

*GENERACIÓN COCHEBOMBA: UNA NOVELA SUBTERRÁNEA CON DOS  
LADOS COMO UN CASETE DE LOS AÑOS 80*<sup>1</sup>

**Óscar Gallegos Santiago**

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

*Pero en ese momento fue tal el choque que dejé todo por el punk.  
A mucha gente le habrá pasado eso, ese golpe, cómo se abre el  
mundo, ¿no? Y después con el tiempo me he dado cuenta...*

José Eduardo Matute, guitarrista de Guerrilla Urbana  
y Ataque Frontal (citado en Rotondo, 2012, p. 53)

En los últimos años se ha publicado una serie de estudios, entrevistas, testimonios y obras literarias sobre la denominada «movida subterránea», vinculada principalmente al *punk rock* peruano que surgió en la década del 80<sup>2</sup>. Llama la atención el repentino interés sobre este fenómeno que durante varios años estuvo casi olvidado en la esfera pública. Es indudable que una de las razones de este creciente interés es el cruce tenso e intenso de la escena subte con la época más álgida de conflicto armado interno (1980-1992). Los temas de la memoria y la violencia política, particularmente de los años 80, son cuestiones cruciales no solo para la comprensión de aquellos años críticos, sino también para la viabilidad política y social de nuestro país. Por esta razón, también ha sido tema de disputa ideológica y académica sobre

- 1 El siguiente texto es la introducción de mi tesis para optar al grado de magíster en Estudios Culturales: *El acontecimiento en Generación cochebomba*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2 Algunos de estos estudios, citados en la bibliografía, son los siguientes: *Desborde Subterráneo 1982-1992* (Bazo, 2017), *7 interpretaciones de la realidad subterránea* (Greene, 2017), *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano* (Cornejo, 2018), *Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)* (López, 2018) y *Bestias (1984-1987)* (Lamoyi, 2017). Entre los testimonios y entrevistas: *Se acabó el show. 1985, el estallido del rock subterráneo* (Rotondo, 2012), *Los sumergidos pasos del Amor. Breve reporte sobre el rock subterráneo y el panorama de la música alterna* (Valdivia, 2007), *Eutanasia. Y nosotros qué? Hasta el global colapso 1985-2012* (Grijalva, 2018). Entre las novelas, además de *Generación cochebomba* (2007), puede consultarse *Al final de la calle* (1993), de Óscar Malca; *La ciudad de los culpables* (2007), de Rafael Inocente; *Incendiar la ciudad* (2010), de Julio Durán; *Lima subte* (2012), de Ernesto Carlin; y *Lima maldita* (2018), de Miguel Fegale.

el qué, cómo o por qué recordar (u olvidar). Este escenario, desplegado en parte por el *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2003), usualmente ha estado marcado por dos actores principales en una cruenta lucha por el poder: los grupos terroristas (PCP-SL y MRTA) y los agentes del Estado. En el medio de todo este conflicto, aparece la población civil como víctima —principalmente la del mundo rural y quechuahablante—, lo cual expresa las profundas raíces de la desigualdad y la injusticia: el racismo, la pobreza, la indiferencia, etc.

Sin embargo, en ese Perú incierto y a punto del colapso no solo intervinieron estos actores —más visibles, estudiados y polarizados—, sino también un grupo de jóvenes menos visibles, ciertamente ambiguos y desenfadados, que conformaron espontánea y súbitamente el fenómeno subterráneo de los años 80. ¿En qué consistió y cuál fue su trascendencia artística o política durante aquella década oscura? En el territorio de estas preguntas abiertas se inscribe este trabajo sobre *Generación cochebomba*, de Martín Roldán Ruiz<sup>3</sup>, una obra que no solo dialoga o trata de representar aquella época convulsa, sino que, por muchas razones, se puede sostener que es una *novela subterránea*. Para una mayor comprensión, voy a arriesgar algunos rasgos generales de la movida subterránea<sup>4</sup>, aunque no haya nada menos *punk* que tratar de definirlo. Con esto ya entiendo que lo subterráneo es tanto una apropiación de la contracultura *punk*, originada en los 60 y 70 en el mundo anglosajón, como una creación peruana de los 80. Volveré sobre esta conexión entre lo local y lo global y su resignificación en un contexto particular como el peruano. Todas las obras y exposiciones referidas sobre la movida subterránea coinciden en que este fenómeno fue heterogéneo (rockeros, artistas, diseñadores, poetas, narradores, etc.), breve pero intenso (un *estallido* de mediados de los 80), subversivo (contra los valores conservadores) y ambiguo (oscilaban peligrosamente entre un nihilismo autodestructivo y una militancia radical).

---

3 En este trabajo utilizo la segunda edición del 2013 (Lima: Colmena Editores), corregida y autorizada por el autor. La primera edición, realizada por propio autor, fue del 2007.

4 En esta tesis intercambio los términos «movimiento» y «movida» para referirme a *lo subterráneo*, puesto que en realidad fue un fenómeno bastante ambiguo. Por un lado, considero que cumple con algunos rasgos de un «movimiento» en tanto tendencia artística o cultural innovadora, aunque no fue compacto y mucho menos programático. Al contrario, fue una suma heterogénea de estilos, posturas, ideologías o actitudes, muchas veces contradictorias. Por su parte, el apelativo de «movida» también se aproxima a su naturaleza espontánea y su actitud destabilizadora. Por último, también usamos los términos «submundo», «subcultura», «corriente», «estética» o, incluso, «arte».

Frente a este panorama complejo, voy a enfocarme en dos de los rasgos que quizá distingan mejor a la movida subterránea peruana del *punk* anglosajón. La primera tiene que ver con la autogestión subcultural de la movida en las condiciones precarias y riesgosas de la época. El ánimo subversivo de estos jóvenes no solo tuvo que luchar contra los valores y las instituciones oficiales —al igual que en el contexto británico— sino que además debieron lidiar con la ausencia de una industria cultural (musical o editorial) e, incluso, de circuitos independientes que apoyen la producción de sus obras, como al menos sucedió en los países desarrollados. Esto les exigió desarrollar una creatividad singular para abrir sus propios espacios y sus medios de producción alternativa usando muchas veces material reciclable o tecnología de bajo costo: casetes, grabadoras caseras, equipos, fotocopias para difundir sus obras, etc. Pero además de esta realidad precaria, propia de países periféricos al sur de Estados Unidos, se suma la guerra desatada entre el Estado y Sendero Luminoso por la toma del poder. En estas condiciones sociopolíticas, los subtes tuvieron que agenciarse diversas formas para producir sus maquetas musicales, conciertos, fanzines, intervenciones artísticas en la ciudad, literatura, etc. En otras palabras, este es el famoso *do it yourself* contrahegemónico del *punk* global, pero surgido en el subsuelo de una sociedad subdesarrollada y, sobre todo, mientras los grupos terroristas le habían declarado la guerra al Estado peruano. Es aquí donde surge el otro rasgo: la consecuencia frente a todo este escenario crítico. Porque una cosa es ser *punk* en el norte y otra cosa es serlo en el sur. Creo que, en gran medida, el asumir las consecuencias de esta postura en una situación específica es lo que define al individuo subte como un sujeto militante. Esto no quiere decir que haya una sola postura o una visión homogénea de lo que implica ser subte. Al contrario, como he referido, fue un fenómeno bastante heterogéneo y contradictorio en varias de sus posturas y actitudes, porque justamente no se libró de algunas de nuestras taras sociales, como el clasismo, el racismo o el machismo. Como refieren algunos testimonios, estos conflictos generaron una suerte de batalla interna en la movida entre diferentes grupos de subtes, ya sea por cuestiones de clase, raza o, incluso, de género<sup>5</sup>. Pero no es el momento de ahondar

---

5 Con respecto a las clases sociales, no era lo mismo ser un subte de los barrios populares, como Barrios Altos, Breña o el Rímac que en aquellos distritos más pudientes como Miraflores o Barranco. Del mismo modo, con respecto a la raza, se creó los términos «cholopunk» y

en estos conflictos (la novela los representa en gran parte); lo que más bien deseo remarcar es esta militancia nada ortodoxa del sujeto subte. En el fondo, el subte de cualquier clase o género despreciaba toda forma de poder institucionalizado y sus valores representados ya sea en el partido, el Estado o la familia. Estaban muy conscientes de la falsa democracia en la que vivían, de la podredumbre moral que los rodeaba y del sistema alienante o explotador contra el que protestaban. En una frase muy usual de sus canciones, gritaban que vivían en una «sociedad de mierda». Pero también en una «ciudad muerta». De ahí el grito furioso de sus canciones, esa vitalidad salvaje del pogo, esa agencia para crearse espacios donde producir y exponer sus obras, y esa actitud desafiante frente al orden establecido. *Generación cochebomba*, junto a un corpus de cuentos y novelas, es una obra que forma parte de este conjunto heterogéneo de expresiones subterráneas. Aunque se escribió durante los 90, se publicó recién en el 2007 y bajo esa filosofía subte del *hazlo tú mismo*. Sin el apoyo de ninguna editorial, el autor imprimió de forma artesanal unas 500 copias con sus propios recursos. La primera edición, cuya portada es un collage barroco de imágenes sobre aquella conflictiva época, salió sin prólogo ni las palabras usuales de contraportada. Menos aún se esperaba algún comentario o reseña crítica en la prensa de entonces. El autor confiesa en una entrevista que, cuando salió la novela, esta era «huérfana de todo». De ahí que tuviera que ir él mismo «de librería en librería» distribuyendo el libro (Roldán, 2017). Ahora bien, no por esta razón voy a sostener que esta es una novela subte. Estas son, al fin y al cabo, algunas de las condiciones que muchos autores en nuestro medio tienen que afrontar, aunque con mucha más precariedad en el siglo pasado que actualmente, donde hay más recursos editoriales y digitales.

El sello de la movida subte, más que la autogestión personal, fue la creación de una comunidad que produjo un circuito alternativo que no solo resistió, sino que también desafió las producciones hegemónicas. En otras palabras, cuando todas las condiciones eran desfavorables, además de riesgosas, irrumpe la voz disonante de la comunidad subte, ya sea en una obra musical, artística o literaria. Por otro

---

«pitupunk» e, incluso, algunas canciones que hacían referencias a los resentimientos sociales de los unos y la alienación e hipocresía de los otros. El caso de Patricia Roncal, más conocida como María T-ta, vocalista de El Empujón Brutal, es significativo con respecto a esas disputas de género y sobre las masculinidades en juego. Todas estas fronteras y discursos que están en conflicto, al interior de la escena *punk*, han sido abordados por los estudios referidos.

lado, el propio autor participó en la movida subterránea como integrante de una banda, por lo que la novela puede leerse como un testimonio de aquellos años. En efecto, algunas escenas de la novela, como la redada policial en un concierto del inicio, según confesión del autor, así como otros testimonios, efectivamente sucedieron en la realidad. Asimismo, los nombres de las bandas y de ciertos personajes hacen alusión a individuos históricos. Este es un diálogo entre la ficción y la realidad, o la realidad de una ficción que recoge elementos del testimonio de vida del autor y de la memoria de toda una época.

### **Los dos lados de un mismo casete**

La novela se divide en dos partes («Lado A» y «Lado B») que aluden a los dos lados de un casete: ese estuche de material plástico que contiene una cinta magnética de grabación y reproducción de sonido. Inventada en los 60 y perfeccionada en los 70, la tecnología del casete se masificó en Estados Unidos y Europa durante la década de los 80. En estos países del norte, permitió la creación y circulación de un mercado *underground* que compitió con la producción más costosa y oficial de vinilos. De esta forma se crearon algunos sellos independientes de música y se generó un público más masivo de sectores medios y populares. A diferencia de lo que sucedía en los países más industrializados del norte, el casete no solo fue un medio más, sino que fue el principal medio de producción y distribución en varios de los países del tercer mundo (Greene, 2017). Así, el casete, junto con la fotocopidora para los fanzines, fue un ícono de la apropiación de los medios mecánicos de producción capitalista en la era global, lo cual permitió resistir al monopolio de las industrias musicales alrededor del elitismo del vinilo. Pero más que resistir, el casete fue una herramienta emblemática de la subcultura *punk* peruana que permitió crear redes de circulación a través de mercados informales, alternativos o piratas, y así desafiaron el monopolio de las disqueras nacionales o transnacionales.

En nuestro contexto, los casetes «artesanales» que grababan los grupos de música subte se llamaban *maquetas*. Ya este nombre es bastante significativo. Como alusión a un bosquejo de un producto imperfecto, es el signo y los contornos difusos de una estética precaria y desacralizadora. Los grupos subte no pretendían,

como suele suceder con otras bandas musicales, pasar de la maqueta o *demo* a un producto más elaborado, sino que la maqueta era ya el producto. Un ejemplo bastante citado es el de la maqueta *Primera dosis* (1985) del grupo Narcosis, la cual fue realizada en el garaje de la casa del vocalista del grupo, Wicho García. Una primera versión se hizo con una grabadora doméstica Sony que tenía dos micrófonos. Luego Wicho se inspiró y acopló la grabadora a un *walkman* para montar otras pistas sobre la primera versión, usando varios casetes. Lo que implicó una sobregrabación sobre un «original» que nunca existió; es decir, en palabras del propio Wicho: «una copia de una copia de una copia» (García citado en Greene, 2017, p. 47). Adiós a la fidelidad del sonido, pero también a los estándares y normas del profesionalismo de la industria musical. Como copia imperfecta sin original, también escapaba a las leyes de la propiedad intelectual<sup>6</sup>. Subterráneamente se «pirateaba» con otros productos subtes por el centro de la ciudad. De esta forma subrepticia fue llegando a países como Colombia y México hasta que, en el 2011, un sello independiente de Estados Unidos publica *Primera dosis* en formato vinilo. Pero ya antes había pasado al CD, como muchas otras bandas.

Para Shane Greene, este tránsito del casete pirateable, más democrático, informal y ambulante, hacia el vinilo representa una adopción de «la lógica hipster propia de la cultura gringa de un revival vinilero» (2017, p. 71). La ironía está no solo en que la portada del «original» LP representa el casete *demo* archipirateado, sino que, por su elitismo, es prácticamente inaccesible para aquel público informal de Narcosis que compraba las copias baratas. Otras bandas siguieron el mismo camino tentador de la producción profesional, como Leusemia, G3, Kaos, Autopsia, Eutanasia. Para Greene, este tránsito de la subproducción hacia la sobreproducción vinilera «gringa», como en el caso de Narcosis, representa para algunos subtes limeños una suerte de traición a los principios «callejeros» del cassette pirateable a través del cual el rock subterráneo hizo historia» (2017, p. 73). Lejos de discutir la autenticidad de las obras subte, como si hubiera un estándar de la «pankitud», estos apuntes revelan el conflicto y contradicciones que la escena subterránea generaba y genera hasta el día de hoy. Conflictos propios de una modernidad precaria

---

6 Definitivamente, estos rasgos aproximan a las maquetas, y otras obras subte, al arte contemporáneo, según la perspectiva de Badiou (2013). Esto es, como un arte que cuestiona la idea de obra y la propia figura del autor.

y periférica, y de una globalización que tiende a fagocitar los productos creativos locales. En resumen, el casete fue un símbolo de la apropiación creativa de la escena subte. Las maquetas demostraron la agencia para abrir espacios donde expresar la *voz propia* para subvertir los discursos públicos e imaginar la posibilidad de un mundo distinto.

En toda esta lógica subcultural se inserta la intención comunicativa que da forma a *Generación cochebomba*, pues la primera edición de la novela es también una maqueta imperfecta. Su baja calidad de impresión, los errores de diseño, los ortográficos y los ortotipográficos se pueden comparar al sucio sonido o a la disonancia de las primeras maquetas musicales. El libro a simple vista parece una copia del algún original que no existe. Simplemente no se podía esperar más cuando esta primera edición salió en la más absoluta «orfandad»: sin editor, corrector o presentadores. Como en varias de las maquetas musicales, esta novela ejemplifica la subcirculación «boca a boca», donde los propios lectores hacen el trabajo de los críticos ausentes. Subterráneamente, pues, la primera y las otras tres ediciones independientes (Colmena editores) circulaban habitualmente entre amigos y conocidos del escritor. Con el tiempo, *Generación cochebomba* se fue convirtiendo en una novela de culto junto a otras narraciones del ambiente subte<sup>7</sup>. Naturalmente, como cualquier obra de la movida, esta marginalidad era una consecuencia por adoptar una postura frente a los patrones oficiales.

No obstante, la recepción de la novela fue creciendo. El primer vuelo internacional llega el 2015 con una editorial independiente en España (Pepitas de Calabaza), pero quizá el punto de quiebre de su entrada a los circuitos masivos y globales sea su quinta edición por la transnacional Seix Barral (2017). Como *Primera dosis*, la novela emerge de sus inicios precarios y emprende otra vida en los circuitos más comerciales y oficiales. La pregunta quizá sea ahora, tal y como se planteó respecto a la autenticidad *punk* del vinilo *vintage* de *Primera dosis*, si la nueva edición transnacional de *Generación cochebomba*, corregida, bien «diseñada» y distribuida en los circuitos hegemónicos, sigue siendo subterránea. El tópico de la muerte o resurrección del *punk* peruano no nos interesa aquí. Tampoco nos preocupa analizar una supuesta «autenticidad» de lo subterráneo. Lo realmente

---

7 Ver nota al pie 1.

significativo son las huellas materiales de la movida subterránea y sus intervenciones en la escena cultural limeña: sus alcances para repensar las formas de visibilidad del arte como intervención política y su capacidad para formar subjetividades. Una de esas huellas materiales es precisamente *Generación cochebomba*.

### **Una historia más de desencanto y violencia, salvo las verdades**

Narrada en tercera persona y ambientada en esa vuelta a la «democracia» de los 80, tras 12 años de dictadura militar, la novela se centra en la vida de un joven limeño de 17 años, Adrián R, hijo de un taxista y de una empleada pública. Este joven se caracteriza desde el comienzo por su apatía frente a la vida: no tiene proyectos ni sueños para el futuro. Solo quiere irse de juerga y drogarse con sus amigos. A través de la mirada del personaje, quien suele deambular por las calles sucias del Centro, somos testigos del desencanto que lo rodea, la degradación moral y la violencia cotidiana. Todo ello le genera la convicción de que la sociedad donde vive «es una mierda» y que nada vale la pena. Sin embargo, la novela nos presenta tres momentos clave donde este desgano existencial del protagonista no solo se suspende, sino que permite imaginar la posibilidad de un mundo distinto. El primero de ellos es cuando Adrián R descubre la vitalidad del mundo subterráneo. Rápidamente se identifica con las furiosas letras de esas canciones y las salvajes fuerzas que se liberan en los pogos. Siente que forma parte de algo tan extremo y brutal como la propia realidad que lo envuelve. Y aunque su grupo sea tan heterogéneo y conflictivo como la propia movida subterránea, a todos los conecta el mismo ánimo de subvertir los poderes o valores tradicionales. El segundo momento de posibilidad es cuando Adrián R encuentra a un niño mendigo de la calle, quien lo conmueve por su rostro y por su forma de hablar. Este huérfano, junto a otros «pirañitas» de su collera, solo es el pequeño *iceberg* de todos esos migrantes desposeídos que invaden la ciudad, y con los cuales los subtes de alguna forma se identifican por su condición marginal. El tercer momento es cuando Adrián R encuentra el amor. En un concierto conoce a Olga, quien le parece distinta a las otras chicas porque sabe expresarse y se muestra madura. Junto a ella,



el protagonista siente que puede construir un camino para afrontar la vida. Sin embargo, más adelante ella revelará su cara más radical y buscará insertarlo a un submundo aún más peligroso que el del rock subterráneo: el del grupo subversivo Sendero Luminoso. En ese sentido, creo que la trama gira alrededor de estos tres puntos cardinales en los que, en medio de la podredumbre social, el personaje vislumbra horizontes distintos para cambiar su vida o su entorno.

### **El acontecimiento en *Generación cochebomba***

Sostengo que esos momentos que interrumpen la normalidad del desencanto en la vida del protagonista pueden ser simbolizados como *acontecimientos*. Sobre la base teórica y filosófica de Alain Badiou (2007), concibo un acontecimiento como un evento extraordinario que irrumpe en una situación dada. Este evento singular tiene la virtud de formar subjetividades fieles a determinadas verdades que exceden a los saberes de la época. En tal sentido, planteo que esos tres momentos pueden leerse como los siguientes acontecimientos: 1) la irrupción del rock subterráneo representa una verdad del arte como estética cruda y disonante que conforma subjetividades militantes, 2) el desborde popular o de los migrantes en la ciudad representa la verdad de la política que se opone y desestabiliza a la gestión de lo establecido y 3) el encuentro con Olga como el descubrimiento de la verdad del amor<sup>8</sup>. Esta propuesta busca primordialmente demostrar que *Generación cochebomba* no solo es un testimonio o una obra más que retrata la violencia política, sino también una obra que sostiene una voluntad afirmativa a través de la lucha material y simbólica de la movida subterránea.

En este punto es necesario precisar que esta lectura es también una forma de aproximación, desde los estudios literarios y culturales, a la complejidad del pensamiento filosófico de Alain Badiou. En tal sentido, espero que se entienda que los tres conceptos primordiales que manejamos aquí (*acontecimiento, verdad, sujeto*) son pensados como tejidos simbólicos en el cuerpo ficcional de la novela.

---

8 Véase: Badiou, Alain & Truong, Nicolas (2012). *Elogio del amor*. Madrid: Editorial Paidós.

Mediante este trabajo no pretendo argumentar que en la diégesis de la obra (menos en la realidad histórica) se plasmen o evidencien de manera categórica los conceptos e ideas del filósofo. ¿Es o fue realmente la movida subterránea un acontecimiento artístico? ¿En la novela se representa efectivamente una verdad política o del amor entendidos bajo el marco del pensamiento de Badiou? Son preguntas abiertas y no podría ser de otro modo cuando recién en los últimos años se está recuperando la memoria de aquellos años de violencia política y, en particular, de la escena subterránea<sup>9</sup>. Según Badiou, un acontecimiento, como cualquier otro fenómeno complejo, solo se puede entender de manera retroactiva. En este sentido, creo que recién estamos vislumbrando la heteróclita red de posturas, estéticas o producciones de la escena subterránea nacional. Y a pesar de esta heterogeneidad, observo que todas las vertientes de alguna forma comparten ciertos rasgos comunes, los cuales se entienden en la dialéctica entre la ruptura radical, muchas veces destructiva, y la capacidad creativa de afirmación. Creo que la novela representa bien la ambigüedad de ambas dimensiones de la escena subte. Incluso se puede afirmar que, por la atmósfera, los sucesos aciagos que predominan y hasta por el final brutal, la historia se decanta por las consecuencias autodestructivas o nihilistas de sus personajes. Esto conecta bien no solo con las historias de violencia, persecución o prisión que vivieron algunos de sus miembros, sino con las propias letras de sus canciones, textos literarios o intervenciones artísticas. Los propios nombres de la mayoría de bandas ejemplifican esa voluntad desafiante pero también subversiva: Kaos, Pánico, Autopsia, Sociedad de Mierda, Guerrilla Urbana, Masacre, Eutanasia o Ataque Frontal. La novela simboliza bien esas fuerzas destructivas, y como aparato literario quiere ser un *cochebomba* en las manos del lector. Todas estas lecturas de la movida, como estallido, testimonio o denuncia, son legítimas, salvo que no todo fue simplemente ruptura o destrucción, sino también construcción de una escena alternativa a la del mercado hegemónico, la cual produjo obras significativas, como esta novela, que aún hoy interpela nuestro tiempo.

---

<sup>9</sup> Solo entre el 2017 y 2018 se ha publicado cinco obras relacionadas al ambiente subterráneo: *Desborde Subterráneo 1982-1992* (Bazo, 2017), *7 interpretaciones de la realidad subterránea* (Greene, 2017), *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano* (Cornejo, 2018), *Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)* (López, 2018) y *Lima maldita* (2018), de Miguel Fegale. Y en febrero de este año, *Eutanasia. Y nosotros qué? Hasta el Global Colapso 1985-2012* (Grijalva, 2019).

Esta lectura, con el apoyo de ciertos conceptos de Badiou, intenta escuchar detrás del grito subterráneo que se extiende en la novela, esas voces disruptivas que, a pesar de todo, buscaron afirmar ciertas verdades en el contexto de la violencia política de los años 80.

## Bibliografía

- Badiou, Alain (2013). Las condiciones del arte contemporáneo. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/las-condiciones-del-arte-contemporaneo/>
- Badiou, Alain (2007). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Badiou, Alain & Truong, Nicolas (2012). *Elogio del amor*. Madrid: Editorial Paidós.
- Bazo, Fabiola (2017). *Desborde subterráneo 1982-1992*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. Recuperado de <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- Cornejo, Pedro (2018). *Alta Tensión: breve historia del rock en el Perú*. Lima: Ediciones Contracultura.
- Greene, Shane (2017). *7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Pesopluma.
- Grijalva, Pedro (2019). *Eutanasia. Y nosotros qué? Hasta el Global Colapso (1985-2012)*. Lima: Muki Records.
- Lamoyi, Carla (2017). *Bestias (1984-1987)*. México D. F.: Fiebre ediciones.
- López, Miguel [Curador] (2018). *Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)* [Catálogo]. Lima: ICPNA.
- Malca, Óscar (2017). La voz es el rock maldito. En Carla Lamoyi (coord.), *Bestias (1984-1987)*. México: Fiebre Ediciones.
- Matos Mar, José (1980). *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Roldán, Martín (2017). La literatura es una canción de punk rock [Entrevista con Mijail Palacios]. Recuperado de <https://peru21.pe/cultura/martin-roldan-literatura-cancion-punk-rock-383497>
- Roldán, Martín (2013). *Generación cochebomba*. Lima: Colmena Editores.

Torres Rotondo, Carlos (2012). *Se acabó el show: 1985, el estallido del rock subterráneo*. Lima: Mutante.

Valdivia, Daniel [Daniel F] (2007). *Los sumergidos pasos del amor: el escenario de las okaciones perdidas*. Lima: Rumytiana.