roll*. En 1955 los artistas negros Little Richard y Chuck Berry llegaron al puesto 21 y 3 la lista de pop de la revista *Billboard* con «Tutti frutti» y «Maybellene», respectivamente. En 1956 Richard llegó nuevamente al puesto 21 con «Lucille»; mientras el cantante blanco Elvis Presley llegó al número 1 con «Heartbreak Hotel» y «Hound dog». Al igual que «Rock around the clock», todas estas canciones tienen un compás cuaternario acentuado en el segundo y cuarto pulso, así como una progresión armónica de blues de 12 compases, o una variación de ella, como «Heartbreak Hotel», que se basa en una de ocho compases.

Luego del estreno de *Blackboard jungle* en Lima, «Rock around the clock» llegó al mercado local en formato de disco de 45 RPM. Este hecho marca el inicio de la difusión del *rock 'n' roll* en el Perú. Torres (2018) enumera los eventos que, a lo largo de 1956 y 1957, ayudaron a su diseminación:

El estreno de *Rebel without a cause* y la llegada de los primeros discos de Elvis Presley [...] Quizá el principio del furor podría tener como fecha simbólica el 5 de diciembre de 1956, día del estreno de *Rock around the clock*, primera película musical basada en el nuevo ritmo, filmada a comienzos de año para capitalizar el éxito de *Blackboard jungle* [...] las películas *Rock, rock, rock*, con Chuck Berry y *Don't knock the rock*, con Little Richard y Bill Haley (pp. 22-23).

Como puede verse, el estilo musical de las canciones de Haley, Presley, Berry y Richard, esto es, el estiloailable que fue difundido por la industria bajo la etiqueta *rock 'n' roll* —cuya base es la estructura armónica del blues de 12 compases y el compás cuaternario acentuado en el segundo y

cuarto pulso— vino acompañado de películas orientadas a los jóvenes de la época. Estas películas ayudaron a vincular este estilo musical con una actitud de rebeldía que se manifestó, articuló y difundió de diversas maneras entre la juventud limeña de la segunda mitad de los años 50.

Esta actitud de rebeldía tuvo como blanco los estilos musicales favorecidos por la generación que los precedió, y fue llevada a la práctica por los seguidores del *rock 'n' roll* en algunos acontecimientos significativos. Torres (2018) menciona el estreno de *Blackboard jungle*, donde «en una simbólica escena unos adolescentes destrozan unos discos de jazz» (p. 22). Cornejo (2018) cita un artículo periodístico en el que se describe cómo, en febrero de 1957, en el Teatro Perricholi, un grupo de jóvenes airados reaccionaron en contra de un baile tropical gritando *rock 'n' roll* y como los organizadores decidieron suspender el espectáculo porque los «trogloditas exacerbadamente afectos al *rock 'n' roll*, sintiéndose insatisfechos, la emprendieron contra las localidades» (p. 12).

Hacia 1957, el *rock 'n' roll* ya era el nuevo ritmo de moda en Lima. Torres (2018) usa el concepto de «geografía sonora» para analizar el circuito que diseminó al género a fines de los años 50 e inicios de los 60; entre los elementos que, según este autor, conformaron este circuito estuvieron la radio y las pandillas (pp. 32-42). El principal espacio radiofónico destinado a los jóvenes aficionados a este estilo musical fue *Sesiones de rock and roll*, estrenado el 27 de febrero de 1960 y dirigido por el *disc jockey* Sergio Vergara. El programa se transmitía en el Teatro La Cabaña, y el local era desbordado por clubes de rocanroleros que el propio Vergara ayudó a organizar. Siguiendo a Estanislao Ruiz Floriano, Torres (2018) describe a las pandillas:

A fines de los cincuenta había clubes de fans y clubes de rocanroleros [...] Los miembros de los clubes de fans se reunían en la casa de uno de ellos para escuchar música y departir [...] Los del segundo grupo [...] eran más movidos y, pese al nombre, no estaban necesariamente relacionados con la música, sino más bien con la actitud [...] Algunas pandillas eran la prolongación de los clubes de rocanroleros. Fueron tribus urbanas primigenias que en ocasiones se vestían como los personajes que veían en las películas. El éxito de *Blackboard jungle* inspiró un subgénero de filmes de pandilleros [...] Por eso la estrategia del pandillero fue más visual que musical: buscaba lucirse. Los más maleados eran esquineros inspirados por los *teddy boys* y fueron los primeros en vestirse con blue jeans, botines, casacas de cuero y peinados con montaña y brillantina, signos distintivos para reconocerse. Es así como se forman los Gatopardos, los Chacales, los Tabacos Negros, los Escorpiones, los Bucaneros y tantos otros. Sus peores transgresiones: provocar broncas sin motivo, hacer perro

muerto y participar en carreras contra el tráfico en avenidas céntricas (pp. 40-41).

Torres (2018) también señala que, en el verano de 1960, entre las pandillas rocanroleras coordinadas por Sergio Vergara, se encontraba Los Cometas (pp. 40-41), la cual incluía a Erwin Flores, César Castrillón y Pancho Guevara, futuros miembros del grupo Los Saicos, cuya aparición en 1964, según Cornejo (2018), marcaría el momento en el que el rock peruano empieza a hablar su propio lenguaje (p. 14).

En resumen, para aclarar el significado que el término *rock 'n' roll* tuvo en el contexto de su aparición en el Perú, puede afirmarse que, entre 1955 y 1960, surgió en Lima un extenso y organizado circuito en torno al cual se agruparon jóvenes aficionados a un estilo musical comercializado bajo ese nombre; estos jóvenes, en gran parte, se identificaron con la cultura juvenil que se asoció y difundió con esa música. Por ello, cuando hablamos de *rock 'n' roll* en el Perú, en el contexto de la segunda mitad de la década de 1950, nos referimos al estilo musical comercializado bajo esa etiqueta, caracterizado por la estructura armónica del *blues* de 12 compases y el compás cuaternario acentuado en el segundo y cuarto pulso, y que, además, cumplió con las funciones sociales de baile y articulación de la identidad rebelde de cierta juventud de la época.

Como ya se ha mencionado, Shuker (1998) afirma que, en contraste con el término *rock 'n' roll*, *rock* es «la etiqueta más general para los diversos estilos que mutaron a partir del *rock 'n' roll* [...] El *rock* es a menudo considerado como el portador de un mayor peso que el *pop*, con connotaciones de mayor integridad, sinceridad y autenticidad» (p. 233). Para entender cómo, en contraste con el *rock 'n' roll*, el *rock* surgió en el Perú, primero debemos aclarar en qué consistió el fenómeno de la nueva ola.

El problema historiográfico de la nueva ola

En *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*, Pedro Cornejo (2018) señala que, durante la segunda mitad de los años 60, apareció lo que se denominó «nueva ola», «una corriente musical caracterizada por un sonido diáfano, simple, alejado de estridencias y perfectamente listo para el consumo masivo» (pp. 15-16). Por su parte, Torres (2018) trata de diferenciar a la nueva ola del *rock* en términos de estilo, tanto musical como visual:

Se trata de una variante del bolero, la canción italiana y la balada [...] Los nuevaoleros aparecían en TV con montaña en el pelo y vestimenta informal. Eran en su mayoría solistas; grupos, muy pocos.

Los más conocidos, Pepe Miranda, Rulli Rendo, Joe Danova, Jimmy Santi, entre otros, no aparecen en este libro por obvias razones de estilo musical, pese a que el rock y la nueva ola comparten escenario, lo cual los vuelve fenómenos vecinos y a veces entrecruzados [...]. Las fronteras son borrosas. El *beat* o el *twist* pueden compartir 45 con una balada nuevaolera. Para la época se confunde la nueva ola con el rock, por lo que la única diferencia actualmente la puede dar quien escuche las grabaciones. El uso del inglés, la llegada de la psicodelia y la experimentación sonora marcarán mucho mejor la frontera (p. 30).

En los pasajes citados notamos que la nueva ola es caracterizada como un estilo musical cuyos parámetros se basan en la canción pop melódica y en la balada sentimental. En este apartado argumentaré que la nueva ola no se redujo a estos estilos musicales y que no se opuso a la música rock, sino que, en la práctica, fue una escena musical en la que se incluyeron no solo canciones y discos que, durante la primera mitad de los años 60, fueron etiquetados como *rock 'n' roll*, sino canciones y discos que, posteriormente, por los historiadores ya mencionados, serán catalogados como rock. Para ello, es necesario analizar el proceso que la música conocida como *rock 'n' roll* atravesó luego de su estallido comercial a mediados de los años 50.

Entre 1955 y 1956, los pioneros del *rock 'n' roll* (Bill Haley & His Comets, Little Richard, Chuck Berry, Elvis Presley) grabaron sus primeras canciones para sellos regionales independientes, y abrieron, con su éxito, un nuevo circuito de producción y consumo en el mercado de la música popular. Cuando los grandes sellos discográficos se percataron de este fenómeno, decidieron fabricar nuevos artistas que llegaran al mercado adolescente galvanizado por el *rock 'n' roll*. El musicólogo Charlie Gillett (1996) describe el proceso:

En 1957 [...] al lado de los contados discos de *rock 'n' roll* que podían compararse con los mejores del año anterior, había otros que presagiaban lo que estaba por venir, discos cuyo sonido estaba más determinado por un productor que por el espíritu desinhibido del cantante [...] El descubrimiento de que el *rock 'n' roll*, después de todo, podía ser sometido a las técnicas de producción tradicionales de la industria animó a los productores de la vieja escuela a darle un giro al idioma musical [...] ahora podían obtener credibilidad usando cantantes desconocidos —que eran presentados como rocanroleros— para grabar canciones con letras decentes y un ritmo constante (pp. 40-41).

Un proceso similar ocurrió en Latinoamérica. En 1960, supervisados por la sucursal mexicana del sello Columbia, el cantante mexicano Enrique Guzmán y su conjunto Los Teen Tops grabaron versiones en español de

algunas canciones que ya habían alcanzado el éxito comercial en las voces y el idioma de cantantes estadounidenses de *rock 'n' roll*, como Elvis Presley, Little Richard, Larry Williams, Jerry Lee Lewis y Carl Perkins. Esto convirtió a Guzmán en la primera estrella de *rock 'n' roll* en español.

Torres (2018) señala que «el rock» desapareció a partir de 1958, con «los grupos de chicas, el surf y el twist», y cumplió «la función de puente hasta la llegada de los Beatles»; a partir de ese año, señala, «predominaron cantantes melosos como Pat Boone o Paul Anka, quienes junto con el Festival de San Remo [...] y agrupaciones como Los Cinco Latinos, sustituyeron al rock no solo en el Perú, sino incluso en la región» (pp. 29-30).

En contraste con lo afirmado por Torres, para quien el término rock es intercambiable con el término *rock 'n' roll*, lo cierto es que, en 1960, Enrique Guzmán grabó las primeras versiones en español de *rock 'n' roll*: traducciones de canciones de Elvis Presley, Little Richard, Larry Williams, Jerry Lee Lewis y Carl Perkins que lograron obtener fama a nivel regional e influenciaron en cientos de agrupaciones y cantantes. Esto demuestra que, lejos de desaparecer, al llegar los años 60, el *rock 'n' roll* se expandía rápidamente por todo Latinoamérica a través de versiones de sus canciones en español.

Mientras este proceso ocurría en Latinoamérica, las grandes disqueras estadounidenses construían un nuevo tipo de cantante: el ídolo adolescente, con el que buscaron ingresar al segmento juvenil del mercado de la música. Entre los más famosos estuvieron Frankie Avalon y Paul Anka, cuyas canciones más conocidas se alejaron del formato del *rock 'n' roll* y retomaron el de las baladas sentimentales. Charlie Gillett (1996) hace un repaso de los tópicos abordados por las canciones de este tipo de cantantes: arreglarse para el baile, llegar al baile, confesar algún tipo de pasión juvenil o mostrar resentimiento frente a la incomprensión de los adultos (p. 44). Esta temática buscaba impactar en el segmento adolescente de la industria discográfica. Según el historiador Elijah Wald (2009), el fuerte vínculo que se estableció entre los adolescentes y los nuevos ídolos radica en que la «identificación personal se pusiera el centro de la música popular» y que el énfasis pasara «del virtuosismo a la comunicación [...] cantantes adolescentes como Paul Anka o Frankie Avalon otorgaban a sus oyentes la sensación de estar frente a alguien que hablaba honesta y directamente para ellos» (p. 202).

Pero el ídolo adolescente no se limitó a un repertorio de baladas. De hecho, uno de los ídolos adolescentes más populares, Ricky Nelson, incluyó en su repertorio canciones de *rock 'n' roll*. Wald (2009) señala que en 1959, en una entrevista concedida a la revista *Billboard*, Sam

Philips, productor de las primeras grabaciones de Elvis Presley, señala que la hegemonía del *rock 'n' roll* había llegado a su fin: «probablemente la música popular no volverá a ser dominada por un único estilo [...] los chicos se han aburrido del alboroto y estamos pasando a un periodo de mayor variedad en el gusto [...] Ahora un *deejay* puede moldear su show con *rock 'n' roll*, viejos estándares, un poco de todo en el medio, y aun así conseguir un sonido moderno» (p. 201).

Ahora bien, tal como había ocurrido con Enrique Guzmán y los primeros éxitos de *rock 'n' roll* en español, la industria discográfica latinoamericana no tardó en crear sus propios ídolos adolescentes. En 1961, el propio Guzmán se separó de Los Teen Tops y se lanzó como solista con una versión en español de «Raindrops», balada sentimental interpretada originalmente en inglés por el cantante estadounidense Dee Clark, y, luego, con una de «Put your head on my shoulder», una de las baladas sentimentales más conocidas del grupo estadounidense The Platters. Al mismo tiempo, en Buenos Aires, el argentino Rocky Pontoni empezó a grabar versiones en español del ídolo adolescente Neil Sedaka, lo cual lo convirtió, junto con Guzmán, en uno de los primeros ídolos adolescentes de la región. Ese mismo año, la sucursal argentina de RCA Victor acuñó el término *nueva ola* para referirse a una colección de discos con la que promocionaba a tres figuras de la música juvenil argentina: Marty Cosens, Mariquita Gallegos y el ya mencionado Pontoni (Silenzi, 2016).

En el Perú, los ídolos adolescentes más conocidos fueron Pepe Miranda, Gustavo «Hit» Moreno, Pepe Cipolla y Joe Danova, cuyos repertorios no solo incluyeron baladas sentimentales, sino también versiones de *rock 'n' roll*, pop melódico y twist, el nuevo baile de moda basado en el *backbeat* y el *blues* de 12 compases. Estos ídolos adolescentes peruanos fueron etiquetados por la industria discográfica y la prensa local como cantantes de nueva ola, lo cual demuestra que, hacia 1961, en distintos puntos de América Latina, el término nueva ola se usaba para designar un mismo fenómeno musical: aquel que eclosionaba con una carga de músicos, intérpretes, discos y canciones, dirigido comercialmente a la juventud urbana de la región.

Ese mismo año, la disquera peruana MAG lanzó un álbum del grupo Duraznito y sus Twisters bajo el título de *Twist y rock and roll de la nueva ola*. El disco incluía versiones en español de canciones de *twist* grabadas originalmente en inglés por el cantante estadounidense Chubby Checker y una versión de «Presumida», adaptación al español de una canción de *rock 'n' roll* de Cliff Richard que ya había sido popularizada en México por Enrique Guzmán y Los Teen Tops. En el libro *Días felices*, Diego García y otros coleccionistas e investigadores de la revista *Sótano Beat* (2012) indican que

las grabaciones de Duraznito para MAG siguieron el modelo tradicional de las grandes disqueras estadounidenses al momento de producir discos de *rock 'n' roll*: arreglos en partituras y músicos profesionales contratados por el sello discográfico (p. 37). El objetivo de estas grabaciones fue producir versiones en español de las canciones más populares del segmento juvenil del mercado discográfico estadounidense —que incluían temas de *rock 'n' roll*, *twist* y baladas sentimentales— para que fueran consumidas por los jóvenes locales. Como muestra el título del álbum, no importaba si, según sus parámetros estilísticos, las canciones tuvieran ritmo de *twist* o de *rock 'n' roll*. Si habían sido interpretadas en español por cantantes locales con la intención de llegar a la juventud local, contaban con las condiciones suficientes para que la industria discográfica peruana las etiquetara como nueva ola.

El 14 de agosto de 1965, en el diario *Extra*, un aviso publicitario del programa televisivo *El clan del twist* (1965) informaba que, bajo la conducción de «la princesita de la nueva ola» Margie Bermejo, el programa estaría «dedicado a la juventud peruana», y ofrecería «alegría..., juventud..., ritmo..., concursos, con la participación de populares conjuntos nacionales y valores de la nueva ola internacional» (aviso publicitario, 14 de agosto de 1965). La lista de artistas mencionados en el anuncio publicitario incluía a Jimmy Santi, Los Tres García, Pepito, Tony Laredo, Los Dakotas, Robby, Paco Daglio, y las bandas Los Shain's y Los Saicos. Estos artistas no interpretaban canciones de estilos similares, pues Jimmy Santi era un cantante con un marcado corte de pop melódico, mientras que las agrupaciones Los Saicos y Los Shain's practicaban un estilo que los historiadores del rock peruano considerarían luego como música rock. Como puede verse, la etiqueta nueva ola, impuesta por la industria del entretenimiento, no se basó en un estilo musical o en un conjunto de características musicales relativamente homogéneas desde el punto de vista musical, sino, más bien, en el hecho de tratarse de música en español orientada a la juventud peruana de la época.

Pero la etiqueta «nueva ola» no fue asumida únicamente por la industria discográfica, sino también por los propios artistas. El 24 de junio de 1965, en un artículo publicado en el diario *Extra* (1965), el redactor presenta a la banda Los Saicos como «los nuevos reyes de la nueva ola», y el baterista del grupo, Pancho Guevara, augura futuros éxitos para su conjunto al argumentar que «la nueva ola gusta en todas partes, y cuando es bien interpretada, mejor» (*Extra*, 1965).

A partir de estas evidencias podemos concluir que, en el Perú, entre 1961 y 1965, existió una tendencia, un movimiento, una retroalimentación a manera de acuerdo tácito entre artistas, consumidores de discos, sellos

discográficos y medios de prensa, para usar la etiqueta nueva ola al referirse a la versión o recreación en español de la música popular originada a fines de los años 50 y comienzos de los años 60 en Estados Unidos —y, en ocasiones, Italia—, cuyo objetivo estaba en el segmento juvenil del mercado discográfico local. Esta tendencia incluyó músicos, canciones y álbumes de *rock 'n' roll*, *twist*, pop melódico, balada romántica y un estilo o género —en el caso de Los Shain's y Los Saicos— que los historiadores del rock peruano luego catalogarían unánimemente como rock. A partir de ello puede concluirse que los historiadores del rock peruano partieron de una visión anacrónica de este periodo, y fueron presas de un sesgo —la supuesta oposición estilística entre el rock y la nueva ola— que no les permitió ver que el género que ellos mismos llaman rock formó parte del fenómeno de la nueva ola.

Habiendo mostrado la variedad estilística que podía abarcar el concepto de nueva ola, es importante añadir que el término también podía usarse para designar una escena musical. En su artículo «Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music», el musicólogo canadiense Will Straw (2002) señala que una escena musical es «la actualización de un estado particular de relaciones entre varias poblaciones y grupos sociales, en tanto se agrupan alrededor de coaliciones específicas de un estilo musical» (p. 379). Si ampliamos la noción de Straw para incluir varios géneros o estilos musicales unidos por una cualidad específica, en este caso ser una versión o recreación en español de la música popular originada en Estados Unidos —y, en ocasiones, Italia— a fines de los años 50 y comienzos de los 60, cuyo objetivo estaba en el segmento juvenil del mercado discográfico local, entonces las relaciones que existieron entre varias poblaciones y grupos sociales alrededor del *rock 'n' roll*, el *twist*, el pop melódico y la balada romántica nos permiten entender a la nueva ola como una escena musical compuesta por artistas, consumidores de discos, sellos discográficos y medios de comunicación relacionados entre sí en virtud de estos estilos o géneros musicales.

La primera parte de este artículo aclaró, desde una aproximación estética, el contenido semántico del término *rock 'n' roll*. La segunda aclaró el problema historiográfico en torno a la noción de la nueva ola, al definirla como una escena musical articulada en torno a una diversidad de géneros o estilos musicales. Hechas estas aclaraciones, la tercera parte explicará, en términos estéticos, el surgimiento de la música rock en el Perú.

El surgimiento de la música rock en el Perú

Tal como se ha señalado en los apartados anteriores, entre mediados de los años 50 e inicios de los años 60, el género etiquetado como *rock 'n' roll* tuvo la estructura armónica del *blues* de 12 compases y el compás cuaternario acentuado en el segundo y cuarto pulso, y cumplió, además, con las funciones sociales de baile y de articulación de la identidad rebelde de cierta juventud de la época. La balada sentimental, por su parte, tuvo un tempo más lento que las canciones de *rock 'n' roll*, y su estructura armónica se basó en las progresiones que ya habían caracterizado a las canciones populares estadounidenses de las décadas de 1930 y 1940; su función social fue la de articular sentimientos más sublimes, como la experiencia de enamorarse por primera vez y las ensoñaciones que esta experiencia provocaba. El *twist*, al igual que el *rock 'n' roll*, fue un género derivado del R&B, basado en el *backbeat* y la progresión armónica del *blues* de 12 compases, y su función social fue la del baile. Como también se ha visto, la escena de la nueva ola en el Perú giró, en su mayor parte, alrededor de esos tres géneros. Sin embargo, hacia 1958, un nuevo género musical emergió para, junto con el *rock 'n' roll*, el *twist* y la balada sentimental, terminar de conformar el universo de la nueva ola en el Perú: el rock instrumental.

En palabras del historiador Seth Bovey (2019), el rock instrumental:

Reemplazó el canto por líneas tocada en el órgano, el saxofón o la guitarra. Sin letras, los músicos tenían que mantener atento al oyente con una ejecución enérgica y estridente y con sonidos novedosos. Entonces, cada «instro» debía tener un artificio, que podía ser la melodía de una conocida canción tradicional, intrigantes efectos sonoros o ruidos vocales —gritos, alaridos, silbidos, risas, maullidos— cualquier cosa que hirviera la sangre o llamar la atención del oyente (p. 8).

La banda de rock instrumental más famosa fue The Ventures, la cual, basada en el sonido de la guitarra eléctrica y con un estilo conocido como surf, empezó a ejercer una importante influencia entre los jóvenes músicos de inicios de los años 60. Wald (p. 229) señala:

La mayoría de críticos trató a la música surf como una moda transitoria, pero esta ayudó a crear una nueva imagen de la banda de *rock 'n' roll*. Por un lado, coronó a la guitarra eléctrica, que previamente estuvo a la par con el saxofón y los teclados, como el instrumento líder dominante junto con el bajo, que estaba transformando el sonido y el sentir de las secciones rítmicas del *rock 'n' roll* y el R&B. Por otro, proporcionó un nuevo modelo de machismo adolescente que mezcló la imagen natural y rebelde del lejano oeste con el mundo

moderno de los autos customizados y los bikinis, y ayudó a forjar la estética del chico y la guitarra que es perfectamente resumida en la expresión «rock de garaje» (p. 229).

El nuevo rol del guitarrista, y el modelo que este le proporcionó a miles de jóvenes músicos *amateurs*, que, a su vez, formaron los que serían considerados como los primeros grupos de rock de garaje, es resumido por Bovey (2019) de la siguiente manera:

Naturalmente, jóvenes aspirantes a músicos empezaron a buscarse entre sí para aprender canciones. Como resultado, combos caseros de *rock n roll* —a los que ahora nos referimos como «bandas de garaje»— empezaron a formarse a lo largo y ancho de los Estados Unidos alrededor de 1958. Estas arrebatadas bandas tocaban con más energía y entusiasmo que con pericia técnica, y han sido retroactivamente etiquetadas con la etiqueta «garaje» porque solían practicar en el garaje de la casa de algún familiar y su sonido solía ser crudo y poco refinado, como el interior de un garaje (p. 15).

A inicios de los años 60, influidas por el surf rock instrumental, un puñado de bandas de rock de garaje empezaron a aparecer en el Perú. Torres relata que en 1961 el administrador del Astoria Jazz Club se acercó a dos muchachos que estaban tocando en una calle del distrito de Miraflores y les propuso formar un grupo de rock para tocar un nuevo ritmo que acababa de llegar. Cuando llegaron al club, señala Torres (2018), el administrador «sacó un disco de The Ventures y lo puso en el tocadiscos» (p. 46). Ese mismo año, según Torres (2018), se formó Los Zodiac, banda que llegó «a tener un repertorio de cerca de cincuenta canciones que incluía, al principio, *twist*, rock and roll, para luego incorporar surf y, poco antes de su separación, *merseybeat*» (pp. 46-47).

Al ser *amateurs* llevados más por el entusiasmo que por el objetivo de hacer una carrera en la industria discográfica, las bandas de garaje debían contar con ciertas condiciones para salir de sus casas y grabar sus canciones. Según Bovey (2019): «una población adolescente que quisiera bailar *rock 'n' roll* [...] locales para albergar estos bailes [...] DJs locales o empresarios que quisieran invertir en las bandas y grabar sus discos» (p. 15).

Formada en 1963 por alumnos del Colegio América del Callao, Los Incas Modernos cumplió con varias de las ya mencionadas condiciones para ser considerada, retrospectivamente, como una banda de garaje. Se trató de músicos *amateurs* tocando con más entusiasmo que con pericia técnica, y cuyo sonido crudo y poco refinado fue desarrollado ensayando en la casa de algún familiar de la banda. Los Incas Modernos contaron con el apoyo de un sello independiente —Sol—, con el que grabaron su

primer álbum, considerado por Cornejo (2018) como el primer álbum de rock en el Perú (p. 13), título fundacional que Torres (2018) también le ha adjudicado (p. 57).

Este disco —llamado, como la banda, *Los Incas Modernos*— tuvo una parte dedicada a las baladas sentimentales, un género que, como ya se ha visto, fue característico del repertorio de los ídolos adolescentes de la nueva ola, mientras otra estuvo dedicada a los temas instrumentales. Uno de ellos, «Terremoto», es una canción de surf rock que interpola una sección de The Ventures con una armonía *blues* de 12 compases, clásica del *rock 'n' roll*. Otro, titulado «Carnavalito», es una versión surf de la canción folclórica «El humahuaqueño», cuya melodía andina original, compuesta por el músico argentino Edmundo Zaldívar, es trasladada a la estructura armónica y rítmica del *rock 'n' roll*.

«Terremoto», por su parte, lleva a la práctica uno de los recursos clásicos de la guitarra del surf rock instrumental: el *tremolo picking*, usado para crear la alegoría de un movimiento sísmico. La articulación de esta sensación se relaciona con lo que el musicólogo Michael Hicks (1999) considera un elemento característico del rock de garaje: el «activismo» que cultiva la velocidad, en particular la velocidad relacionada con la tecnología (encarnada, en este caso, en la guitarra eléctrica) y la virilidad y brutalidad masculina (encarnadas, a su vez, en el rol del guitarrista, quien canaliza las fuerzas de la naturaleza a través de su instrumento) (p. 26).

La combinación de estos elementos musicales y la identidad que buscaban constituir —una veloz y viril masculinidad adolescente encarnada en las posibilidades expresivas y alegóricas de la guitarra eléctrica— abrieron un nuevo derrotero estético dentro de la escena de la nueva ola, y pueden verse, en retrospectiva, como el inicio del desarrollo del rock de garaje en el Perú.

En *Sixties rock. Garage, psychedelic & other satisfactions*, Michael Hicks (1999) define el rock de garaje de mediados de los años 60 en base a los conceptos de *activismo* y *antagonismo*; su activismo —su principio de entusiasmo, su impulso vital— se encuentra en la velocidad como un signo de virilidad; su antagonismo, por otro lado, se manifiesta en su rebeldía social (p. 26). Estas dos manifestaciones, combinadas entre sí, crean lo que Frith llama «la narrativa del género» (2007), una propiedad que permite a sus oyentes articular sus emociones y construir su identidad (pp. 270-271).

En el rock de garaje como hecho estético tendrían que relacionarse las cualidades mencionadas por Hicks (1999) («velocidad», «virilidad», «rebeldía social»), con parámetros de expresión musical (p. 26). Siguiendo a Hicks (1999), se tomarían como parámetros musicales del rock de garaje el

ritmo, la armonía, las frases melódicas, el timbre de las guitarras eléctricas y las técnicas vocales (pp. 1-38). Asimismo, siguiendo a Tagg (1999), se apela a las letras de las canciones como un parámetro paramusical de expresión (p. 31).

Como ya se ha visto, en «Terremoto» puede percibirse el «activismo» que cultiva la velocidad, en particular la velocidad relacionada con la tecnología (encarnada, en este caso, en la guitarra eléctrica) y la virilidad y brutalidad masculina (encarnadas, a su vez, en el rol del guitarrista, encargado de canalizar las fuerzas de la naturaleza a través de su instrumento). Dos años después, en 1965, aparecería una canción en la que coincidirían con mayor claridad y potencia los elementos que hoy son percibidos como característicos del rock de garaje. Se trató de «Demolición», lado A del segundo disco 45 rpm de la banda Los Saicos.

El patrón rítmico utilizado en la introducción de «Demolición» presenta al bombo tocando acentos sobre la firma de tiempo de 4/4, esto es, en otras palabras, una mónada rítmica de tiempo simple. El tom, por su parte, acentúa el primer y segundo pulso, y luego realiza un golpe entre el segundo y tercer pulso y otro entre el tercer y cuarto pulso, añadiéndole una síncopa que invita al baile. En el quinto compás, sobre este mismo patrón rítmico, entra el zumbido de una guitarra, en la que se toca, siguiendo la técnica del *tremolo picking*, una variación de la progresión armónica conocida como *blues* de 12 compases. Es importante anotar que también encontramos la progresión armónica del *blues* de 12 compases en los más grandes éxitos de *rock 'n' roll* (desde «Rock around the clock» de Bill Haley hasta «The twist» de Chubby Checker), con los que bailaba gran parte de la juventud limeña de la época. A lo largo de esta introducción, «Demolición» se presenta como una canciónailable de música juvenil de mediados de los años 60, con la peculiaridad de un zumbido escarpado en la guitarra eléctrica, probablemente tomado de las bandas de surf instrumental como The Ventures, el cual podría evocar tanto el zumbido de un taladro, la llegada de una ola o el motor de un auto a toda velocidad, que, según Hicks (1999), son marcas esenciales en todo el rock de garaje (p. 26). En resumen, la influencia de la armonía del *rock 'n' roll*, el ritmo sincopado de la música negra estadounidense de baile, el toque agreste de la guitarra surf (y su evocación de velocidad) ya emparentan la canción de Los Saicos con los parámetros musicales del rock de garaje de mediados de los años 60.

Un grito del cantante (la onomatopeya «tatatatata yayaya», cuyo «yayaya» evoca el «yeah yeah yeah» de los Beatles) marca el inicio de la primera estrofa de la canción. El patrón rítmico pasa de inmediato a una *backbeat* con un doble acento en el segundo y cuarto pulso, cuya

combinación con la armonía del *blues* de 12 compases evocan la estructura rítmica y armónica típica de los temas de *twist* que se bailaban en la época. La voz del cantante se articula, como señala Hicks (1999), con un gruñido que caracterizó a algunos cantantes de rock de garaje (pp. 2-3), y se superpone al *tremolo picking* creando una combinación de gruñido y zumbido que evoca el timbre de *fuzz-tone* que muchas bandas de garaje utilizaban en esa misma época. Hasta el momento el ritmo, la armonía y el timbre se corresponden con la estética del rock de garaje de mediados de los años 60. Luego está la temática del texto:

Echemos abajo la estación del tren
 Echemos abajo la estación del tren
 Echemos abajo la estación del tren
 Echemos abajo la estación del tren
 Demoler, demoler, demoler, demoler
 Echemos abajo la estación del tren
 Demoler, demoler la estación del tren
 Demoler, demoler la estación del tren
 Nos gusta volar estaciones de tren
 Demoler, demoler, demoler, demoler
 Nos gusta volar estaciones de tren
 Demoler, demoler, demoler, demoler

«Demolición» posee algunos parámetros musicales de los géneros que la precedieron: el *backbeat* y la armonía del *blues* de 12 compases que caracterizaron al *rock 'n' roll* y al *twist*. Del *rock 'n' roll* también heredó la rebeldía asociada con las pandillas que surgieron en Lima a finales de los años 50; de hecho, los integrantes de Los Saicos pertenecieron a una, Los Cometas, organizada en el distrito de Lince por el ya mencionado *disc jockey* Sergio Vergara. Del surf rock instrumental, que, como vimos, puede considerarse un primer estilo del rock de garaje, tomó prestado el *tremolo picking*, recurso que los guitarristas de las bandas de surf rock usaban para representar fuerzas de la naturaleza como olas o terremotos.

Pero «Demolición» también trajo cambios e innovaciones lo suficientemente importantes como para marcar distancia con los géneros o estilos que la precedieron: su letra, explícitamente violenta, y los rasposos gruñidos y gritos de su cantante, encarnan, al combinarse, el antagonismo social característico de la masculinidad enajenada del rock de garaje. La imagen de un grupo de muchachos destruyendo jubilosamente la estación del tren sugiere la personalidad de una poderosa y masculina velocidad urbana poseedora de un antagonismo rebelde. El acto de demoler la estación del tren que se narra en la canción evoca también a una pandilla de adolescentes insatisfechos que se desfogan y legitiman su masculinidad en un acto de rebeldía.

En *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*, Cornejo (2018) señala que le corresponde a Los Incas Modernos «el privilegio de editar el primer álbum de rock propiamente dicho en nuestro medio» y que «existe consenso en afirmar que el rock peruano empezó a hablar su propio lenguaje en 1964 con Los Saicos» (pp. 13-14). Aunque Cornejo no explica el hecho de que el rock peruano como hecho histórico empiece con estos dos grupos, en este artículo se ha mostrado que ambos, Los Incas Modernos y Los Saicos, siendo parte de la escena de la nueva ola peruana de comienzos de los años 60, participaron de un proceso musical en el que, si bien heredaron formas musicales de sus predecesores, llevaron a cabo decisivas innovaciones estéticas que los distanciaron de ellos, y produjeron así el surgimiento de un nuevo género musical, el rock de garaje, que, en términos estéticos —esto es, tanto en sus formas musicales como en las funciones sociales que estas cumplen— innovó y trascendió a aquellos géneros que lo precedieron (el rock 'n' roll, el twist) y que, por ello, debe verse como el quiebre estético que marca el surgimiento definitivo de la práctica de la música rock en el Perú.

Resultados y conclusiones

1. Los términos *rock 'n' roll* y *música rock* no son sinónimos y designan dos géneros musicales estéticamente distintos. El rock 'n' roll está caracterizado por la estructura armónica del blues de 12 compases y el compás cuaternario acentuado en el segundo y cuarto pulso, y que, además, cumplió con las funciones sociales de baile y articulación de la identidad rebelde de cierta juventud de la época. El rock, en su primera versión, la del rock de garaje, está basado en los conceptos de *activismo* y *antagonismo*; su activismo —su principio de entusiasmo, su impulso vital— se encuentra en la velocidad como un signo de virilidad; su antagonismo, por otro lado, se manifiesta en su rebeldía social. Uno de los principios característicos del rock de garaje, el «activismo» que cultiva la velocidad, está relacionado con la tecnología (encarnada, en este caso, en la guitarra eléctrica) y con la virilidad y brutalidad masculina (encarnadas, a su vez, en el rol del guitarrista, quien canaliza las fuerzas de la naturaleza —y de su psique— a través de su instrumento).
2. En contra de lo dicho por los historiadores del rock peruano, la nueva ola no fue un estilo musical opuesto al rock, sino una escena que abarcó géneros como el *rock 'n' roll*, la balada romántica, el *twist*, e incluso el rock en su formato de rock de garaje.
3. En términos de ambición artística, el rock de garaje —tanto en su estilo instrumental como en su estilo vocal— fue el género que inauguró la música rock en el Perú. Con él llegaron nuevos parámetros musicales como el uso de la guitarra eléctrica como creadora de alegorías de fenómenos naturales que encarnaban la virilidad del guitarrista, así

como el uso de letras y timbres que expresaban un antagonismo social característico de una masculinidad adolescente enajenada.

Contribución de autoría

Francisco Melgar Wong fue el único autor.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bovey, S. (2019). *Five years ahead of my time: Garage Rock from the 1950s to the present*. Reaktion Books.
- Carvalho, J. J. de (2010). Un panorama de la música afrobrasileña. En *Tercer Congreso Iberoamericano de Cultura. A tres bandas* (pp. 125-135). Akal.
- Cornejo, P. (2018). *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Contracultura.
- El Clan del Twist. (14 de agosto de 1965). Aviso publicitario. *Diario Extra*.
- Extra*. (24 de junio de 1965). Los Saicos: nuevos reyes de la nueva ola.
- Frith, S. (2007). Towards an aesthetic of popular music. En S. Frith, *Taking popular music seriously* (pp. 257-273). Ashgate.
- Gillett, C. (1996). *The sound of the city*. Da Capo Press.
- Hicks, M. (1999). *Sixties rock. Garage, psychedelic & other satisfactions*. University of Illinois Press.
- Shuker, R. (2002). *Popular music. The key concepts*. Routledge.
- Silenzi, R. (2016). Llegada del rock a Argentina. [Artículo de blog]. <http://elblogderomeosilenzi.blogspot.com/2016/03/llegada-del-rock-argentina.html>
- Sótano Beat. (2012). *Días felices*. Contracultura.
- Straw, W. (2002). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Tagg, P. (1981). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37-67.
- Torres, C. (2018). *Demoler. El rock en el Perú 1965-1975*. Planeta.
- Wald, E. (2009). *How The Beatles destroyed rock 'n' roll*. Oxford University Press.

Recepción: 4/11/2022
Aceptación: 10/1/2023