



Marco Sadiel Cuentas Peralta
(Lima, 1973)



Es bachiller en Composición por la Universidad Nacional de Música del Perú y magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Piura. Sustentó su tesis *La formación de públicos y las orquestas sinfónicas nacionales en el Gran Teatro Nacional del Perú* (2022). Ha publicado artículos académicos sobre Alejandro Núñez Allauca, tendencias estilísticas de la Generación 2000 en el Perú, y conexiones entre la música de Enrique Iturriaga y José Ignacio López Ramírez Gastón. Sus obras han sido estrenadas por la Orquesta Sinfónica Nacional y las orquestas de Arequipa y del Cusco. Su ópera *Tajuno y la Luna* se estrenó en Cuenca, Ecuador (2024). El Ministerio de Cultura y la Universidad Nacional de Música le han comisionado obras de cámara y orquestales. Es creador y director del festival *Musicantes*, dedicado desde 2023 a la promoción de compositores peruanos.

“Avenida Larco”: narrativa épica, adolescencia y modernidad en el rock progresivo peruano


“Avenida Larco”: Epic Narrative, Adolescence, and Modernity in Peruvian Progressive Rock

Marco Sadiel Cuentas Peralta

Ministerio de Educación

Lima, Lima, Perú

sadielcuentas@yahoo.com

 <https://orcid.org/0009-0007-6855-3620>



Resumen

La canción “Avenida Larco” del grupo Frágil es una pieza central del rock progresivo peruano, que refleja dinámicas culturales del Perú de los años ochenta a través del uso eficiente de diversos recursos musicales con fines comunicativos. Este análisis se enfoca en cómo la armonía, la rítmica relacionada con la fanfarria de cacería, y la influencia de la música militar refuerzan y amplifican los contenidos ideológicos presentes en la letra. A través de la combinación de estos elementos musicales, “Avenida Larco” transforma una narrativa de cortejo juvenil en una epopeya contemporánea que refleja tensiones propias de la modernidad peruana, mientras aborda aspectos de la cultura juvenil de la época, incluyendo actitudes hacia los roles de género.

Palabras clave

Avenida Larco; rock progresivo peruano; semántica musical; roles de género; narrativa épica

Abstract

The song “Avenida Larco” by the band Frágil is a cornerstone of Peruvian progressive rock, reflecting the cultural dynamics of 1980s Peru through the effective use of diverse musical resources for communicative purposes. This analysis focuses on how harmony, hunt–fanfare–inspired rhythmic figures, and the influence of military music reinforce and amplify the ideological content of the lyrics. By combining these musical elements, “Avenida Larco” transforms a youthful courting narrative into a contemporary epic that embodies the tensions of Peruvian modernity, while also addressing aspects of the youth culture of the era, including attitudes toward gender roles.

Keywords

Avenida Larco; Peruvian Progressive Rock; Musical Semantics; Gender Roles; Epic Narrative



Recibido: 11 de julio / Revisado: 20 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

1. Introducción

“Avenida Larco” es una canción emblemática del grupo de rock peruano Frágil, compuesta en 1979 por el bajista César Bustamante y el vocalista Andrés Dulude, e incluida en su primer álbum de 1981 *Avenida Larco*. La canción está inspirada en la vida nocturna en la avenida José Larco de Miraflores, y recrea la efervescencia social y la vida nocturna limeña de los años ochenta. Aunque fue subestimada inicialmente por sus propios creadores, la canción ganó protagonismo gracias al impulso de los hermanos Parker, promotores del disco y de la banda (Del Águila, 2021), y, eventualmente, se convirtió en un himno del rock peruano. En 1981 se rodó su videoclip, el primero hecho en el Perú, consolidando su legado cultural y su continua presencia en la memoria colectiva peruana. ¿Existen características musicales específicas de esta canción, acompañadas por circunstancias sociales, que puedan ayudar a comprender su éxito? El presente texto propone una interpretación del contenido textual y musical que devela conexiones profundas de la canción con la cultura local y global de su tiempo, y que pueden ayudar a responder esta pregunta inicial.

2. Definiciones

Antes de hacer un análisis detallado de la canción, es conveniente hacer algunas precisiones sobre su contexto cultural y las herramientas analíticas de las que se hará uso.

2.1. El rock progresivo

El rock progresivo es un subgénero del rock que surgió a finales de la década de 1960 en el Reino Unido y alcanzó su mayor popularidad en los años sesenta. Se caracteriza por la incorporación de estructuras musicales complejas, cambios de *tempo* y compases inusuales, así como por el uso de elementos provenientes de la música clásica europea, el jazz y el folk. A diferencia de las canciones de rock convencionales, que suelen seguir una estructura de verso y coro, las composiciones de rock progresivo a menudo presentan estructuras más extensas y elaboradas.

Este subgénero se distingue por su énfasis en el virtuosismo instrumental y la experimentación sonora y por la utilización de instrumentos como sintetizadores y mellotrones para crear paisajes sonoros innovadores. Las letras suelen abordar temas poéticos, filosóficos o de ciencia ficción. Los álbumes conceptuales, es decir, los discos donde una temática es explorada a lo largo de varias canciones, son comunes.

Bandas emblemáticas del rock progresivo incluyen a Genesis, Yes, King Crimson, Pink Floyd y Emerson, Lake & Palmer, entre otras. En Latinoamérica resaltan bandas como Som Imaginario, Invisible y Serú Girán. Aunque la popularidad del rock progresivo disminuyó con la llegada del *punk* rock a finales de los años sesenta, este subgénero ha mantenido una base de seguidores leales y ha influido a numerosos artistas y géneros posteriores.

El rock progresivo es un movimiento musical que se desarrolló en un contexto histórico concreto; aunque géneros posteriores —como por ejemplo el rock alternativo— comparten rasgos armónicos y estructurales con él, no siguen la misma evolución ni responden a las mismas condiciones sociales, por lo cual es necesario verlos como hechos históricos diferentes. Sobre el rock progresivo, Eric Hung ha dicho que:

Progressive rock is a loose label for music that combines some of the basic ingredients of early rock 'n' roll and elements of genres that are generally considered more prestigious, such as Western art music, jazz, and Indian classical music. (Hung, 2005, p. 245)

Hung identifica dos tendencias entre los críticos musicales ante el rock progresivo: una desfavorable y otra favorable. La tendencia desfavorable se basa principalmente en un concepto de "autenticidad musical", desde el cual se juzga como auténtico en la música rock aquello que contiene, entre otros factores, elementos que comunican rebeldía y una cercanía con las raíces afro norteamericanas a través de recursos propios del blues:

Over the past quarter century, there have been two common stances on progressive rock. One builds upon rock critics' longstanding and overwhelmingly negative view of the genre. For most critics, such as Dave Marsh and Lester Bangs, the most important element of rock is the rather ambiguous concept of "authenticity." Theoretically, "authenticity" is connected with genuineness. A song is "authentic" when it is written (or at least arranged) by the performing musicians, and is about their lives and emotions. Although songwriting credits are easily conveyed, this notion of authenticity is not particularly useful in criticism. After all, how would a critic know whether or not the feelings expressed in a song are genuine? In practice, many critics track authenticity with more obvious qualities: a sense of rebelliousness, the inclusion of blues elements such as blues progressions and extended vocal melismas, and subtle inflections of the beat. Given these criteria, the negative critical reception of progressive rock (...) is hardly surprising. After all, progressive rock musicians diluted the influence of blues in rock music by incorporating elements of many other genres. They also took away the sexuality and rebelliousness often heard in rock's hard-driving beat, replacing it with complex meters that are not suited to dancing. (Hung, 2005, p. 245)

Sobre la tendencia favorable, Hung señala que se basa en la noción de que la música progresiva logra una combinación de elementos de la *alta cultura* y la *baja cultura*:

Over the past decade, a number of popular music scholars, such as Edward Macan (1997) and Kevin Holm-Hudson (2002b), have begun to attack this critical dismissal of progressive rock (...). Although these scholars have widely divergent views about the genre, most of them share the following contention: namely, that progressive rock is most successful when elements of "high culture" and "low culture" are carefully balanced and held in tension with each other. (Hung, 2005, p. 246)

Las nociones de *alta cultura* y *baja cultura* corresponden a una visión elitista de la cultura, donde existen manifestaciones culturales propias de los elementos "encumbrados" de la sociedad, y otras propias de sectores populares. Esta perspectiva ha sido superada en las ciencias sociales y resulta contraria a las definiciones más difundidas de lo que es la cultura, como por ejemplo la de la UNESCO (1982). En lo que respecta a este artículo, se mencionan estos términos únicamente para situar ideológicamente lo expuesto por Hung.

En el terreno de la armonía, el rock progresivo ha sido un espacio de experimentación y de ampliación del vocabulario armónico convencional en la música rock. Elena Savitskaya propone en su artículo *Specifics of mode and harmony approach in progressive rock* que el uso de armonía modal es una consecuencia del interés de los músicos de rock progresivo por innovar el vocabulario musical del rock y expandir sus límites. Savitskaya también propone que esto es

consecuencia de la apertura a influencias fuera del rock tradicional, como pueden ser la música clásica europea, la música folklórica y el jazz. Savitskaya afirma también lo siguiente:

Mode/harmony approach in progressive rock becomes highly evolved and intense, and that has turned into a definitive feature of the style. Of course, different bands have very individual penmanship, from natural scales and medieval modality (Gentle Giant), to key/harmony relations, closer to art music (Yes), evolved tonal system of late Romanticism (Procol Harum, Genesis) and, in most avant-garde cases, even atonality (Can, Faust, Art Zoyd); from pure triads (which often represents the quintessence of Baroque and Classicism music language) to sophisticated altered chords, polytonal combinations and clusters (King Crimson, Van Der Graaf Generator). Mode and harmony development of compositions are being associated with active modulation processes, sequences, shifting to faraway keys, colourful chord juxtapositions. To reveal the main principles of mode/harmony approach in progressive rock, it is necessary to make an overview of how it has developed in rock music in general. (Savitskaya, 2017, p. 23)

El trabajo de Frágil, y particularmente la canción “Avenida Larco”, corresponde con los rasgos generales descritos por Hung como característicos del rock progresivo, especialmente en lo que respecta a la estructura y la armonía. El trabajo armónico en “Avenida Larco” guarda también relación con lo propuesto por Savitskaya sobre la armonía en el rock progresivo, como se verá posteriormente.

2.2. La semántica musical

La semántica musical es el estudio del significado en la música, enfocándose en cómo las estructuras sonoras transmiten conceptos, emociones y significados específicos. Esta disciplina analiza las relaciones entre los elementos musicales como la melodía, la armonía, el ritmo y el timbre (entre otros) y las interpretaciones que los oyentes hacen de sus combinaciones. La semántica musical es un campo en desarrollo dentro de la musicología desde hace décadas. Phillip Tagg critica en este campo la fijación con la partitura escrita como único medio de transmisión de contenidos musicales:

Allowing for certain notable exceptions (mentioned later), traditional music analysis (*Werkanalyse*) seems to show either scanty interest and/or little skill in relating musical structures consistently to the remainder of human existence and activity, the discussion of any possible levels of “meaning” in the music either taking the form of sporadically intuitive conjecture or being passed by altogether. Other symptoms of this congeneric formalism are: (1) the apotheosis of “autonomous” instrumental music; (2) a widespread guild mentality among musicians, exhibiting the inability or lack of will to associate music explicitly with any other form of experience; and (3) a time-honoured adherence to notation as the most acceptable form of musical storage.

The latter has sometimes resulted in an almost ethnocentric fixation on “notatable” parameters of musical expression. Standard European notation was developed for music in which (1) pitches are fixable as one of twelve points inside any mean or equally tempered octave and (2) rhythm is based on downbeat accents in monorhythmic symmetric metre. This means that analysis of music using our notation system as its starting point will focus on characteristics containable within that system and on their extension into longer, graphically presentable processes (e.g. harmonic progression, sonata form). Such parameters may be particularly important in the understanding of the European art

music tradition, whose notation was presumably developed to record its own idiosyncrasies rather than those of, say, Maori or African-American musics; but such traditionally notatable parameters are not necessarily of prime interest in the analysis of many types of popular music whose "immediate" or "present-time" aspects of musical expression (timbre, electromusical treatment, ornamentation, etc.) make for intensional rather than extensional complexity (Chester, 1970a, b). (Tagg, 1987, p. 2)

Philip Tagg también ha criticado la falta de interés de la musicología tradicional por el estudio de la música popular:

Vast amounts of time and money are spent on and with music in advanced industrialised society. \$70 per year per capita and three-and-a-half hours a day are average figures, not peaks (Chapple and Garofalo, 1977; Fonogrammen i kulturpolitiken, 1979; Blaukopf, 1982; Fabbri et al., 1986). Almost all this music is technically mediated via loudspeakers and headphones connected to radios, TV sets, cassette recorders, car stereos, record players, videos, etc. Music has become more or less ubiquitous. It can be heard at home, at work, in restaurants, cars, buses, lifts, aeroplanes, airports, stations, shops, even in public toilets. Explaining the nature, qualities and uses of this omnipresent music is an interdisciplinary task, involving everything from business studies to theology, from electronics and acoustics to semiotics and linguistics, not to mention sociology, anthropology, psychology and musicology.

It is with musicology that our problems start. The vast majority of music in our society falls under neither of the headings "art" or "folk" — the traditionally legitimate areas of serious music studies —, the only current terms available for denoting the music most used by most people being mesomusica or popular music. There is no room here to explain why, at least until quite recently, musicology has managed to ignore most of the music produced and used in the post-Edison era (see Tagg 1987), but it does seem that this discipline has had considerable difficulty in expanding its range of methodological tools (chiefly developed as a conceptual system for demonstrating the aesthetic superiority and mythologically supra-social, "eternal" or "absolute" quality of Central European art music styles) to deal with other music. (Tagg, 1987, p. 1)

La semántica musical puede abarcar como campo de estudio tanto el significado intrínseco de la combinación de elementos musicales —cómo los elementos musicales por sí mismos, sin referencia a factores externos, generan significado— como su significado extrínseco —cómo la música adquiere significado a través de asociaciones culturales, contextuales o personales—. En este artículo se parte de la postura de que los significados musicales son construidos culturalmente a través de las prácticas musicales y del proceso de asimilación cultural por el que pasan los individuos dentro de una sociedad —en el caso de esta canción, dentro de la sociedad occidental—. De esta manera, determinados ritmos, instrumentos o acordes, que suelen usarse dentro de la cultura en determinados contextos, pueden adquirir un significado musical que trasciende su uso original. Esta postura se sustenta, por ejemplo, en la literatura académica sobre los procesos de enculturación musical, como son descritos en este pasaje de Erin Hannon y Laurel Trainot:

Enculturation to rhythm and meter begins during infancy; North American infants respond equally to disruptions of Western and Balkan rhythms at 6 months but fail only in the Balkan context by 12 months, a developmental pattern that is consistent with enculturation processes in other domains, such as musical scale, speech and face perception. Like enculturation to tonal structures, culture-

specific metrical knowledge might continue to develop throughout childhood. For example, studies of synchronized and spontaneous rhythmic tapping suggest that this ability improves and expands to slower tempos from toddlerhood through adulthood. These changes might reflect increased culture-specific knowledge of deeper hierarchical metrical levels (and thus longer time spans). (Hannon y Trainor, 2007, p. 468)

El pasaje describe el proceso mediante el cual los niños van adquiriendo habilidades rítmicas que son específicas a la cultura en la cual se desarrollan. Si bien las habilidades descritas en el pasaje están restringidas al terreno del ritmo, es lógico asumir que el proceso de enculturación por el que pasan todos los individuos de una sociedad incluye también habilidades melódicas, armónicas (en cuanto a la comprensión aural de la armonía) etc., así como convenciones sobre el uso de determinados géneros musicales en situaciones específicas, particularmente cuando dichos usos son parte de rituales sociales ampliamente difundidos. Sobre el uso ritual de la marcha militar como género y los significados que puede generar, Per Brandt y Roberto Do Carmo dicen lo siguiente:

The distinctive situational meaning of music, that is, of each performance within a distinct and recognized genre, for example a march tune played during a military march or a parade, is due to its global symbolic function as a ritual. All such ritual symbolic functions are as deontic as traffic signs: “You must/can/cannot do X here and now!” Art therefore has had to try to escape from the social genres of music, which has led to the modern explosion of novel and complex forms in concert music (...). (Brandt y Carmo, 2015)

El pasaje citado es particularmente interesante porque también incluye una referencia al uso artístico que se hace de los significados rituales de los géneros musicales en la composición. Sin embargo, es importante destacar que, aunque el pasaje se refiere específicamente a la llamada “música de arte”, no toma en cuenta que el uso de elementos de géneros musicales asociados a determinados significados también ocurre en la música popular, como se demuestra en el presente artículo. En el caso concreto de la canción estudiada en este texto, se propone que determinadas características de géneros musicales como la marcha militar o la fanfarria son utilizadas en la canción “Avenida Larco” para otorgar un carácter épico al ritual de cortejo descrito en su letra.

3. El contexto cultural en el Perú de Avenida Larco

La canción “Avenida Larco” fue escrita a fines de 1980 por César Bustamante y Andrés Dulude. Según relato de Bustamante:

Este tema lo hicimos Andrés y yo. Nació de una idea de contar una vivencia muy común en ese momento: los viernes la gente que salía del trabajo o de la universidad llegaba buscando diversión a Diagonal y Shell, zonas aledañas a la avenida Larco. El plan era comprarse un aperitivo en Gato Pardo, luego dar una vuelta, conocer una chica, ir a una discoteca o bajar a la playa a bailar. (...) Ese día (...) regresaba a mi casa de madrugada cuando me encontré con Andrés [Dulude], que circunstancialmente estaba viviendo en un estudio de grabación que quedaba entre las calles Manco Cápac y once de Larco. En ese instante nos sentamos a dar rienda suelta a nuestras ideas. Él sacó un papel y un lapicero y comenzó a escribir lo que le narraba que ocurría y, en ese momento, Andrés hizo la letra a la música que yo tenía. (Del Águila, 2021)

La década de los años ochenta fue especialmente dura para la juventud peruana. La crisis social y económica ofrecía pocas esperanzas para el futuro de los jóvenes peruanos:

El gobierno belaudista implicó continuos desaciertos en la administración de los fondos públicos, así como escándalos de corrupción que se elevaron a través de comisiones de investigación y demostración mediática fuera de toda moral pública. Esta precisión sobre la nueva ética de gobierno poseía una trama de pugnas políticas entre dos bandos marcados que determinaron el curso de la historia de la economía política desde antes de Belaúnde hasta Alan García: Acción Popular como remilgos del partido civilista y el APRA desde las canteras sindicales del norte. De hecho, ambas facciones de la política estuvieron en constante disputa por el poder colocándose entre ellos, para variar en el tablero del congreso, las primeras trabas para ejecutar políticas sociales apropiadas para el desarrollo social sin antes pensar en hacer coaliciones que, a la larga, igualmente, no funcionaron. (Díaz Aparicio, 2023, p. 79)

Las condiciones sociales de la época propiciaron tanto el desarrollo del rock en el país como el surgimiento de movimientos musicales alternativos al *mainstream*, entre ellos el *punk* y el *metal*, como vehículos de evasión o rebeldía antes las condiciones materiales del país:

Los orígenes e inicial desarrollo de esta cultura urbana transcurren a lo largo de la década de 1980, un período nefasto para el Perú, donde se vivía un contexto de caos a nivel político, social, económico. Lo dicho generaba terror, sufrimiento y sobre todo incertidumbre acerca del futuro. Entre las bombas, muerte y destrucción, hechos generados por movimientos armados, la cultura del *Metal* en Lima comenzó a gestarse, teniendo como protagonistas a este grupo de adolescentes; en gran parte a manera de rebeldía y rechazo acerca de lo que les tocaba vivir. Se trataba de una sociedad en la que ellos no querían estar, por lo que comenzaron la construcción de su propio mundo e identidad. (Alarcón Ruiz, 2019, p. 1)

Sobre los orígenes del Punk en la Lima de los ochenta, Shane Greene comenta:

The naming of Lima’s punk–inspired music as “underground rock” was largely the result of a 1984 flyer announcing a show called “Rock Subterráneo Ataca Lima” (Underground Rock Attacks Lima) in which several early punk bands played (Leusemia, Narcosis, Autopsia, Zcuella Cerrada). This movement from “underground,” an English term with connotations of subversive intent since at least the era of the Underground Railroad, to *subterráneo*, a Spanish term most often used literally rather than with the political or cultural connotations of terms like *subversivo* or *clandestino*, is more than simply direct translation. Notably, it gave rise to a particular identity in Lima known as the *subte* (“under”), a subcultural moniker that is still used and debated by Peruvian punks 30 years later and unique unlike the more direct applications of the term “punk” one finds in other global contexts. Some of the particularities of punk’s musical underproduction in Lima may be generalizable to large portions of the so–called global South. But they also stand in contrast to the industrialized North where rock’s musical industry is also heavily concentrated. Punk arrived in Peru in the late’70s, a result less of record imports (which were limited) than of those Peruvians with access to foreign markets via trips abroad or foreign friends living in Lima and studying at elite schools. Punk records thus first circulated among Lima’s educated upper class, also because these listeners constituted the few in Peruvian society with access to the musical technology required for the vinyl format. Yet

punk's diffusion in Peru, along with the possibility of its local production, was soon influenced by the broader global trend of Cassette Culture that Manuel describes. The early '80s was precisely that historical period defined by the global spread of inexpensive audiocassette technology across the so-called Third World. Widespread circulation of cassettes became an essential means for a global de-monopolization of the music industry since the format was imminently more affordable than the standard vinyl of the time. This proved crucial for poorer countries where vinyl was difficult to access even for the middle class (in contrast to its prevalence and affordability in the North) and where domestic vinyl production was a minor, and typically elite, cultural activity. In fact, it was precisely the audiocassette that set the historical precedent for musical "piracy" debates that now revolve around dominant digital formats like the MP3 (Sterne). (Greene, 2016, p. 287)

El contexto político también tuvo una influencia sobre una cultura popular que no necesariamente tenía rasgos contestatarios. Sobre el rock peruano en el *mainstream*, Lorena Zavala y Carmen Álvarez comentan:

Al comenzar la década de los 80 se ingresó a un momento importante de la historia reciente del Perú: transición a la democracia, reorganización política y social para después experimentar una de las hiperinflaciones económicas más severas del mundo moderno durante 1988–1990. Durante estos años el papel desempeñado por las radios locales fue fundamental, con *discjockeys* presentándonos su visión de una movida musical rockera difundiendo los discos, promoviendo concursos, conciertos, "radiotones", acercando al artista a su público, concretándose el eslogan: "la radio está más cerca de la gente".

Mientras en otras partes del mundo ya había bandas que producían videos para sus canciones, aquí recién se pudo hacer cuando regresó la democracia. Los productores del primer videoclip que se realizó en el país, fueron los hijos de los dueños de Pantel (Panamericana Televisión). Fue con el grupo Frágil, conocido en el ambiente rockero como seguidores del rock progresivo y por sus *covers* de grupos como Yes, Led Zeppelin, Rolling Stones. La canción elegida fue "La dulce vida" o "Viernes sangriento", pero los productores del disco, los mismos Delgado Parker, dijeron no, que se llame "Avenida Larco", "Ellos son los visionarios comercialmente" apunta Tavo Castillo. La música la hizo César Bustamante, la letra es de Andrés Dulude, y los arreglos lo hicieron como banda. (Zavala y Álvarez, 2015, p. 303)

César Bustamante y Gustavo Castillo confirman los detalles comerciales del lanzamiento de la canción:

"Avenida Larco" no siempre fue considerado el tema principal del primer álbum de Frágil. Al principio fue el 'Patito feo' de esta producción. Quienes le dieron protagonismo y relevancia fueron los promotores del disco: los Delgado, empresarios de TV.

Fue la última canción de ese lote, no era de nuestro agrado porque teníamos canciones súper arregladas y esa era liviana, nos parecía muy ligera; pero terminó convirtiéndose en sinónimo de la banda, describe Bustamante.

'Los Delgado, quienes se encargaron de producir el disco y el videoclip de 'Avenida Larco', veían la parte económica, y esa canción les pareció la más comercial, la que iba a enganchar con la gente. Por eso la eligieron. Y el videoclip de esta canción fue el primer video musical de rock en castellano hecho en el Perú y hasta creo de Latinoamérica. Se grabó de madrugada en la avenida Larco. Funcionó muy

bien, al público le encantó’, indica Octavio Castillo.

El emblemático tema de Frágil fue presentado por primera vez al público, en 1981, en una pista de patinaje en Miraflores. La segunda vez que sonó ante un gran número de concurrentes fue en el Coliseo Amauta, en el Cercado de Lima, con arreglos y una orquesta conformada por 38 músicos sinfónicos. Más de 10 mil personas presenciaron aquel histórico hecho pese a que en aquel entonces el Perú vivía convulsionado por la escalada de atentados terroristas. (Del Águila, 2021)

Durante la década de los ochenta también estaba presente en la sociedad peruana una dosis apreciable de machismo e inclusive misoginia, que se manifestaba en los medios impresos como describe Cáceres:

En la década de los ochenta se produce el surgimiento de varios diarios que empiezan a reflejar intereses económicos, políticos y sociales, que no encajan en los diarios tradicionales como *El Comercio*, *La Prensa*, *Expreso*, etc. Entre los nuevos periódicos están *El Observador* (noviembre de 1981), *El diario de Marka*, de orientación izquierdista (mayo de 1980); luego *La República* (noviembre de 1981) y otros surgen en coyunturas electorales como *Página Libre*. Sin embargo, también nacen diarios como *El Popular* que, continuando la línea tradicional desarrollada por *Última Hora* y *Ojo*, se diferencia de ellos poniendo un peso especial en las notas rojas y amarillas, dejando de lado el seguimiento de la agenda nacional. Además, a inicios de los ochenta aparecen en las carátulas fotos de mujeres desnudas. En un principio se trataba de fotos extraídas de revistas del tipo *Playboy* o *Penthouse*, pero progresivamente fueron incluyendo a vedettes y artistas de la farándula criolla en poses y vestidos sugerentes. Esta práctica se difundió en casi todos los medios de ese corte. (Cáceres, 2018, p. 234)

Y también se detalla que:

Para los tabloides y los programas de chismes, las vedettes usualmente son sospechosas de ser prostitutas, y las fotografías las presentan como chicas seductoras; leyendo los testimonios propios de las vedettes, usualmente ellas se presentan como sacrificadas madres (la virginidad está fuera de discusión) que no necesitan la presencia de los varones para sacar adelante a sus familias. También podemos ver cómo, en general, la imagen de la vedette construida para los medios de comunicación puede referir a una chica inocente (muchas veces se busca enfatizar la imagen de persona que no piensa para promover solo la imagen corporal) que contrasta con su pose sensual y que es fácil de dominar y constituir como un trofeo. (Cáceres, 2018, p. 236)

El contexto social descrito ayuda a comprender el significado que una canción como “Avenida Larco” tuvo para la cultura peruana; la canción es útil para expresar las ansiedades de los jóvenes peruanos de los años ochenta, vinculadas probablemente en alguna medida a las preocupaciones de la población por los desafíos políticos y económicos que enfrentaba la nación. Como producto cultural, la canción registra y transmite también una visión sobre los roles de género que eran prevalentes en la época.

4. El contenido lírico en “Avenida Larco”

Abordar el contenido textual de una canción implica abandonar la pretensión de total imparcialidad; un autor, como persona, carga con toda la subjetividad que implica la experiencia de vivir en una sociedad y un momento de la historia. Los objetos culturales, además, suelen ser polisémicos, es decir, son susceptibles a más de una interpretación válida. En consecuencia, lo que se propone en adelante es una interpretación, si bien anclada en el sustento técnico, entre diversas lecturas posibles.

La Av. Larco es una calle ubicada en el distrito de Miraflores, en la ciudad de Lima. A fines de la década de los años sesenta y principios de los ochenta, esta avenida era un lugar de encuentro para jóvenes de clase media durante los fines de semana. El análisis de la letra de esta canción revela este aspecto y, además, ilumina la percepción de los autores sobre los ritos de cortejo en Lima de fines del siglo XX.

Una luz reflejada
La modelo mirando a la nada
Hoy es viernes sangriento
Aquí pronto habrá movimiento. (Dulude y Bustamante, 1981)

Esta primera estrofa introduce el escenario del relato: alude a la luz, a una modelo con mirada ausente, y al inicio del fin de semana, cuando pronto habrá más actividad. Se genera así una expectativa sobre lo que pueda suceder.

Cazadores vienen y van
Buscando sus presas por la ciudad
Motores rugientes en tempestad
Llegan a Larco a manifestar. (Dulude y Bustamante, 1981)

La segunda estrofa presenta a personajes que se desplazan por el escenario descrito en el anterior verso: se trata de *cazadores* que buscan presas, algunos probablemente en autos o motos de potentes motores. Se plantea aquí una representación de la masculinidad consistente con las tendencias de la época en el Perú: los hombres buscan presas, algunos de ellos armados con vehículos que ostentan su poder.

Pues es viernes sangriento
Pues sus casas dejaron
Buscan unas muchachas
Están embalados en tragos. (Dulude y Bustamante, 1981)

La siguiente estrofa insiste en que la historia transcurre durante un fin de semana, fuera del hogar de los *cazadores*, y se especifica que los cazadores buscan mujeres, y que han consumido alcohol. Esto nuevamente es consistente con una imagen de masculinidad preponderante en el Perú en los años ochenta.

Y las que son presas vienen también
 Saben lo que tienen que exponer
 Faldita a la moda, el jean apretado
 Llegan de todos lados
 Ellas entran en la noche
 Ellas marcan los tonos
 Ellas suben al coche
 Están preparadas a todo. (Dulude y Bustamante, 1981)

Esta estrofa hace una descripción más detallada de las mujeres que son objeto de la cacería: se indica que están presentes, visten faldas y jeans apretados para exponer sus atractivos. Vienen de diversos lugares de la ciudad, se sumergen en la noche, dan vida a las fiestas (*tonos*) y suben a los coches de los cazadores preparadas a todo. La descripción de las mujeres en el escenario planteado por la letra las presenta como participantes en un juego de cortejo, donde utilizan su agencia para provocar una respuesta de los *cazadores*. A pesar de que las mujeres no son presentadas como sujetos pasivos, se asume que *están preparadas a todo*, es decir, no se opondrán a los avances de los *cazadores*. Esta última parte puede ser considerada machista o incluso misógina en la medida en que los autores piensan que esta disposición a todo es una norma de conducta para las mujeres, que es el comportamiento que les corresponde por su rol de *presas*.

Se podría contraargumentar que el texto otorga cierta agencia a las presas: gramaticalmente, por la presencia de verbos como *vienen, saben, entran, suben*, etc., queda claro que ellas realizan acciones por decisión propia y con algún objetivo. No obstante, esa agencia es relativa, pues las acciones están presentadas en función de los objetivos de los *cazadores* y adquieren sentido sólo en la medida en que colaboran con la tarea de la cacería. Esta subordinación se refuerza cuando la letra describe lo que ocurre en el momento en que esa colaboración se interrumpe.

Hay algunos que fallan
 Otros que no se mandan
 Y es cuando se deciden, el río ya no trae agua
 Ellas siempre sonrían, y hasta se ruborizan
 Y cuando eso les piden, se bajan del coche aprisa. (Dulude y Bustamante, 1981)

El texto que sigue presenta un desarrollo, como personajes, de los *cazadores* y las *presas*. En las tres primeras líneas se describe que algunos *cazadores* fallan en sus intentos, porque no se arriesgan y pierden *momentum*. Fallan en su rol masculino por falta de valentía en el momento indicado. Las *presas*, por otro lado, sonrían y *hasta se ruborizan*. Esta última afirmación puede ser también controversial si se asume que se está proponiendo que las sonrisas y el ruborizarse es una simulación, una pantomima. Esto estaría establecido por que se bajan del coche *cuando eso les piden*. En el contexto de una narrativa de cortejo *eso* puede referirse a una paso adicional en el cortejo, como un beso o una acción sexual. En el relato presentado, pareciera haber una alusión a una conducta contradictoria entre las *presas*, que han usado recursos para provocar a los cazadores resaltando sus atributos corporales, y han subido a los coches, y han sonreído e incluso se han ruborizado, para luego escapar del coche cuando hay un avance mayor por parte de un cazador. La descripción de esta conducta puede ser una suerte de reproche hacia la agencia de la mujer que participa dentro del rito de cortejo, pero elige no llegar a las últimas consecuencias,

como si fuera su *obligación* aceptar los avances de los cazadores. Esta interpretación revelaría un alto grado de machismo.

La madrugada ha llegado ya
 El fin de fiesta se acerca ya
 Calles desiertas, hay soledad
 Blancas botellas vacías ya
 ¿Dónde se fueron todos?
 ¿Dónde quedó la bulla?
 ¿Dónde están las muchachas?
 ¿Dónde cazadores dónde, dónde están?
 ¿Dónde se fue la noche?
 ¿Dónde está la armonía?
 ¿Dónde quedó la bulla
 Que alimenta las calles de Larco los viernes sangrientos de farra?
 ¿Dónde, dónde, dónde están? (Dulude y Bustamante, 1981)

La última estrofa presenta una visión del escenario del cortejo como una *tierra arrasada*. Se describe el escenario desierto y las botellas vacías como evidencia de una actividad que pasó, de la que no queda nada cuando llega la luz del día.

A efectos de este análisis, cabe resaltar el uso de la figura del *cazador* y la *presa* en el contexto de un rito de cortejo, así como la presencia de elementos épicos en la medida en que se presenta un relato donde los *cazadores* se enfrentan a un desafío cuyo éxito no está garantizado. Partiendo de esta concepción de lo *épico*, propia de los rituales de cortejo, se procederá a analizar cómo los elementos musicales se relacionan con esta narrativa.

5. ¿Cómo es reforzada la letra de la canción por los elementos musicales?

La estructura de la canción es la siguiente:

0:00-0:11:	Sonidos concretos
0:11-0:19:	Introducción instrumental
0:19-0:28:	Estrofa I
0:28-0:37:	Interludio I
0:37-0:53:	Estribillo, parte A
0:53-1:04:	Estribillo, parte B
1:04-1:31:	Repetición del Estribillo (parte A y parte B)
1:31-1:48:	Interludio II
1:48-1:57:	Pasaje
1:57-2:15:	Solo de guitarra
2:15-2:35:	Estribillo, parte B
2:35-2:45:	Interludio III
2:45-2:58:	Estribillo, parte A
2:58-3:20:	Estribillo, parte B (repetido)
3:20-final:	Coda

La canción comienza con sonidos concretos que simulan el paisaje sonoro en una calle o avenida concurrida durante diez segundos. Luego se escucha un motivo en la guitarra y el sintetizador con un ritmo de marcha, que es reforzado dos compases después por el bajo y la batería, también en ritmo de marcha. En estos primeros cuatro compases se define el ambiente urbano por medio de los sonidos concretos y el ritmo de marcha por medio de los instrumentos, aunque la connotación militar no sea necesariamente evidente por el tipo de instrumentos utilizados culturalmente asociados con el rock antes que con la música militar.

Figura 1
Cuatro primeros compases de Avenida Larco

The musical score for the first four measures of 'Avenida Larco' is presented in a multi-staff format. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The tempo is marked as quarter note = 110. The staves are labeled as follows:

- Voz:** The vocal line is mostly silent, with the syllable 'U-na' appearing in the fourth measure.
- Sintetizador 1:** This part is silent throughout the first four measures.
- Sintetizador 2:** This part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting in the first measure.
- Guitarra eléctrica:** This part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting in the first measure.
- Bajo:** The bass line is silent in the first measure but enters in the second measure with a series of notes.
- Batería:** The drum part is silent in the first measure but enters in the second measure with a marching rhythm, including a triplet of eighth notes in the third measure.

Nota. Elaboración propia.

Cuatro compases después se inicia el canto. La subdivisión del pulso en el acompañamiento hace más notorio que nos encontramos en un compás de 12/8. La línea del bajo aporta un contrapunto a la melodía, en el que destacan el uso de notas de paso e inversiones, poco comunes en la música rock más convencional.

Figura 2Compases 5 al 8 de *Avenida Larco*

The musical score for measures 5 to 8 of 'Avenida Larco' is presented in a multi-staff format. The top staff is the vocal line (Vo.) in treble clef, with lyrics underneath. The chords F#m, Bm/D, D, and E are indicated above the vocal staff. The other staves include Synth. 1 (treble clef), Synth. 2 (treble clef), El. Guit. (treble clef), El. B. (bass clef), and D. Set (drum set). The key signature is two sharps (F# and C#).

Nota. Elaboración propia.

El indicador de 12/8 permite establecer una relación rítmica y melódica con el género llamado *fanfarria de cacería*. La cacería fue durante siglos una actividad con un rol singular dentro de la cultura de la aristocracia europea, como describe J. D. Stephen en su tesis doctoral *The Motif of the Hunt in Romantic Opera*:

Few activities captured the imagination as forcibly as did the courtly European hunt in the eighteenth and nineteenth centuries. Long a significant opportunity for social interaction and private diversion, the hunt was immensely popular among the nobility. It was an activity rich in ceremony and laden with protocol. Furthermore, since a typical hunt involved a large number of participants spread out over great distances, music, in the form of horn calls, was essential to ensure its proper coordination. The visual and aural spectacle of the hunt provided writers, visual artists, and composers with a rich source of inspiration, and the hunt, not surprisingly, became a familiar motif in painting, literature and music. Even after changes in demographics at the turn of the nineteenth century led to fewer people having the money or the resources to participate in the courtly hunt, the activity's popularity remained strong, its place in European culture remained undiminished, and its evocation in artistic works remained constant. (Stephen, 2002, p.1)

La fanfarria de cacería no solamente está escrita en compás compuesto, sino que comparte muchos rasgos característicos en lo melódico con el canto en "Avenida Larco", como por ejemplo las notas repetidas dentro de cada frase, el uso de pasos conjuntos y saltos entre notas que pertenecen a las armonías.

Figura 3

Compases iniciales de *Les chasseurs en campagne*, Op. 173 No. 3 de Georges Micheuz (ca. 1879)

The image shows the first page of a musical score for 'LES CHASSEURS EN CAMPAGNE' by Georges Micheuz. The title is prominently displayed at the top. Below it, the genre is identified as 'FANFARE'. The score is dedicated to 'Madame MARIE CHAZELET.' and is Op. 173, No. 3. The tempo is marked 'Allegro moderato.' and the dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score is written for piano and includes a pedal section at the end.

Nota. Micheuz, G. (1879). *Les chasseurs en campagne*, Op. 173 No. 3. J. Lochem: <https://clara.imslp.org/work/667473>

Figura 4

Compases iniciales de *Quatre fantaisies* de A. Croisez (ca. 1877)

The image shows the first page of a musical score for 'LES CHASSEURS AU RENDEZ-VOUS.' by A. Croisez. The score is dedicated to 'Mademoiselle CAROLINE MATHIEU.' and is part of 'AIRS DE CHASSE ET FANFARES'. The score is for piano and includes a 'FANFARE AU LOIN' section. The tempo is marked 'Allegretto.' and the dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The score includes instructions such as 'tres long' and 'un peu retenu.'.

Nota. Croisez, A. (1877). *Quatre fantaisies*. Eugène Mathieu: <https://clara.imslp.org/work/1180874>

Figura 5
Compases iniciales de *La chasse fanfare*, Op. 125 de Jacques-Louis Battmann (ca. 1861)

Nota. Battmann, J.-L. (1861). *La chasse fanfare*, Op. 125 [Partitura musical]. Joly: <https://clara.imslp.org/work/844389>

Otro rasgo musical que destaca es el uso de la armonía en conjunción con la letra. El siguiente esquema resume la armonía utilizada en cada una de las secciones:

- 0:00-0:11: Sonidos ambientales. Sin armonía.
- 0:11-0:19: Introducción instrumental. Los dos primeros compases presentan una los acordes *fa* sostenido menor y *mi* menor, y los siguientes dos compases, al introducir el bajo, presentan la progresión armónica *fa* sostenido menor, *si* menor/*re* mayor, *re* mayor, *mi* mayor. Progresión en modo menor con cadencia VIIb - Im.
- 0:19-0:28: Estrofa I. Muestra la progresión *fa* sostenido menor, *si* menor/*re* mayor, *re* mayor, *mi* mayor presentada en la introducción.
- 0:28-0:37: Interludio I. Misma armonía de la sección anterior.
- 0:37-0:53: Estribillo, parte A. *fa* sostenido menor, *mi* mayor/*sol* sostenido mayor, *la* mayor, *mi* mayor/*sol* sostenido mayor, *la* mayor, *re* mayor. La armonía pasa a modo mayor, usando la escala mayor relativa.
- 0:53-1:04: Estribillo, parte B Armonía: *la* mayor, *mi* menor/*sol* mayor, *fa* mayor, *la* mayor/*mi* mayor, *mi* mayor. Modo mayor con intercambio modal; los grados Vm y VIb provienen del modo eólico paralelo, mientras la melodía se conserva en la escala de *la* mayor.
- 1:04-1:31: Repetición del Estribillo (parte A y parte B). Misma armonía que en los estribillos anteriores.

- 1:31-1:48: Interludio II. Utiliza la progresión de los dos primeros compases de la introducción instrumental (con los acordes *fa* sostenido menor y *mi* mayor).
- 1:48-1:57: Pasaje. Variación rítmica de la armonía de la estrofa (*fa* sostenido menor, *si* menor/*re* mayor, *re* mayor, *mi* mayor).
- 1:57-2:15: Solo de guitarra. Acompañamiento armónico con el ritmo y armonía del pasaje anterior.
- 2:15-2:35: Estribillo, parte B. Misma armonía que en casos anteriores (*la* mayor, *mi* menor/*sol* mayor, *fa* mayor, *la* mayor/*mi* mayor, *mi* mayor).
- 2:35-2:45: Interludio III. Armonía atonal. Sucesión de acordes de cuarta por movimiento cromático: *fa* sostenido con séptima de dominante y cuarta suspendida, *sol* con séptima de dominante y cuarta suspendida, *sol* sostenido con séptima de dominante y cuarta suspendida y *mi* con séptima de dominante y cuarta suspendida.
- 2:45-2:58: Estribillo, parte A. Misma armonía de casos anteriores (*fa* sostenido menor, *mi* mayor/*sol* sostenido, *la* mayor; *mi* mayor/*sol* sostenido mayor, *la* mayor, *re* mayor). La alternancia entre compases de 12/8 y 6/8 acelera el ritmo armónico.
- 2:58-3:20: Estribillo, parte B, repetida dos veces. Misma armonía que en casos anteriores (*la* mayor, *mi* menor/*sol* mayor, *fa* mayor, *la* mayor/*mi* mayor, *mi* mayor).
- 3:20-final: Coda. Armonía y ritmos tomados del acompañamiento del solo de guitarra.

Durante la mayor parte de la canción el centro tonal es *fa* sostenido menor, que resulta una tonalidad adecuada para representar un escenario de incertidumbre (la *cacería*). Durante los estribillos hay un giro hacia la relativa mayor (*la* mayor), aunque en la segunda parte del estribillo hay nuevamente un giro hacia la tonalidad menor por el uso de acordes obtenidos por intercambio modal paralelo con la tonalidad de *la* menor. El giro hacia la tonalidad mayor puede ser interpretado, en el contexto de la *cacería*, como el anticipo de una victoria, y el giro hacia la tonalidad menor en la segunda parte del estribillo como un nuevo episodio de incertidumbre.

El primer giro hacia la tonalidad mayor se produce cuando aparecen en la letra los *cazadores* y sus máquinas con motores rugientes. Cabe interpretar este giro como una manifestación de su poder, su potencial como héroes de la noche. Dentro del estribillo, el giro hacia la tonalidad menor coincide con la descripción de la empresa en que están los *cazadores*: encontrar unas muchachas en una noche de viernes sangriento. La descripción de la misión de los *cazadores* está acompañada por una armonía que hace referencia a la incertidumbre. De esta forma, los giros iniciales hacia la tonalidad mayor o menor se condicen con momentos en la letra que presentan situaciones de incertidumbre y personajes épicos. En contraste, hacia el final de la canción, luego del solo de guitarra, el giro hacia la tonalidad mayor anuncia la conclusión del drama (la llegada de la madrugada), y el giro hacia la tonalidad menor parece describir la sensación de vacío cuando la aventura de la noche ha concluido.

6. La estructura dramática en la narrativa de *Avenida Larco*

Los rasgos musicales detallados anteriormente configuran un relato conjunto, cuya estructura puede relacionarse con el esquema que propuso Gustav Freytag en 1863, llamado *Pirámide de Freytag*. Gustav Freytag, dramaturgo y novelista, escribió *Die Technik des Dramas*, un estudio sobre la estructura dramática de cinco actos. Según este modelo, la trama de una obra teatral se divide en cinco fases:

- 1) Exposición, donde se presentan personajes, contexto y conflicto inicial;
- 2) Acción ascendente, en la que surgen complicaciones que intensifican la tensión;
- 3) Clímax, punto de máxima tensión y giro decisivo;
- 4) Acción descendente, donde se desencadenan las consecuencias del clímax y disminuye la tensión;
- 5) Desenlace o catástrofe, en el que se resuelven conflictos y se restablece el equilibrio.

Es posible relacionar las secciones de “Avenida Larco” con este esquema, pero no hay una relación uno—a—uno con las partes de la *pirámide de Freytag*; más bien, en general, un conjunto de secciones de la canción corresponde a alguna de las partes de la pirámide, de la misma forma que un conjunto de escenas en una película pueden corresponder, por ejemplo, con una sección de exposición. De esta forma, se puede ver esta relación en el siguiente esquema:

- 1) Exposición: introducción, estrofa I, interludio I, estribillos.
- 2) Acción ascendente: Interludio II, pasaje, solo de guitarra.
- 3) Clímax: estribillos, interludio III
- 4) Acción descendente: Estribillos.
- 5) Desenlace: coda.

El siguiente esquema describe con mayor detalle el aporte de cada sección a la estructura:

- 1) Exposición:
 - 0:00-0:11: Sonidos concretos. Paisaje sonoro que alude a la noche urbana.
 - 0:11-0:19: Introducción instrumental. Introduce una atmósfera agitada y misteriosa.
 - 0:19-0:28: Estrofa I. Presenta verbalmente el escenario.
 - 0:28-0:37: Interludio I. Prolonga sensación de expectación.
 - 0:37-0:53: Estribillo, parte A. Cambio a modo mayor. Presenta a los héroes del relato.
 - 0:53-1:04: Estribillo, parte B. Intercambio modal. Insiste en rasgos heroicos de los protagonistas.
 - 1:04-1:31: Repetición del Estribillo (parte A y parte B). Introduce al objeto de cacería y describe su carácter.
- 2) Acción ascendente:
 - 1:31-1:48: Interludio II. Prolonga sensación de expectación.
 - 1:48-1:57: Pasaje. Prolonga sensación de expectación.
 - 1:57-2:15: Solo de guitarra. Prolonga sensación de expectación.
- 3) Climax:
 - 2:15-2:35: Estribillo, parte B. Describe escenarios de fracaso. “Peligros de la noche”.
 - 2:35-2:45: Interludio III.
- 4) Acción descendente:
 - 2:45-2:58: Estribillo, parte A. Paisaje desolado.
 - 2:58-3:20: Estribillo, parte B (repetido). Paisaje desolado.
- 5) Desenlace:
 - 3:20-final: Coda. Descarga.

Es notable, dentro de este esquema, que la exposición de la situación, los personajes y los peligros, tenga un alto contenido literario, mientras que el desarrollo de la acción ascendente es puramente instrumental. Esto remite a un dicho común en el teatro musical norteamericano, donde se suele decir que:

When the emotion becomes too strong for speech, you sing; when it becomes too strong for song, you dance. (PBS, s.f.)

En este caso, las ansiedades relacionadas con la posibilidad del fracaso en el ritual de cortejo no son expresadas a través de palabras, sino por medio de música instrumental, incluyendo un solo de guitarra. El clímax que sigue incluye secciones con texto e instrumentales, y la acción decreciente contiene texto donde se describe el paisaje desolado que queda al llegar la madrugada. La coda, una descarga de la energía acumulada, es puramente instrumental, y regresan los sonidos ambientales urbanos. De esta forma, el final de la aventura nocturna queda abierto, sin dar cuenta de una victoria definitiva. En este contexto, los sonidos urbanos, que constituyen un retorno al inicio de la canción, pueden interpretarse como señal de un eterno retorno; la noción de que la aventura nocturna, al margen del resultado, volverá a repetirse el próximo viernes por la noche.

7. Conclusiones

"Avenida Larco" es una canción escrita en un momento particular de la historia del Perú, en el que la salida de una dictadura y los cambios económicos y sociales de la época generaron un clima en el que la necesidad de expresión de los jóvenes y la sagacidad comercial de algunos empresarios favorecieron la difusión y popularidad del tema. La letra de la canción, que alude a un ritual de cortejo juvenil desde una perspectiva épica, es reforzada por un conjunto de elementos musicales que serían parte de un lenguaje común compartido por un amplio conjunto de personas dentro de una misma cultura. La forma eficiente en que son manejados estos elementos musicales, en combinación con la conexión que favorece la letra de la canción con todos aquellos que han pasado por la incertidumbre y desafío que implica un ritual de cortejo, permite que la audiencia se identifique de manera duradera con el contenido de esta canción.

El uso eficiente de los recursos musicales y poéticos identificado en este texto no implica necesariamente que los miembros de Frágil hayan realizado esta construcción artística de manera completamente consciente. Esto no constituye un menosprecio de las capacidades artísticas de la banda; la naturaleza polisémica de los productos culturales implica que los compositores de todos los géneros difícilmente estén al tanto de todos los significados impresos en sus creaciones. Así como los que hablamos español no tenemos un control consciente y constante de su gramática, ni somos tampoco necesariamente conscientes de todas las referencias culturales que puede incluir una conversación, y mucho menos de cómo dichas referencias ingresaron y se desarrollaron dentro de nuestra cultura, tampoco es de esperar que los compositores en general o los miembros de un conjunto musical sean conscientes en todo momento de las formas en que la cultura de la sociedad se relaciona con su trabajo artístico. Es posible que muchos de los mensajes de esta canción hayan sido contruidos, parcialmente al menos, de manera instintiva, tomando decisiones relacionadas a la semántica musical de manera inconsciente. De la misma forma, los mensajes machistas no son necesariamente decisiones meditadas largamente; probablemente son, por el contrario, decisiones rápidas y espontáneas, influenciadas por las creencias sobre los roles de género en el contexto social de los artistas.

Si bien este análisis presenta a “Avenida Larco” como un relato épico, lleno de referencias militares, esto no quiere decir que Frágil tuviera admiración por lo militar. De hecho, su canción “El caimán”, que figura en el mismo disco de *Avenida Larco*, contiene una fuerte crítica a las fuerzas del orden, policiales y militares, y su relación con la población civil peruana. Lo militar, en el caso de “Avenida Larco”, puede corresponder más bien a la visión idealizada de la guerra que encontramos en la ficción occidental, desde *La Ilíada* hasta los videojuegos modernos; culturalmente esta canción tiene más relación con la épica literaria que con un culto a la fuerza de las armas.

El análisis presentado en este texto es útil para explorar la forma en que el lenguaje musical es utilizado por Frágil para construir un relato musical sofisticado y complejo, que revela luces y sombras sobre la cultura peruana del siglo XX.

Rol de autores Credit

MSCP:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Alarcón Ruiz, J. C. (2019). *Cultura juvenil e identidad: Origen y desarrollo de la cultura del metal en la ciudad de Lima entre los años 1980 y 2017* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Federico Villarreal].
- Brandt, P. A., y do Carmo Jr., J. R. (2015). Music and meaning. *Signata*, 6. <https://doi.org/10.4000/signata.1382>
- Cáceres Sztorc, Á. C. (2018). Perspectiva de los roles de género y sus representaciones en la televisión peruana: Análisis de casos emblemáticos desde 1980 hasta 2010. *Cambios y Permanencias*, 9(1), 232–263.
- Del Águila, S. (2021, 20 de noviembre). “Avenida Larco” de Frágil: la historia jamás contada de una canción que cumple 40 años sin fecha de caducidad. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/musica/avenida-larco-de-fragil-la-historia-jamas-contada-de-una-cancion-que-cumple-40-anos-sin-fecha-de-caducidad-entrevista-noticia/>
- Díaz Aparicio, A. E. (2023). *El ser adolescente en el rock y la gráfica de contracultura de los años ochenta en el Perú* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis UNMSM. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe>
- Dulude, A., y Bustamante, C. (1981). *Avenida Larco* [Canción]. En *Avenida Larco* [LP]. Discos Pantel.
- Greene, S. (2016). Peruvian punk as a global means of underground production. *Popular Music and Society*, 39(3), 292–311. <https://doi.org/10.1080/03007766.2016.1141518>
- Hannon, E., y Trainor, L. (2007). Music acquisition: Effects of enculturation and formal training on development. *Trends in Cognitive Sciences*, 11(11), 466–472. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.08.008>
- Hung, E. (2005). *Hearing Emerson, Lake, and Palmer anew: Progressive rock as “music of attractions”*. *Current Musicology*, 79–80, 245–259. Columbia University.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1982). *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*. UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_spa
- PBS [Public Broadcasting Service]. (s.f.). *Think Tank: Transcripción de The American Musical, Part 2*. <https://www.pbs.org/thinktank/transcript1261.html>
- Savitskaya, E. (2017). *Specifics of mode and harmony approach in progressive rock*. En É. Daugulis (Ed.), *Music Science Today: The Permanent and the Changeable*, 1(9), 22–28. Daugavpils University Academic Press.

Stephen, J. D. (2002). *The motif of the hunt in romantic opera* [Tesis doctoral, University of Toronto]. National Library of Canada. <https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NQ69212&op=pdf>

Tagg, P. (1987). Musicology and the semiotics of popular music. *Semiotica*, 66(1-3), 279-298. <https://www.tagg.org/articles/semiota.html>

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