

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



La performatividad quechua en la escena musical andina en Lima: análisis de la propuesta estética de Sylvia Falcón, Uchpa y Liberato Kani desde la perspectiva de la política estética de Rancière.

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS CULTURALES

AUTOR

Fiorella Amelia García Alarcón

ASESOR:

Víctor Francisco Casallo Mesías

Junio, 2020

RESUMEN

Desde finales del siglo XX, el estudio de la música andina ha configurado discursos representacionales en torno a las dinámicas sociales que engloban su práctica en ambientes diversos. En ese sentido, los procesos migratorios acaecidos durante el siglo XX han reconfigurado el rostro urbano de la capital y resignificado las prácticas culturales, de orientación elitista, que predominaban en la escena del entretenimiento limeño. La instalación del migrante andino en los barrios periféricos de la ciudad de Lima reavivó los fantasmas coloniales en torno a la presencia del indígena fuera de su lugar de confinamiento: la sierra y, por lo tanto, el rechazo hacia su cercanía se materializó en la creación de estereotipos que marcaron el devenir identitario del sujeto andino en la capital. Sin embargo, ello no obstaculizó su desarrollo cultural, al contrario, aprendió a lidiar con este rechazo y, por lo tanto, crear un ambiente en el que su deseo de mantener viva su identidad andina convergiera con la fantasía de ser parte de las dinámicas sociales modernas que enaltecían la población limeña.

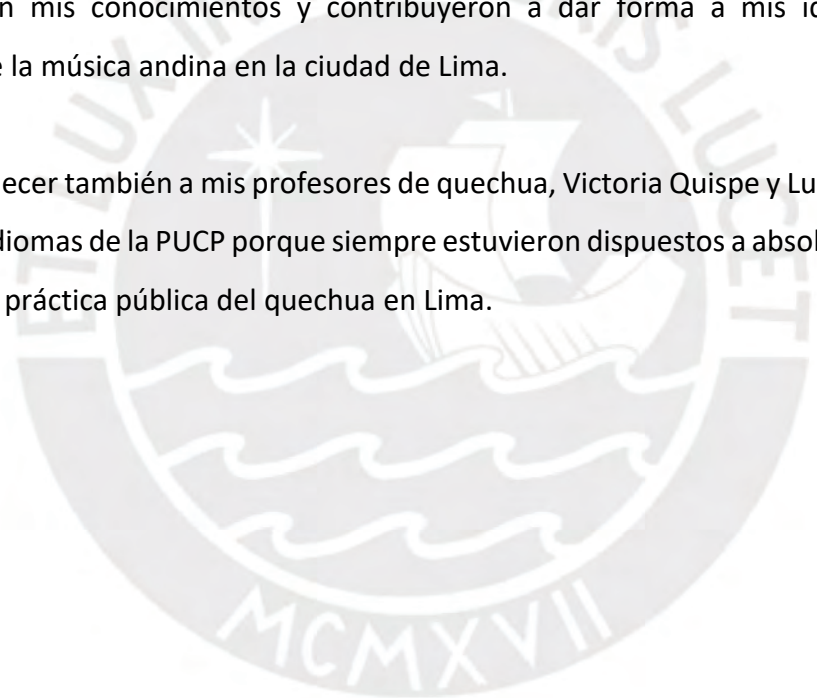
A partir de ello, esta investigación identificará los discursos que surgieron en torno a las prácticas culturales de un nuevo sujeto: el indígena urbano. Las nuevas representaciones de la música andina contemporánea revelan al quechua como un elemento principal dentro de las prácticas culturales híbridas que se manifiestan en la escena musical limeña. Estas prácticas estéticas buscan reconfigurar la experiencia de lo sensible en la sociedad limeña y reivindicar lo andino. De esta forma, la hipótesis principal de este estudio busca mostrar que la redistribución de lo sensible que propone la performance en quechua contemporánea se expresa a través de actos estéticos que surgen a partir de un profundo disenso con la parte dominante de un común y recurren a la apropiación de estilos musicales modernos, que convergen con elementos de la tradición oral quechua, para manifestar ese disenso que apunta a una posible reconfiguración la subjetividad política de la población limeña. El análisis se sustenta en la teoría política de Jaques Rancière, quien propone el enfoque estético como base de la política.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por permitirme cumplir uno de mis sueños al concluir esta investigación en medio de la conyuntura tan difícil que está viviendo el mundo. A mis abuelos que, aunque no lo sepan, contribuyeron con mi gusto por la música. A mis padres por su constante apoyo y motivación para no rendirme.

Mi profundo agradecimiento al profesor Víctor Casallo que me acompañó como asesor en el proceso de elaboración de esta tesis. Gracias por su paciencia y comentarios que enriquecieron mis conocimientos y contribuyeron a dar forma a mis ideas sobre el desarrollo de la música andina en la ciudad de Lima.

Quiero agradecer también a mis profesores de quechua, Victoria Quispe y Luis Medina, del Centro de Idiomas de la PUCP porque siempre estuvieron dispuestos a absolver mis dudas en torno a la práctica pública del quechua en Lima.



ÍNDICE

RESUMEN.....	1
AGRADECIMIENTOS.....	2
INTRODUCCIÓN.....	5
1. Paradigmas de la música andina en la ciudad de Lima	9
1.1. Rastreado lo andino: el origen de la dicotomía cultural incaico/indígena	10
1.2. El rescate de la música andina.....	13
1.3. Lo andino en la música chicha.....	15
2. Marco teórico y metodología.....	17
2.1. La música en las culturas de tradición oral.....	18
2.2. La resistencia del quechua.....	20
2.3. Rancière y el reparto de lo sensible: elementos que reconfiguran lo Común.....	22
2.3.1. Precisiones sobre la estética.....	23
2.3.2. Cultura pública, imaginación y performance.....	26
2.3.3. Performance y subjetivación.....	29
2.3.4. Al encuentro de la identidad: la acción del sujeto como performance....	31
2.3.5. El lenguaje audiovisual como un medio para mostrarse.....	34
2.3.6. Análisis del discurso y psicodinámicas del discurso oral.....	37
2.4. Metodología.....	38
CAPÍTULO 1 : Lo <i>mágico</i> como nueva estética de lo andino en la performance de Sylvia Falcón.....	40
1.1. De lo “exótico” a lo <i>étnico</i> : breve radiografía del pensamiento Occidental.....	46
1.1.1. Las bases del universalismo occidental	48
1.1.2. Oriente exotizado.....	50
1.1.3. El arte étnico como catalizador de la interculturalidad.....	53
1.2. Lírica andina: del canto agudo andino a la lírica operística.....	55
1.2.1. La coloratura andina: estética andina del canto agudo en quechua.....	56
1.2.1.1. La estética del canto agudo en quechua.....	59
1.2.2. El mito Ima Sumac y los inicios de la lírica andina.....	63
1.2.2.1. Contexto histórico del surgimiento de Ima Sumac.....	63
1.2.2.2. La configuración de la lírica andina.....	64
1.2.3. “Arte incaico”, “autenticidad” andina y espacios públicos en Lima.....	66
1.2.3.1 Espacios públicos para la música andina.....	66
1.2.3.2. La exotización de lo exotizado.....	69
1.2.3.3. La deshistorización del sujeto andino.....	71
1.3. La lírica andina de Sylvia Falcón: ¿(re)imaginando lo andino o andinizando lo exotizado?.....	73
1.3.1. La estética andina de Sylvia Falcón.....	74

1.3.2.	Paras: un diálogo intersensorial con la naturaleza.....	82
1.3.3.	La presencia de lo <i>mágico</i> en el espacio geográfico en <i>Wifala y Mamallay</i>	94
1.3.4.	El arte étnico en Vírgenes del sol.....	101
CAPÍTULO 2: Reconstruyendo la memoria andina: la sinestesia y el folklore en la performance de Uchpa.....		105
2.1.	Testimonio y memoria colectiva: breve recuento teórico.....	110
2.1.1.	Registro oral/escrito del testimonio: análisis preliminar.....	110
2.1.2.	El testimonio como diálogo intersubjetivo.....	114
2.1.3.	Las estrategias de la memoria colectiva.....	117
2.2.	La andinización del rock.....	118
2.2.1.	Antecedentes del rock andino: la escena del rock subterráneo.....	121
2.2.2.	Nuevos aires en la escena del rock capitalino.....	123
2.3.	La sinestesia en la narrativa audiovisual de Uchpa.....	125
2.3.1.	<i>¿Pitaqmi kanki? y Perú Ilaqta</i> : testimonios de una violencia.....	125
2.3.1.1.	El discurso testimonial.....	134
2.3.2.	Lo folklórico como testimonio en la narrativa audiovisual de Uchpa.....	140
CAPÍTULO 3: El sujeto historizado: las voces del rap en quechua.....		146
3.1.	Identidades en conflicto: raíces de la resistencia.....	151
3.1.1.	¿Qué se entiende por resistencia?.....	152
3.1.2.	El estereotipo y la construcción de la otredad.....	153
3.1.3.	La construcción del sujeto andino: lo cholo y la identidad juvenil.....	158
3.1.3.1.	La juventud chola en Lima.....	159
3.2.	La cultura hip hop y el rap en quechua.....	161
3.2.1.	El origen del hip hop en USA.....	162
3.2.1.1.	El rap.....	164
3.2.2.	El hip hop en Latinoamérica.....	167
3.2.3.	El Movimiento hip hop en el Perú.....	169
3.2.3.1.	El rap andino de Liberato Kani.....	171
3.3.	El discurso de resistencia de Liberato Kani.....	172
3.3.1.	Entre la ficción y lo real: el sujeto andino fragmentado.....	175
3.3.2.	El tiempo como elemento diferenciador.....	181
3.3.3.	El otro dominante desde la perspectiva del sujeto andino.....	187
3.3.3.1.	La libertad como resistencia.....	188
3.3.3.2.	La construcción del otro dominante.....	192
BALANCE FINAL.....		196
CONCLUSIONES.....		202
BIBLIOGRAFÍA.....		204

Introducción

¿Qué está sucediendo con el quechua en Lima? Me pregunté cuando leí la noticia sobre la traducción del famoso libro de Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha*, en un diario electrónico en el 2015¹. El encargado de esta tarea fue el profesor de quechua y periodista Demetrio Yupanqui, quien tardó diez años en traducir la obra completa de Cervantes al quechua, el idioma de sus antepasados, y también de los míos. Aunque no aprendí el quechua como lengua materna, siempre lo sentí como una parte importante de mi identidad familiar. La noticia quedó grabada en algún lugar de mi memoria, pero volvió a mi cabeza cuando, con el tiempo, descubrí que se habían realizado diversas actividades para promover la institucionalidad del quechua desde el poder central². Me quedé pensando en la sensación que me producía el sentirme tan cercana a esta lengua, debido a la influencia de mi abuela, y, a su vez, sentirme ajena a ella a causa de una indiferencia hacia su práctica pública.

Hace dos años inicié el aprendizaje de esta lengua nativa. Sin embargo, me cuestiono constantemente el no haberlo hecho antes. Y es que, quizá, el interés se redujo ante la falta de un entorno que requiera su práctica. Mi abuela era cusqueña y quechua hablante, pero rara vez se expresó en ese idioma más allá del contexto familiar. Me pregunto, ¿qué fue lo que mermó su interés de continuar transmitiendo esta herencia lingüística a sus

¹ Gimeno, F. (28 de junio del 2015). El Quijote ya tiene su segunda parte traducida al quechua. EFE. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/america/cronicas/el-quiote-ya-tiene-su-segunda-parte-traducida-al%20quechua/50000490-2651020>

² Desde la última década, incluso antes, el discurso de inclusión del Estado se ha contribuido con el reconocimiento de la diversidad cultural, y por lo tanto lingüística, de la ciudadanía peruana. Un ejemplo de estas acciones es el tratamiento institucional que ha recibido el quechua durante este tiempo: el lanzamiento de la primera norma legal sobre el Día Nacional de la Diversidad Cultural y Lingüística en quechua y awajun (El Comercio, 2014); la primera sentencia en quechua dictada en Puno, aunque las audiencias en ese idioma se realizan desde el 2007 (LaMula.pe, 2015); el primer manual en quechua contra el cáncer de mama, promovido por la Liga contra el Cáncer (El Comercio, 2015); el lanzamiento de Ñuqanchik, primer noticiero en quechua por Tv Perú (El Comercio, 2016); la atención telefónica de Essalud en quechua, aymara y shipibo-conibo (El Peruano, 2019). Sin embargo, son las audiencias en quechua realizadas por la CVR a inicios de los 2000 las que han sentado el precedente. En el ámbito educativo, además de la traducción de la obra de *Don Quijote de la Mancha*, está la traducción al quechua de *El Principito* en el 2002; asimismo, de obras de escritores latinoamericanos como Mario Vargas Llosa (Perú), Gabriel García Márquez (Colombia), Adolfo Bioy Casares (Argentino), Juan Carlos Onetti (Uruguay) y Clarice Lispector (Brasil) para la enseñanza en pueblos andinos (Andina, 2015); y la apertura del curso en quechua en la PUCP, la cual a diferencia de otras instituciones, enseña y certifica el aprendizaje del idioma (LaMula.pe, 2017).

descendientes? ¿Qué evento consiguió arrebatarle esa intención? Nunca lo sabré. No obstante, me atrevo a suponer que su llegada a la ciudad de Lima en la década de 1960 pudo haber tenido algún efecto en esa decisión. En ese sentido, mi motivación para realizar esta investigación parte del interés por querer comprender cómo han evolucionado las dinámicas sociales entorno a la percepción del quechua en la ciudad de Lima, de modo tal que evidencian cierto interés en la recuperación de una identidad oprimida, a través del ejercicio de su libertad individual.

Pero, sobre todo, me interesaría saber ¿de qué forma las dinámicas sociales articulan las identidades y las comunican en el entorno limeño? o ¿cómo el quechua hablante legitima su práctica lingüística? Más aún, ¿qué definiría el creciente protagonismo del quechua, un elemento subalterno constantemente rechazado, en la ciudad de Lima? Así, esta tesis tiene como **objetivo** describir cómo el quechua, un elemento subalterno en permanente exclusión, retorna a la esfera pública a través de la apropiación de recursos estéticos de géneros musicales modernos y forma nuevas representaciones del idioma en la subjetividad de la población limeña. Se intentará responder de manera concreta la pregunta: ¿cómo las performances en quechua de Sylvia Falcón, Uchpa y Liberato Kani redistribuyen lo sensible en el espacio público limeño?

La **hipótesis** que se plantea en este trabajo señala que la redistribución de lo sensible que propone la performance en quechua contemporánea se expresa a través de actos estéticos que recurren a la apropiación de estilos musicales modernos, que convergen con elementos de la tradición quechua, para manifestar un disenso que apunta a una posible reconfiguración de la subjetividad política de la población limeña. Sustentaré esta **hipótesis** con el análisis de la irrupción del quechua en la ciudad de Lima a través de la *performance* musical de Sylvia Falcón, Uchpa y Liberato Kani debido a que son artistas que han logrado reconocimiento en la escena musical limeña al representar géneros musicales cuyas dinámicas discursivas podrían estar reinventando la estética musical de lo *andino*. Del mismo modo, se estudiará el registro audiovisual de las *performances* en el formato del *videoclip*, una herramienta tecnológica empleada constantemente por los artistas para

mostrar y difundir su obra. Finalmente, el estudio audiovisual se complementará con el análisis del discurso presente en las piezas musicales.

Partiendo de esta premisa, en el primer capítulo se rastrearán los elementos que componen la nueva estética que propone la *performance* en quechua de la *lirica andina* contemporánea, a partir de un análisis histórico del origen del género con el estilo de *coloratura andina* cultivado por las intérpretes del canto agudo en quechua que surgieron a finales de la década de 1930. De esta forma, el análisis realizará un recorrido descriptivo por las categorías sociales que marcaron el devenir de la música andina, iniciado por una concepción “incaica” de las prácticas culturales indígenas hasta su demanda internacional, como un producto “exótico”. A partir de ello, se recurrirá al enfoque *étnico* del arte y a una selección de los *videoclips* más representativos de la obra de Sylvia Falcón para analizar las implicancias de lo *mágico* en la composición de la nueva estética de la *lirica andina* contemporánea.

En esa misma línea, el segundo capítulo explorará la composición sinestésica del discurso testimonial y su participación en la constitución de una memoria colectiva andina, a través de los recursos técnicos empleados en la retórica audiovisual de Uchpa. Así, se revisará el contexto histórico que favoreció el surgimiento –y consolidación- del rock andino y cómo, a partir de la difusión del rock en español, el rock blues en quechua se inserta en la escena musical limeña como una forma que transgrede los límites de lo entendido convencionalmente por música andina y rock nacional o, lo que es más aún, irrumpe en la *esfera pública* limeña como una necesidad de *mostrar* lo andino. El análisis discursivo se realizará siguiendo las etapas de la obra musical de Uchpa: la primera, está vinculada con la etapa de fundación de la agrupación y; la segunda, contempla la etapa de resurgimiento de la banda con su llegada a Lima. Ambas etapas difieren tanto en la producción de la narrativa lírica como en la audiovisual, sin embargo, su composición, en términos generales, insertaría *lo andino* en una memoria colectiva nacional, al materializar la voz del *sujeto* andino en su *performance*.

En el tercer capítulo, se identificarán los dilemas ideológicos que marcan el pensamiento híbrido del migrante a través del análisis de la categoría espacio/tiempo en el tratamiento audiovisual de Liberato Kani, y, para complementar dicho análisis, se describirá la concepción del *otro* dominante presente en el discurso del *rap en quechua*. El argumento central de esta discusión es que la identidad híbrida del migrante se revela como una resistencia a los estereotipos heredados de la sociedad colonial, los cuales, por largo tiempo, han modelado el comportamiento de los limeños entorno al *otro* diferente, principalmente el indígena. Liberato Kani, a través de su *performance*, brinda la oportunidad de conocer la voz del subalterno y, de esta forma, convertirlo en protagonista de la historia peruana. Para entender este proceso, en primer lugar, se ahondará en la noción de resistencia como respuesta a la construcción de la *otredad*, esto nos permitirá conocer la función del rap dentro de la *otredad* latinoamericana y, finalmente, los estigmas que persiguen a los jóvenes que practican el *rap andino* en el Perú.

Por último, el cuarto capítulo presenta, a modo de síntesis y balance, una breve recapitulación de los hallazgos obtenidos del análisis de los tres casos de estudio y cómo se constituyen en una nueva experiencia que redistribuye lo sensible. Del mismo modo, se indicarán los temas que no se han podido abordar en el presente trabajo debido a que exceden su objetivo, pero que podrían contribuir a ahondar en el estudio de la música andina en el futuro.

Antes de presentar el marco teórico que dará forma a la investigación, me parece pertinente realizar una revisión histórica de algunos discursos que han contribuido a formar nuestra representación actual de la música andina en la ciudad de Lima, pues facilitará la contextualización de las prácticas sociales expuestas en los siguientes capítulos, los cuales han sido ordenados en forma cronológica. Es decir, de acuerdo al periodo histórico en los que estos géneros musicales se popularizaron, así se podrá contar con un panorama cultural más amplio respecto al tratamiento de la música andina y, por lo tanto del quechua. Asimismo, aunque el objetivo de la investigación no sea realizar un análisis musicológico,

considero pertinente mencionar que, en algunos casos, recurriré a criterios y herramientas de la musicología para complementar el análisis audiovisual y discursivo.

1. Paradigmas de la música andina en la ciudad de Lima

Ahora bien, se ha mencionado que el objetivo de esta tesis es proponer una interpretación del contacto cultural entre lo indígena y lo limeño, principalmente europeizado y acriollado, desde una perspectiva de la música andina contemporánea. Pero, sobre todo, el estudio se centrará en analizar cómo esta *hibridación* redistribuiría la experiencia de lo sensible al contribuir con el retorno del quechua a la esfera pública limeña. La *hibridación* es de por sí un término complejo³ que retrata la convivencia y conjunción de prácticas culturales “dentro de una constelación de conceptos” (García Canclini, 1997, p.112). De esta forma, para efectos de este trabajo se entenderá *hibridación* como una forma de estudiar el entrelazamiento entre lo tradicional y lo moderno, lo culto, lo popular y lo masivo en medio de las dinámicas de la modernidad, globalización y redes de comunicación (García Canclini, 1997).

En ese sentido, antes de adentrarnos en la exposición teórica pertinente para entender el rol de la música andina en el contexto social moderno y cómo contribuye a configurar nuevas experiencias, es fundamental realizar una breve revisión histórica de la concepción temprana de una música “incaica”, que devino en *andina* y posteriormente sirvió de base para configurar un nuevo estilo musical –la cumbia andina o chicha-, el cual concedió identidad y arraigo a la población migrante instalada en la capital durante el siglo XX. Este breve recuento se propone mostrar la evolución de los discursos sobre la música andina en la ciudad de Lima, las fusiones musicales modernas que se produjeron y que ahora, en un

³ De acuerdo a García Canclini (1997), el proceso de hibridación no adquiere sentido por sí solo, “la hibridación sociocultural no es una simple mezcla de estructuras o prácticas sociales discretas, puras, que existen en forma separada, y al combinarse, generan nuevas estructuras y nuevas prácticas. A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico o comunicacional” (p.112), como lo es el caso que nos ocupa en esta investigación: las *performances* que configuran el discurso de la música andina contemporánea son una consecuencia, entre otros eventos, del proceso migratorio que se dio durante el siglo XX.

contexto intercultural, se reinventan con la concepción de una estética andina contemporánea.

1.1. *Rastreamo lo andino: el origen de la dicotomía cultural incaico/indígena*

En el libro *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio musicológico* (2018), Julio Mendívil revisa la teoría existente sobre el discurso “incaico” que adoptó –o mejor dicho que se impuso a- la música andina con el descubrimiento del sistema pentatónico andino, el cual, asimismo, sirvió como criterio de análisis musicológico impartido desde una mirada occidental de las culturas primitivas. Teniendo como punto de partida este discurso y a partir de la presentación de las principales ideas de los trabajos realizados por investigadores nacionales y extranjeros, el autor expone, hacia el final de su obra, cómo se fue develando el carácter *híbrido* de la música andina a través de los aportes académicos que realizó José María Arguedas sobre la legitimación cultural de este género musical, bajo un criterio antropológico que destaca la propuesta del observador etnográfico como el que otorga voz al *otro* observado, y que bien descifra Mendívil de la extensa obra literaria del autor.

Siguiendo esta línea argumentativa, la denominación “incaica” de la música andina surgió como una intención de universalizar las prácticas musicales que se manifestaron en un espacio principalmente andino. Ya la definición de la “expresión “música andina” pretende denotar una cultura musical uniforme que persiste, en forma consistente, en Bolivia, Ecuador y Perú, y tangencialmente en Argentina y Chile, y que suele ser caracterizada en primera instancia por su sistema tonal pentatónico, al cual se le adjudica procedencia incaica” (Mendívil, 2018, p.73). Aquí, se puede evidenciar que incluso, en un primer momento, el significante “música andina” obedecía a esta idea preconcebida de lo “incaico” como sinónimo de lo *andino*. Y es que el surgimiento de la musicología comparada y los fuertes nacionalismos musicales de la época introdujeron la posibilidad de homogenizar la llamada “música incaica” a través del descubrimiento de su carácter pentatónico⁴. Esta

⁴ Para Julio Mendívil (2018) las prácticas musicales antes de la conquista, según los cronistas, estaban diversificadas, es decir que estas dependían de la geografía, los instrumentos musicales y las personas que los

homogeneización de la música indígena no solo contribuyó a configurar un discurso oficial sobre el estudio de la música tradicional andina, sino que lo “incaico” también repercutió en la imagen de la cultura andina proyectada a los capitalinos, desarrollando una estética de lo *andino* denominada “arte inkario” (Lloréns, 1983). Se expondrá este punto con más detalle en el primer capítulo.

De acuerdo a Mendívil (2018), el triunfo del discurso pentatónico facilitó la configuración del arte musical “nativo” y, por lo tanto la fusión –o adaptación- de melodías “incaicas” con patrones musicales europeos⁵. Asimismo, fue este mismo discurso el que “abrió las puertas de la ciudad de Lima a la música de los Andes” (Mendívil, 2018, p.91). En efecto, la introducción de la música andina en la esfera pública limeña del siglo XX estuvo fuertemente marcada por una construcción de discursos variopintos entorno a lo que se entendía por “música andina”, siempre desde una mirada occidental de la cultura. Lo relevante es que la formación de estos discursos, ya sea el “incaico” o el indigenista, obedeció a una narrativa oficial de corte nacionalista –más bien populista- que caracterizó al gobierno de la Patria Nueva Leguista (Gómez, 2017). Sin embargo, sería este mismo nacionalismo al que recurrirían posteriormente los primeros músicos tradicionales andinos, asentados ya en la ciudad, para defender la “autenticidad” de la música de los pueblos andinos.

Esta paradoja, sembrada en el imaginario colectivo limeño, claramente evidenció una relación tensa entre la cultura andina y limeña, pues mostraba un quiebre entre el espacio simbólico y el social. Ello debido a que, por un lado, existía la idea que aceptaba y elogiaba lo que se creía entender por “música andina”, idea principalmente evocadora del pasado

ejecutaban. Cada grupo social prehispánico poseía su propia tradición musical. El descubrimiento del sistema pentatónico incaico, sistema tonal de cinco notas, tuvo como fin agrupar estas expresiones musicales en un discurso homogeneizador de lo indígena. Así, “la pentatonía inaugura una tradición discursiva y deja atrás las descripciones descontextualizadas –como las contenidas en las Crónicas- a favor de una visión de conjunto que reconoce un objeto de estudio definido: la música incaica” (Mendívil, 2018, p.84).

⁵ Un claro ejemplo de esta tendencia fueron las llamadas “óperas incaicas”. Estas obras, de inspiración andina, surgieron por iniciativa de músicos académicos limeños como J.M. Valle Riestra, T. Valcárcel o Daniel Alomía Robles, quienes, influenciados por las primeras ideas indigenistas, elaboraron óperas que destacaban la herencia cultural Inca (Lloréns, 1983).

Inca y constituida por la élite limeña en arte musical “nativo”, y, por otro lado, esta idea era acompañada por una percepción negativa de lo indígena, un rechazo que se proyectó hacia todo lo que representara su presencia en la capital, tal es el caso de la música andina tradicional. Esta dicotomía, anclada en una retórica nacionalista, contribuyó a crear una imagen estereotipada de la música andina debido a que, con el tiempo, “lo “andino” quedaría mucho más adscrito en la mentalidad de escritores y propagandistas de Lima como sinónimo de lo folclórico o vernacular” (Gómez, 2017, p. 183). De esta forma, la idea de lo *andino* quedó marcada por esta divergencia sociocultural.

Una consecuencia que trajo la construcción de estereotipos entorno a la música andina fue la asociación de la idea asumida de “música incaica” con el discurso “exótico”⁶ de la cultura, el cual exaltaba elementos de las culturas no occidentales con el fin inicialmente de diferenciarse de un *otro* y, posteriormente por el interés en el misticismo y ancestralidad que representaba una cultura prehispánica como la Inca, sin considerar, en muchos casos, su diversidad. Así, el discurso “exótico” se manifestó en la música andina en cuanto los mismos artistas andinos se asumieron como herederos del Imperio Inca y adaptaron su música a estilos modernos para asegurar su difusión y distribución en la escena musical limeña, tal fue el caso del *fox-trot incaico*⁷. Este estilo musical fue “otro de los modelos de “música indígena” para los capitalinos” (Lloréns, 1983, p.106), el cual justamente obligó a los músicos andinos a buscar –o asimilar- alternativas musicales foráneas que pudieran ajustar su obra al gusto de la audiencia limeña. Sin embargo, uno de los problemas que

⁶ Si bien se había iniciado una etapa del nacionalismo cultural en el periodo de gobierno de la “Patria Nueva” de Augusto B. Leguía (1919-1930), esta administración dio lugar a una retórica indigenista oficial en la cual lo *andino* se convirtió en “una palabra usada para contraponer todo lo que supuestamente no pertenecía culturalmente a la costa, incluyendo huaynos, cashuas, yaravíes” (Gómez, 2017, p.180). Esta dicotomía se profundizó en el imaginario limeño, según Gómez (2017), con la declaración del “Día del Indio” en la fiesta de San Juan de 1930, en un claro homenaje al trabajo “silencioso” que realizaban los “indios” y por su lealtad y disciplina en el ejército, la marina y la policía. Sin embargo, este homenaje dado desde las altas esferas de poder, “era un homenaje a quien era percibido básicamente como mano de obra y como soldado, y cuyas expresiones artísticas eran vistas con curiosidad y algunas veces con cierta simpatía, pero casi siempre desde una posición exotista y distante” (Gómez, 2017, p.187).

⁷ El *fox-trot incaico* –o en algunos casos conocido como jazz incaico- fue un estilo musical híbrido que mezcló el fox-trot americano y el huayno. Un ejemplo de estilo musical fueron las piezas *Quisiera ser picaflor* (década de 1930) del puneño Rosendo Huirse Muñoz, *Cuando el indio llora* (1930) del compositor chiclayano Carlos A. Saco (Lloréns, 1983) y *Virgenes del sol* (principios del siglo XX) del pianista limeño Jorge Bravo de Rueda (Blog de la Derrama Magisterial, 2019).

manifestó esta práctica fue el reclamo de la pérdida de “autenticidad” cultural que ese legado representaba para la construcción de una identidad serrana (Mendoza, 2015).

El debate por definir el horizonte de la música andina a través de la diferenciación incaico/indígena permanecerá con la formación de los primeros conjuntos de música andina, que reclamaban para sí una auténtica esencia incaica, en la década de 1930. Sin embargo, ya para la década de 1940 el paradigma de lo “incaico” comenzó a ser cuestionado a través del pensamiento de José María Arguedas, quien consideraba que el término solo remitía a la cultura andina a un tiempo histórico determinado (Mendivil, 2018). De esta forma, el cuestionamiento de Arguedas a la “autenticidad” de la música andina respecto a su herencia incaica, asumida a partir del discurso pentatónico y nacionalista, marcó el devenir de las prácticas culturales andinas, pues su discurso enfatizó la existencia de una variedad de estilos musicales procedentes del territorio andino, los cuales, a lo largo de la historia peruana, expresaron su carácter *híbrido*. En ese sentido, esta esencia *híbrida* de la música andina revelaría, a su vez, su naturaleza diversa.

1.2. *El rescate de la música andina*

Este primer periodo de la música andina estará marcado por un intento de homogeneizar la diversidad musical del territorio andino a través de la categoría “incaico”. Para Méndez (2000), esta dicotomía alimentó el doble discurso del criollo nacionalista, el cual rechazaba al indígena y exaltaba lo “inca”⁸. Este pensamiento permanecerá anclado en el imaginario colectivo limeño hasta la actualidad, si bien con dinámicas discursivas más sutiles y en paralelo a nuevas formas de entender la cultura. En esta línea, las investigaciones de José María Arguedas (1962) se centrarán en enfatizar el carácter intercultural de la música andina a través de la categoría de mestizaje cultural, pero sobre todo aclara que el contacto

⁸ La historia del rechazo a la población indígena se encuentra arraigada en los primeros encuentros entre colonizadores y colonizados. En el Perú, según Méndez (2000), el desprecio al “indio” se profundizó durante el siglo XIX con la constitución de la clase criolla limeña y su rechazo hacia una hipotética invasión india. Ante ello era necesario el sometimiento del indígena y la deslegitimación de la aristocracia incaica. Sin embargo, fue la exaltación de este pasado inca la que permitió a los criollos construir un discurso nacionalista. Este discurso nacionalista se nutrió de una “reproducción de las tradiciones y simbología inca” (Méndez, 2000, p.31) llevada a cabo por una élite criolla que buscaba neutralizar el contenido de origen indio.

de lo indígena con lo hispánico no solo significó un desplazamiento de las prácticas culturales andinas, sino que esta experiencia sirvió para configurar nuevas composiciones musicales. Así,

“para Arguedas la conquista militar española no había significado la muerte para la música del pueblo indígena –como pensaban los evolucionistas-, sino apenas el nacimiento de otro proceso de conquista, aquel que se apoderaba de los instrumentos y las técnicas europeos para ponerlos al servicio de la propia cultura” (Mendivil, 2018, p. 258).

El trabajo de José María Arguedas es importante porque permite acceder a lo incaico desde una perspectiva diversa que contempla su formación agonística, es decir desde las luchas culturales que alimentan su proceso de hibridación, como base de su constante reinención. Asimismo, esta apropiación de “instrumentos y técnicas europeos” sugeriría que el proceso de hibridación surge como una estrategia de resistencia de las artes indígenas ante los constantes encuentros étnicos. Entiéndase *resistencia* como una categoría que parte de un disenso, es decir de los cambios de representación de los regímenes sensoriales (Rancière, 2009).

García-Canclini (2013) intenta establecer la noción de *resistencia* desde una perspectiva estética, partiendo de esta idea de *disenso* que propone el autor francés. A partir de ella, García-Canclini señala que la *resistencia* se puede entender, en principio, como una oposición a los mandatos oficiales del arte dentro del mundo del arte. Es decir, el autor analiza la tendencia de espectacularizar –o ficcionar- las muestras de arte que asumen una mirada “denunciativa” de eventos sociales cuyo trasfondo “político” es tratada como “una simple espectacularización del dolor para que el visitante no pase rápido ante una obra” (García-Canclini, 2013, p.26). Sin embargo, esta oposición debe implicar la creación de un discurso que reinvente el sentido –o mejor dicho el orden social- que dio origen a la obra. En otras palabras, para que exista una verdadera *resistencia* desde el arte, la obra debe desconectarse del “sentido artístico y los fines sociales a los que habían sido destinados los objetos” (García-Canclini, 2013, p.29). La eficacia del arte radica en esta experiencia de *disenso*.

De esta forma, según Arguedas, la apropiación de “instrumento y técnicas europeos para ponerlos al servicio de la cultura popular” es ya un intento de *resistencia* desde el ámbito cultural, pues, en muchos casos, implica una forma de sobrevivencia de las prácticas culturales nativas ante la aculturación.

1.3. *Lo andino en la música chicha*

La reivindicación discursiva de la música andina a través de su carácter diverso y, sobre todo de su tendencia a registrar y, por lo tanto a manifestar el constante contacto cultural revelaría las posibilidades de reinención de la cultura andina. El carácter *híbrido* de la música tradicional del ande se hizo evidente en las décadas de 1950 y 1960, periodo que se caracterizó por la aparición de “conjuntos con experiencias sonoras que emulaban las distintas corrientes musicales que llegaban desde afuera” (Cárdenas, 2014, p.15)⁹. De esta manera, la creciente influencia de ritmos foráneos derivó en la configuración de un nuevo género musical cuyos vocalistas ofrecieron un nuevo espacio identitario a la población de migrantes que ya se había instalado en la ciudad de Lima y seguiría creciendo con la última gran migración de la década de 1980.

La música chicha nace de la fusión del huayno urbano, que ya se había consolidado de la mano de reconocidos cantantes de música andina, y la cumbia, género que llegó a Lima en la década de 1960 y gozó de gran aceptación en las provincias y zonas rurales del país (Cárdenas, 2014). La composición instrumental del género *chicha* no solo fue influenciada por la cumbia, sino por géneros como la guaracha cubana, el bolero, la nueva ola y el rock. El discurso *chicha* fue variado y se diferenció en cada una de sus vertientes. Es así que la vertiente de *cumbia costeña* elaboró “canciones que nos remitían al imaginario de todas las regiones”¹⁰ (Cárdenas, 2014, p.18), mientras que la vertiente de *cumbia tropical andina*

⁹ Así, además de la música criolla y el huayno urbano, el panorama musical limeño se fue nutriendo de novedosas propuestas artísticas en los géneros del Jazz –con agrupaciones como *Los Millonarios del Jazz*, *Los Astoria’s Twist* o *Los Astoria’s Jazz Banda*–, el Rock –con *Los Saicos*, *Los Incas Modernos*, *Los Shain’s*, *Los Yorks*– (Cornejo, 2002) y, por supuesto en la cumbia y sus variantes *costeña*, *tropical andina* y *amazónica* (Ramiro, 2014).

¹⁰ Algunos artistas representantes de esta vertiente son *Los Destellos* (1968), *Los Ecos* (1975), *Grupo Maravilla* (1975), *Los Girasoles* (1970), entre otros (Cárdenas, 2014)

construyó un discurso centrado en los cambios sociales que empezaron a experimentar los migrantes durante su instalación en la ciudad, así como su cotidianidad y la discriminación que vivían. Por su parte, la *cumbia amazónica* o *cumbia selvática* contó con “un repertorio de temática en donde resaltaba el tema amoroso” (Cárdenas, 2014, p.24). En términos generales la instrumentalización de esta variante estaba enfocada a las diversas festividades de la región selvática. Más adelante, en la década de 1990, se configuró una cuarta vertiente de la música *chicha*: la *tecnocumbia*¹¹.

Si bien el género *chicha* abarcó una variedad de estilos musicales, lo interesante es que, con el tiempo, lo *chicha* estuvo vinculado más a la *música tropical andina* que a la *cumbia costeña* o *amazónica*. Como bien menciona Cárdenas (2014), ello se debió, en primer lugar, a que desde sus inicios el ambiente *chichero* se caracterizó por su hostilidad debido a que los participantes de los eventos armaban trifulcas por lo que comenzaron a “identificarlos como *gente del mal vivir, delincuentes, achorados* y en consecuencia, se generalizaba a todo el grupo social que participaba de este movimiento, en su mayoría jóvenes migrantes andinos o sus descendientes de barrios populosos” (Cárdenas, 2014, p.32). Por otro lado, este “fenómeno activó en el inconsciente colectivo el racismo derivado del periodo colonial y republicano” (Cárdenas, 2014, p.33), el cual determinó –y aún, quizá, sigue determinando– las actitudes negativas, o de rechazo, de cierta parte de la población limeña hacia estas prácticas culturales.

Por otro lado, lo *chicha* también alude a una estética¹² particular que acompañó la performance de los músicos andinos. Los carteles *chicha* fueron sin duda los componentes más importantes de la nueva narrativa de la música andina en la ciudad de Lima. La producción de los carteles *chicha* se caracterizó por el uso artesanal de la serigrafía, que

¹¹ La *tecnocumbia* se manifestó como una reinención de la *música chicha*, la cual había entrado en declive hacia finales de la década de 1980 debido a la aparición de nuevos géneros foráneos y la disminución de la venta discográfica. En ese sentido, la *tecnocumbia* revivió un género en declive y alcanzó una audiencia en todos los sectores sociales, contó con una imagen globalizada, con una popularidad mediatizada y con el protagonismo del género femenino (Cárdenas, 2014).

¹² Entiéndase estética, en el sentido ranceriano, como aquella categoría que se sitúa como base de la política, es decir como aquella experiencia en el campo de lo sensible que permite visibilizar la parte que no tiene parte en lo común.

combinaba colores fuertes sobre un fondo oscuro Cárdenas (2014) con un ordenamiento particular del espacio en el que la tipografía era la protagonista. Ello, evidenciaría un tratamiento específico de la música andina ejecutado principalmente por una población migrante que buscaba adaptarse al ritmo de la modernidad sin, en el proceso, perder su identidad.

Hasta aquí, se han revisado brevemente algunas de las principales ideas que contribuyeron a formar la representación hegemónica de la música andina durante diferentes períodos del siglo XX. Se ha visto que la dicotomía incaico/indígena originó un debate intelectual sobre el tratamiento de lo andino en el horizonte cultural peruano, el cual, asimismo, cuestionó su implicancia en la constitución de una idea de nación. En ese sentido, el estudio de lo *andino* estuvo vinculado a un enfoque reduccionista de la cultura debido a que la irrupción de esta narrativa en un espacio ajeno a ella, devino en una exaltación de su función histórica, a través de la construcción de una idea de lo *andino* ligada a su pasado “incaico”, el interés “exótico” y su “autenticidad” geográfica.

Del mismo modo, se ha revisado cómo la nueva mirada del paradigma etnomusicológico contribuyó a reconfigurar el pensamiento limeño sobre lo *andino* desde los estudios antropológicos de José María Arguedas, los cuales revelaron la existencia de una convergencia cultural en las raíces de la música andina. El carácter diverso de la música andina se manifestará con mayor notoriedad en el surgimiento de la música *chicha*, en su vertiente de *música tropical andina*, la cual consolidó el éxito del huayno urbano con la asimilación de estructuras musicales foráneas y la composición de un discurso que recogió las experiencias cotidianas del ciudadano migrante en la sociedad limeña.

2. Marco teórico

El surgimiento de la *música chicha* evidenció, asimismo, la capacidad de reinención de la música andina, la cual manifestó, según Mendivil (2018), desde sus orígenes prehispánicos. En ese sentido, la música se convertiría en un medio importante para el registro y narración de historias en las culturas de tradición oral debido a que en ella, además de los mitos,

leyendas y cantos narrativos, se puede encontrar la esencia del conocimiento práctico, los patrones morales, tabúes sociales y el lenguaje o forma de hablar de los pueblos nativos (Abram, 1996). Aunque en algunas ocasiones la música pueda constituir “una restricción para fijar una narración oral literal”, inicialmente la música “estabiliza por completo el texto” (Ong, 1983, p.67). Ello queda sentado en el poder que los pueblos orales le otorgan al sonido, pues aunque a veces el individuo decida “no ver”, siempre está escuchando.

En esta segunda sección, se abordarán los principales temas que permitirán comprender las nuevas dinámicas sociales en torno a la música andina contemporánea. En primer lugar, se describirá la representación estética de la música en las culturas de tradición oral. En segundo lugar, se ahondará en la teoría de la estética desde la perspectiva de la filosofía política de Jacques Rancière para entender la dinámica de la *performance* en quechua que irrumpe en la *esfera pública* limeña. Finalmente, se explicarán las categorías de *performance*, *imaginación*, *agencia* y *sujeto* como parte de la experiencia estética.

2.1. *La música en las culturas de tradición oral*

Para Abram (1996), el sonido es expresado principalmente por la voz como materialización del pensamiento en función de la preservación de la coherencia de una cultura. Este proceso vincula profundamente la narrativa oral de los pueblos nativos con el paisaje terrenal habitado por esa cultura, es decir el sonido conecta a la cultura con su espacio geográfico. Al respecto, Ong (1983) indica que en una cultura oral primaria, es decir aquel espacio simbólico que “carece de conocimiento de escritura o de la impresión”¹³ (Ong, 1993, p. 20), lo que prevalece en el proceso de transmisión de información son las palabras, y “las palabras son sonidos” (p.38) que previamente han sido articuladas en el pensamiento. Un pensamiento por demás formulaico y “dinámico” puesto que “las palabras son acontecimientos, hechos” (Ong, 1983, p.39). De esta manera, el sonido sugiere ya una acción en el individuo.

¹³ En comparación con culturas de “oralidad secundaria”, en las cuales la alta tecnología “mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos tecnológicos que para su existencia y funcionalismo dependen de la escritura y la impresión” (Ong, 1993, p.20).

Teniendo en cuenta esta premisa, podemos comprender la música como uno de los elementos fundamentales en las culturas orales debido a que no solo es el medio en el que se preserva lo relevante –lo que fortalece el sentido de identidad de las culturas-, sino que cumple una función *mediática*, en el sentido que sirve como medio de transmisión de la sabiduría tradicional o del pensamiento político¹⁴ de los pueblos. Esta dinámica expresa una necesidad de trascender un espacio/tiempo particular. En ese sentido, la música es empleada como significado de trascender las limitaciones de nuestro propio lugar en el mundo, de construir trayectorias más que fronteras entre lugares (Stokes, 1997, p.4). La música se erige como un medio para contener subjetividades, pero sobre todo para intercambiar percepciones y compartir sensibilidades que permitan imaginar nuevas realidades.

El valor estético de la música enfrenta la búsqueda de la “autenticidad”, manifestada en la composición musical para recuperar o fortalecer identidades, con las posibilidades de diálogo intercultural, que enfatiza la función política de la música. Aunque este doble sentido de la estética, que enfrenta la obra musical *per se* con la función de su discurso, pareciera ser dos caras de una misma moneda, lo cierto es que tal diferencia tiene fundamento. Tomando el caso de la performance de la música étnica, estudiada por Martin Stokes (1997), esta puede ser entendida como una forma que delimita las identidades en torno a un espacio geográfico, pues, según el autor, es empleada por los actores sociales en situaciones locales específicas para erigir barreras, para mantener distinciones entre nosotros y ellos, y cómo términos tales como “autenticidad” son usados para justificar dichas barreras (Stokes, 1997, p.6). En efecto, la búsqueda de la “autenticidad” cultural

¹⁴ Entiéndase lo político en su sentido ranceriano, el cual sostiene que “la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière, 2009, p.10). En ese sentido, la música se convierte en un medio importante para la expresión de ideas políticas, las cuales evidencian no solo un discurso, sino la capacidad de un *otro*, que no necesariamente ostenta el poder, para irrumpir en la experiencia común de lo sensible. A propósito de la música como herramienta política, vale la pena mencionar el caso del *pumpin fajardino* señalado por Jonathan Ritter (2018) en su texto *La “voz de las víctimas”: canciones testimoniales en la región rural de Ayacucho*. En este texto, Ritter analiza el *pumpin* desde una perspectiva testimonial pero también rescata la influencia de la música como un medio de expresión que inserta al poblador fajardino en un proceso creativo, lírico y musical, inspirado en su experiencia personal como víctima directa de la violencia política de la década de 1980.

puede inducir al etnocentrismo. Sin embargo, es justamente esta búsqueda de lo “auténtico” lo que puede develar el carácter diverso de la cultura, pues si volvemos a lo dicho por Mendivil (2018) sobre el origen heterogéneo de la música andina, una pieza musical siempre es producto de la convergencia de ritmos debido a la expansión del poder cultural cuya lógica es la dominación y la aculturación de las prácticas de la cultura dominada. El reconocimiento de la heterogeneidad revela lo diverso como una oportunidad de fortalecer identidades a través del diálogo intercultural.

Ahora bien, la música también posee un lenguaje, su propia representación de sonidos articulados capaces de contar historias y resignificar realidades. Sin embargo, en este caso se intentará completar el análisis musical desde una perspectiva etnomusicológica, es decir desde el estudio de la música como fenómeno cultural (Romero, 2012), pues para efectos de esta investigación es entendida como un medio a través del cual el quechua retorna a la esfera pública limeña. Es importante mencionar que el enfoque etnomusicológico obedece al estudio de la música como *contexto*, pues su *texto*, es decir su composición sonora y las normas que convergen para crear la partitura musical, es el objeto de estudio de la musicología (Romero, 2012). En ese sentido, el quechua aparece como una materialización de la subjetividad andina contenida en la estructura musical, en palabras de Ong (1983), el texto se estabiliza con la composición musical. En culturas de tradición oral, explica el autor, las palabras no tienen más que el soporte de las fórmulas mnemotécnicas para perdurar en el tiempo. En ese sentido, la música también se ofrece como un recurso mnemotécnico desde la perspectiva musicológica, pero siempre desde un entorno cultural particular. Ante ello, ¿de qué forma se complementan la composición musical y la lengua nativa en la producción de la música andina?

2.2. *La resistencia del quechua*

El quechua, es el idioma nativo más hablado del país, con casi 4 millones de hablantes, 13.9% de la población peruana, es considerado el segundo idioma más hablado después del español¹⁵. Pero no siempre fue así. Con más de dos mil años de historia, el quechua ha

¹⁵ INEI (2018). *Perú: perfil sociodemográfico. Informe Nacional. Censo 2017.*

sabido sobrevivir a la evolución lingüística de los pueblos y convertirse en un símbolo de resistencia cultural. En *Trayectoria histórica de la familia lingüística quechua y sus relaciones con la familia lingüística aymara* (2010), Willem Adelaar elabora una línea de tiempo tentativa de los orígenes de la familia lingüística del quechua en la que presenta el posible contexto de *hibridación* que favoreció la formación del quechua. Así, inicia el recorrido por la invasión pre-protoquechua del Perú central hacia aproximadamente el año 200 a.c para luego situarse en la convergencia formativa del Perú central, en la cual entran en contacto el quechua y el aymara. Posteriormente, realiza un análisis del protoquechua y su diversificación en las variantes quechua I (quechua central) y quechua II (quechua sureño), las cuales se mantendrían como las principales fuentes de conocimiento de esta lengua nativa en la actualidad.

De esta manera, se puede afirmar que la constitución del quechua como lengua oficial del Imperio Inca es una consecuencia de los constantes encuentros culturales que delinearon el panorama lingüístico de la formación del quechua prehispánico. El encuentro con la empresa colonial fue, quizá, uno de los eventos más representativos de la historia de esta lengua nativa, pues su concepción sociocultural quedó estigmatizada con el desprecio de su práctica pública en la ciudad de Lima, la cual perduraría en nuestros días. Si bien es posible notar la influencia de lo colonial en diversas ciudades del país, fue Lima la ciudad que concentró su poder y, por lo tanto el espacio donde las diferencias entre una élite dominante y grupos sociales subalternos comenzaron a acentuarse (Gómez, 2017).

El quechua, de carácter aglutinante, de composición oral y, por lo tanto carente de una grafía canónica, también asumió los estigmas sociales de inferioridad, exotismo y retraso con los que se identificara a lo indígena y, por supuesto a su música. Sin embargo, la resistencia de esta lengua nativa se haría más notoria con su llegada a la capital a través de las olas migratorias iniciadas en el siglo XX. Aunque se profundizará el recuento histórico de la presencia del quechua en la ciudad de Lima en el desarrollo de cada capítulo, es importante mencionar que su funcionalidad en la vida del migrante se redujo al espacio doméstico principalmente con la llegada del indígena a la ciudad de Lima.

El quechua es una lengua de vínculos. El carácter oral de esta lengua ancestral revela una forma de comunicación diferente a la proporcionada por la escritura, la cual estaría centrada en una reciprocidad sensorial. Al respecto, Abram (1996) señala que la percepción preverbal, es decir la experiencia sensorial que precede a la enunciación oral, es ya considerada un intercambio de información que cuenta con una coherencia y articulación propias, las cuales se convierten en el soporte de un proceso de mayor abstracción: el lenguaje. En efecto, los vínculos de una lengua oral están determinados por su contacto directo con el espacio, por la información que percibe del ambiente y genera el intercambio sensorial, que impulsa la construcción de significados a ser expresados por la palabra. Así, en otras palabras, el espacio geográfico es un lugar sensible o la matriz donde ocurren y proliferan los significados (Abram, 1996, p.87). Para una cultura oral como la andina, la comunicación empieza en los sentidos.

2.3. *Rancière y el reparto de lo sensible: elementos que reconfiguran lo común*

Desde su concepción no oficial, el quechua se asume ya como una resistencia, pues al ser un idioma de naturaleza oral posee sus propias normas de composición, de ahí su esencia formulaica. De esta manera, al ser expuesto a través de la hibridación de géneros musicales modernos y de tradición andina, el quechua irrumpe dentro de un común determinado por una lógica espacio-temporal diferente, que evidenciaría un rostro nuevo de lo andino. La *performance* del quechua permite entender las nuevas dinámicas que surgen a raíz de esta irrupción.

El análisis de las *performances* se realizará principalmente a partir de la dimensión estética de la política trabajada por Jacques Rancière en sus textos *El Desacuerdo* (1999), *El Reparto de lo Sensible* (2009) y *Sobre Políticas Estéticas* (2005). La pertinencia de este autor para el trabajo es su trayectoria como investigador en el campo de la filosofía política con particular énfasis en temas como igualdad, emancipación, estética y la constitución de lo social como

lo común. La obra de Rancière ofrece una perspectiva diferente sobre la política, la cual sitúa su génesis en la experiencia estética.

Desde una perspectiva actual, se puede entender la estética como actos sensibles que irrumpen en lo común para reinterpretarlo, reimaginarlo y redistribuir la experiencia de lo sensible. En palabras de Rancière (2009) la *estética* “es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (p.10). Al situar la estética como base de la política, Rancière señala la sensibilidad como punto de partida de la política, que determina las dinámicas sociales en un espacio común, ordena las relaciones y exhorta a los individuos a transformarlas. La estética de la política configura un ambiente que favorece la irrupción de *prácticas estéticas*, los cuales son entendidas como “formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que “hacen” a la mirada de lo común” (Rancière, 2009, p.10). Este régimen es el de la democracia.

Ahora bien, para entender de qué va esta concepción ranceriana del régimen estético de la política es pertinente realizar un breve recorrido por los principales postulados de la disciplina estética.

2.3.1. *Precisiones sobre la estética*

La historia de la disciplina Estética como campo de estudio del *arte* desde una perspectiva filosófica es relativamente joven, sin embargo, el debate que ha generado en torno a la comprensión de la experiencia *sensible* detenta una vasta producción intelectual. Aunque es posible encontrar reflexiones sobre la *estética* en la Antigüedad y en la Edad Media, este acercamiento inicial al estudio de la *aisthesis* respondió a un interés puramente metafísico (Oliveras, 2005). En efecto, el pensamiento en torno al arte, durante los primeros años de la historia filosófica del mundo, estuvo orientado más al análisis de la obra de arte *per se*, a su dimensión mimética y a su percepción sobre lo “bello”. Por ejemplo, “la referencia platónica al arte es fruto de su metafísica, fundada en una bipartición del mundo (mundo

de las Ideas y mundo sensible)” (Olivera, 2005, p.23), la obra de arte pertenecía al mundo de lo sensible por su carácter ilusorio y cambiante.

No fue hasta la Ilustración que el estudio del *mundo sensible* devino en arte crítico, en la necesidad de situar a la influencia del arte en un contexto determinado capaz de generar una reacción de los sentidos más allá de lo puramente “bello”. En efecto, si bien el debate original estuvo enfocado a la técnica y sus efectos en la *obra de arte*, con la llegada de la modernidad, la independización del arte consolidó la *estética* como una disciplina autónoma de estudio al desligar a la *obra de arte* “tanto de la utilidad como de la función educativa o religiosa” (Oliveras, 2005, p. 25). La autonomía del arte favoreció el estudio teórico de la experiencia del sujeto con la obra de arte. La tarea de legitimar del arte y fundamentar su ejercicio fue asignada a la filosofía (Aumont, 2001), la cual se vinculó con una búsqueda de la verdad a través del Arte. Posterior a este paradigma, el estudio teórico del arte también se enfocó en la expresión artística, que entendió la obra de arte como “revelación del mundo” (Aumont, 2001, p. 131). Es ese sentido, lo estético se encontraba en las posibilidades que creaba lo artístico para aprehender el conocimiento del mundo y representarlo a través del proceso subjetivo.

Esta concepción del arte como objeto de estudio autónomo estuvo vinculada a un proceso social de mayor trascendencia: la concepción del hombre como sujeto, al respecto Oliveras (2005) señala que “el nacimiento de la Estética en el siglo XVIII constituye un acontecimiento mayor en la historia del pensamiento occidental. Su nacimiento es consecuente con el lugar de privilegio que adquiere el hombre autónomo y sus experiencias. Es entonces cuando el hombre deviene en sujeto” (p. 40). Ahora, el cambio del enfoque filosófico centrado en la razón a un enfoque filosófico centrado en la experiencia sensible se produjo, según Aumont (2001), hacia el 1800, en el periodo correspondiente al romanticismo, el cual contribuyó a postular “el Arte (con mayúscula) como lugar de relación con el misterio esencial del mundo o, más abiertamente aún, como relación con el mundo” (p. 127). Este paradigma postula la “producción de ideas mientras hace percibir y sentir el mundo”, un sistema en el que la producción de formas se da “de

acuerdo con reglas extraordinariamente variables según las sociedades y las épocas” (p.132).

En términos generales, la experiencia estética se diversifica, pues la definición de arte se extiende a la exploración de las sensaciones a través de artículos o expresiones que difieren de lo que inicialmente se entiende por arte como, por ejemplo, el diseño publicitario, el cine, la fotografía, el humor, entre otros (Aumont, 2001). Es, tal vez, el mismo giro conceptual de la obra de arte lo que se constituye inicialmente como una nueva experiencia estética. La exploración de los sentidos implica reconocer que la experiencia estética es parte del individuo a través de su cuerpo, el cual se erige como un medio que comunica su mundo interior con el mundo exterior. Desde la fenomenología husserliana, el cuerpo es precisamente la inserción en el común, o intersubjetivo, campo de la experiencia (Abram, 1996, p.37). Por su parte, Merleau-Ponty va más allá al exponer que el cuerpo no es solo un objeto presente en lo social, sino que el cuerpo mismo es el verdadero sujeto de la experiencia (Abram, 1996, p.37). El cuerpo vivo es el centro del intercambio de significados, de la posibilidad de entrar en contacto con el *otro* e incluso con uno mismo.

A raíz de esta reconfiguración de la esfera estética y su comprensión, la actividad artística contemporánea se consolida como una opción estética entre otras, dentro de “un conjunto de prácticas y de ideas que participan en la construcción y la cohesión sociales a ejemplo de la educación, la “investigación” (científica, histórica, filosófica), de la “comunicación” (incluida la publicidad) y de la “política” (que también es cada vez menos autónoma y que se confunde cada vez más con su ideologización)” (Aumont, 2001, p. 103). Es desde la política que la estética ofrecerá las condiciones para que surjan nuevas formas de mirar el espacio de lo sensible, visibilizar aquello que permanece oculto y legitimar voces. En ese sentido, *el reparto de lo sensible* se constituye en un “sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas, (...) hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce”

(Rancière, 2009, p.9). De esta manera, la estética se constituye como base de la política, es decir como un mecanismo que permite un encuentro entre la parte y aquella parte que no tiene parte, hace posible la redistribución de lo sensible para entablar un diálogo entre las partes.

En principio, es importante entender que la obra de Rancière deslinda la *estética* de una teoría general propia del arte, la cual reduce su estudio a lo puramente *sensible*. El autor busca hacer inteligible el debate sobre el pensamiento de las artes, el cual presenta “un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (Rancière, 2009, p. 7). En otras palabras, el autor indaga en la formación de la subjetividad del individuo, su acción influenciada por un desacuerdo y cómo ello se convierte en una nueva experiencia sensorial, es decir en una nueva mirada de lo *común*. Si bien el aporte de Rancière es justamente denominar lo social como el espacio *común*, como un espacio al que pertenecen –y que pertenece a- los individuos, considero que la categoría de *cultura pública* contribuirá a comprender las dinámicas que circunscriben dicho espacio *común*.

2.3.2. *Cultura pública, imaginación y performance*

Con *cultura pública* me refiero al término empleado por Arjun Appadurai y Carol Breckenridge en su libro *Consuming modernity: public culture in a South Asian world* (1995), para designar un conjunto de arenas que han emergido en una variedad de condiciones históricas y han articulado el espacio entre la vida doméstica y los proyectos de estado nación –donde diferentes grupos sociales (clases, grupos étnicos, géneros) constituyen sus identidades a través de sus formas de experiencia masiva en relación a las prácticas de la vida diaria (Appadurai y Breckenridge, 1995, p. 5) Esta *cultura pública* se convierte en un *zona de debate cultural* en la que convergen diversas subculturas con *discursos* y *performances* propias que contribuyen a diversificar la experiencia de lo sensible. El término *cultura pública* es pertinente debido a que brinda la posibilidad de analizar la irrupción de

la música contemporánea quechua en el entorno cultural limeño desde una perspectiva integradora.

Esta acepción contrasta con la idea de *esfera pública* que ofrece Jürgen Habermas en su obra *La transformación estructural de la Esfera Pública* en la cual realiza un recuento histórico de la evolución de lo “público”, lo “privado” y la “esfera pública”, para narrar la construcción burguesa del concepto actual de *esfera pública*. Asimismo, se ha revisado su texto *The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964)*, que expone de manera breve los modelos de esfera pública liberal y en el Estado de bienestar social. De ambos textos se puede concluir que la *esfera pública* se entiende como un espacio de la vida social, en principio “accesible” a todos los ciudadanos cuya participación forma una cierta opinión pública. Es decir, la *esfera pública* se concibe como el espacio en el que convergen los individuos particulares para formar un organismo público que mediará entre el individuo y el Estado (Habermas, J. Lennox, S. y Lennox, F., 1964).

Sin embargo, el comportamiento de los individuos en la *esfera pública* está marcado por parámetros que debe seguir su participación para alcanzar un consenso social. Este acuerdo debe poseer una motivación racional “entre los participantes, la cual se mide por pretensiones de validez susceptibles de crítica” (Habermas, 1998, p.110). En ese sentido, la libertad de opinar sobre los problemas de interés general que enarbola la *esfera pública* solo es posible para quienes poseen una cierta competencia en la formulación, crítica y ampliación de discursos, según los entiende Habermas. Es decir, la consciencia dialógica está determinada por el concepto de racionalidad comunicativa, el cual “remite, por el primer lado, a las diversas formas de desempeño discursivo de pretensiones de validez (...), y por el otro, a las relaciones que en su acción comunicativa los participantes entablan con el mundo al reclamar validez para sus manifestaciones o emisiones” (Habermas, 1998, p.111). Esta dinámica permite entender a la *esfera pública* como un ambiente exclusivo, en tanto la capacidad enunciativa del individuo tiene que ser validada por el interlocutor. La premisa tiene sentido en cuanto otorga valor a la competencia argumentativa como acto previo a la acción de cambio. Sin embargo, parece no hacer espacio a la opinión de aquellos

que no cuentan con la competencia comunicativa necesaria para participar en un debate público.

Ahora bien, al ser *esfera pública* un concepto clave para el desarrollo de esta investigación, considero pertinente explicar la relación teórica con la noción rancieriana de *reparto de lo sensible*, pues es justamente el carácter excluyente de *esfera pública* el que permitirá entender el papel que juega la *estética* en el *reparto de lo sensible* –o mejor dicho en la redistribución de lo sensible. El debate que genera la *esfera pública* para construir un consenso, ya lo hemos visto, requiere de cierto entendimiento lingüístico (Habermas, 1998) que solo es reconocido en personas con una razón ilustrada, educada. Este carácter exclusivo de la *esfera pública* no contemplaría intervenciones de individuos que pertenecen a sectores populares, los cuales, en cierto modo, ostentan una sabiduría, quizá, empírica, carente de un sustento racional. Esta partición de la sociedad conduce a un repensar de las relaciones discursivas desde abajo, a evaluar la noción de libertad impuesta, desde la experiencia marginal del *sujeto*. El diálogo individual que surge de esta introspección se convierte en una acción que irrumpe en la *esfera pública* a reclamar su parte en lo común. La *estética* se constituye en una categoría que articula y comunica diferentes regímenes de expresión (Rancière, 2005, p.78).

Del mismo modo, el diálogo entre las diversas experiencias del sujeto también genera una opinión a través del empleo de otros lenguajes corporales, visuales, escénicos (Cánepa, 2006). Por lo tanto, la *cultura pública* también se convierte en un espacio en el que los diferentes repertorios culturales convergen para imaginar nuevos modos de *ver*, *hacer* y *sentir* la sociedad. La imaginación es una categoría clave para el análisis de la *performance* contemporánea en quechua, pues los artistas, en tanto actores sociales, proyectan sus acciones hacia el futuro para imaginar una nueva realidad en lugar de una que ya existe (Tyner, 2017, p.524). Esta perspectiva conlleva un proceso de subjetivación que induce al individuo a actuar diferente. Nussbaum explica la imaginación narrativa como una habilidad del ciudadano para pensar cómo sería estar en los zapatos de una persona diferente de uno mismo, de ser un lector inteligente de la historia de esa persona y entender las emociones,

deseos y anhelos que alguien de ese lugar podría tener (Nussbaum, 2010, p.95). Aquí, la autora nos ofrece una precondition para la imaginación: la empatía.

La empatía brinda a los ciudadanos la oportunidad de acercarse a un *otro*, de reconocerlo en términos de igualdad y reconocernos a través de él a pesar de las diferencias. Este ejercicio es fundamental en el desarrollo de las *performances* estudiadas en esta investigación, pues los artistas han cultivado este proceso de imaginación a partir de las experiencias que han adquirido del encuentro con el *otro*. En ese sentido, el caso de Uchpa es ilustrativo, pues la experiencia vivida como policía destacado en la zona de emergencia en Ayacucho durante el proceso de violencia política, le ha permitido al vocalista estar en contacto con las víctimas y nutrir su *performance* de testimonios reales, pero sobre todo el quechua fue un recurso importante para imaginar un futuro diferente tanto para las víctimas andinas como para la preservación de este idioma nativo, pues ambos sufren un constante rechazo social.

En ese sentido, la lengua se convierte en un recurso importante para iniciar un acercamiento con ese *otro*. Este proceso de *performar* lo imaginado no solo depende de la empatía, sino del reconocimiento de la realidad o, siguiendo a Arendt, de la *verdad objetiva*, en su cuenta, “el reino político” de la acción y la opinión funciona mejor cuando es circunscrita por ciertos límites –es decir, cuando existe como único aspecto particular de nuestras vidas, y no invade toda la existencia humana (Tyner, 2017, p.525). Para Arendt, la acción debe ser reforzada por eventos reales que logren cumplir las expectativas de lo imaginado, es decir cuando la objetividad es tanto la tierra como el cielo: pues encierra las acciones y juicios dentro de ciertos límites (Tyner, 2017, p.525). De esta forma, el conocimiento del idioma, en este caso el quechua, se convierte en un medio para descifrar y entender la *subjetividad política* del individuo.

2.3.3. *Performance y subjetivación*

Ahora bien, el proceso de *subjetivación política*, manifestada en la *performance*, crea un nuevo *sujeto*. La *subjetivación política* “produce una multiplicidad que no estaba dada en la

constitución policial de la comunidad, de una multiplicidad cuya cuenta se postula como contradictoria con la lógica policial” (Rancière, 2007, p.52). En *El desacuerdo. Política y filosofía*, Jaques Rancière explica de manera detallada cómo está constituido lo común a través de un debate teórico que establece los límites entre igualdad y libertad. En el capítulo *La Distorsión: la política y policía*, el autor señala que lo común está estructurado por una parte en que la distribución de lugares y funciones dependen de la “espontaneidad supuesta de las relaciones sociales como de la rigidez de las funciones estatales” (Rancière, 2007, p.44). A esta parte la denomina *la policía*, pues ejerce el poder en función de leyes implícitas que se asumen como verdades únicas. Por el contrario, la política existe con el encuentro de dos procesos heterogéneos, es decir cuando la forma de la acción “inscribe la verificación de la igualdad en la institución de un litigio, de una comunidad que sólo existe por la división” (Rancière, 2007, p.47). La acción –o *performance*- es el resultado inicialmente de un desacuerdo con la lógica policial, que se consolida con la emergencia de un *sujeto* reinventado a través del proceso de *subjetivación política*, el cual es finalmente articulado por los diversos discursos a los que está expuesto. De esta manera, el análisis de las *performances* contribuye con explicitar y analizar estos discursos subyacentes.

Pero, ¿qué sucede con el *sujeto* en medio de este proceso de *subjetivación*? El *sujeto* es, en principio, según Slavoj Žižek (1999), su propio *objeto*. La identidad que la *performance* concede al sujeto es, siguiendo a Žižek, una forma de eludir el núcleo traumático que yace en el sujeto, es decir su propio objeto. Este objeto representa la escisión del sujeto, su división original. En ese sentido, para Žižek (1999) “el sujeto es una respuesta de lo Real (del objeto, del núcleo traumático) a la pregunta del Otro. La pregunta como tal produce en su destinatario un efecto de vergüenza y culpa, lo divide, lo histeriza y esta histerización es la constitución del sujeto” (p.235). Así, el sujeto siempre está en conflicto, pues al ser interpelado se asume dentro de un mandato simbólico determinado, el cual evade a través de la *subjetivación*. Pero, en relación a ello, sucede que existe la posibilidad de que el sujeto se sitúe en una “posición perversa” a través de la cual el sujeto se identifica con el objeto de su histeria (Žižek, 1999).

Al respecto, cabe preguntarse, en el caso que ocupa a esta investigación, ¿cuál es el objeto constitutivo de este sujeto? En primer lugar, cabe señalar que el sujeto en cuestión no intenta eludir su desacuerdo histórico a partir del *acto estético*, sino todo lo contrario: su agencia nace a partir de la asunción de ese objeto como parte de él, de su identificación con el objeto de su historia. Este proceso de identificación se podría entender como la recuperación –o, tal vez, aceptación- de su identidad andina.

2.3.4. *Al encuentro de la identidad: la acción del sujeto como performance*

La opinión no sólo es necesaria para procurar la participación del *sujeto* en la *cultura pública*, también lo es la agencia, es decir esa “capacidad de intervención directa en la configuración de la vida y el orden social, de modo que opinión y acción se complementen de manera eficaz” (Cánepa, 2006, p.24). La acción del *sujeto*, como bien se ha revisado, es política debido a su carácter contestatario, el cual responde a una distribución de lo *común* predeterminada por el modelo policial. La *agencia* no sólo revela un *reparto de lo sensible* en función del poder, sino que evidencia un *mostrar hacer*. Es decir, la *agencia* del *sujeto* devela su identidad, lo muestra en el proceso de irrupción en la *esfera pública*. Esta conexión del interior del *sujeto* con su exterior lo redime a través de la exposición de su *performance*, de ese *mostrar hacer*. En ese sentido, para estudiar la acción del *sujeto* andino en la *cultura pública* limeña se optará por la categoría *performance* en lugar de agencia debido a que se centra específicamente en la acción del *sujeto* y, a partir de ello permite acercarnos a su proceso subjetivo.

La *agencia* del *sujeto* es factible por el acto mismo de la voluntad. Es decir, la acción se concreta en la medida en que la opinión se traduzca en decisión. Es por ello que Cánepa (2006) pone énfasis en la diferenciación entre públicos débiles y públicos fuertes, y ahonda en las posibilidades que este último ofrece al debate en la *cultura pública*. La constitución de *públicos fuertes* está profundamente ligado a la noción de poder de la cultura y la instrumentalización de la ‘diferencia’ como recurso performativo (Cánepa, 2006). De esta

forma, el nuevo orden de lo *performativo* (el mostrar hacer) “ya no requiere de sujetos que se encuentren implicados en el *hacer*, lo cual supone un régimen de poder fundado en la disciplina, sino más bien de sujetos que participen de manera creativa y transformativa en el sistema” (Cánepa, 2006, p.27). Es aquí donde radica la pertinencia de esta investigación, pues las *performances* de los artistas mencionados, a través de sus diferentes discursos, buscan transformar un sistema en el que aún las diferencias culturales determinan las relaciones sociales.

Marvin Carlson en la introducción de su libro *Performance: a critical introduction* (2018), afirma que el concepto de *performance* es amplio y de por sí complejo, puesto que si bien tuvo sus orígenes en las disciplinas de la danza y el teatro, diversos campos de estudio de las ciencias sociales se han apropiado de esta categoría para explicar las dinámicas sociales que surgen entre identidades que convergen en un mismo espacio. El autor señala que la *performance* contemporánea es esencialmente contestataria puesto que es una práctica que ofrece al actor la oportunidad de *mostrarse* a través de diferentes medios. Desde su aparición en la década de los setenta y su consolidación en los años posteriores, la *performance* mantuvo una relación cercana pero ambigua con la forma experimental del arte conceptual, el cual proponía el uso de objetos ya existentes y la consideración de actividades de la vida real como arte (Carlson, 2018).

En efecto, el término arte conceptual, que surgió hacia 1913, estuvo vinculado al performance art desde 1970, el cual se convirtió en un enfoque que permitió la exploración del arte a través de medios poco convencionales a su disciplina. En primer lugar, la práctica de este nuevo arte estuvo ligada a la idea del cuerpo como objeto, el cual tenía como objetivo inducir ciertos estados mentales y hacer que el actor participe de la realidad y no permanezca en el ámbito ilusorio del teatro (Carlson, 2018). Más adelante, la *performance* orientó su práctica a la exploración del cuerpo en movimiento y el empleo de recursos autobiográficos y actividades relacionadas a la cotidianidad del artista en la puesta en escena (Carlson, 2018). Este último enfoque también consideró la presencia de la audiencia en sus manifestaciones performativas y el componente identitario de la *performance* que

se ajusta al deseo de representatividad. De esta forma, la pertinencia de esta categoría radica en que proporciona elementos a los actores sociales a través de los cuales pueden performar su identidad, la cual se entendería como una construcción comunicacional en cuanto la exposición ante un *otro* es necesaria para legitimar su identidad.

La idea de revelar experiencias importantes de la vida privada a una audiencia desconocida, pero, a su vez, simbólicamente cercana, está ligada al concepto estético ranceriano en su sentido transgresor, pues brinda posibilidades de resignificar las relaciones culturales de esa audiencia debido a que “provee de voz y cuerpo a una experiencia en común creada por y para comunidades marginalizadas u oprimidas” (Carlson, 2018, p.126). A partir de ello, estudiaremos cómo cada uno de los artistas de la música andina contemporánea ha creado su *performance* a partir de ese vínculo especial con la cultura andina, específicamente con el quechua el cual posee una larga trayectoria de exclusión social.

Retomando la concepción ranceriana de estética, este mostrar la experiencia privada a través de la *performance* es lo que Rancière (2005) denomina *actos estéticos*, es decir aquellas “configuraciones de la experiencia, que dan cabida a modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política” (Rancière, 2000, p. 5). Se ha revisado el inicio de la *performance* a partir de su relación con el arte conceptual y, también su dimensión política al asumir la representación de la parte de un común que no tiene parte. El concepto de *acto estético* refuerza esta dimensión política de la *performance*, pues el *mostrarse* a un *otro* implica desde el inicio exponerse a ser afectados, al sentir. De esta forma, los sentimientos juegan un papel importante en el proceso de reafirmación o construcción identitaria en un sentido bidireccional, pues trabaja desde –y para- el artista. El proceso de *subjetividad política*, siguiendo el enfoque performativo, también considera una valoración previa de la audiencia de modo que, en respuesta a la *performance*, esta transforme su *subjetividad* al cuestionar sus actos.

2.3.5. El lenguaje audiovisual como un medio para mostrarse

Ahora bien, la *performance* de los artistas presentados en esta investigación se analizará a través de su producción audiovisual, es decir la forma cómo han empleado el lenguaje audiovisual en la construcción de sus *performances* y, asimismo como un *medio* en el que se insertan para *mostrarse*. Actualmente, resulta difícil juzgar a un artista sin considerar su estética audiovisual. Y es que en la era de la postmodernidad, la era de los juegos del lenguaje según Lyotard (1987), el entendimiento del mundo audiovisual, es decir vídeos, televisión, multimedia, globalización de las comunicaciones, internet (Fernández, F. y Martínez, J., 1999), se ha convertido en una experiencia liberadora puesto que ha permitido al *sujeto* formar parte de la producción de mercancías que él mismo consume.

Este hecho de comunicar *subjetividades* a través de la producción de información revela, a su vez, el carácter *mediático* del lenguaje audiovisual, pues se ofrece como un medio que permite articular pensamientos y lenguaje visual en un discurso propio de la música andina contemporánea. En ese sentido, la alfabetización audiovisual (Fernández, F. y Martínez, J., 1999) se ha convertido en una tarea más que obligatoria para navegar en el mundo social en el día de hoy. Los medios audiovisuales al ser una “una articulación artificiosa de imágenes basada en la convención y, por tanto, en la existencia de un lenguaje audiovisual” (Fernández, F. y Martínez, J., 1999, p.22), poseen sus propios códigos y reglas de comunicación legitimadas por consenso (Lyotard, 1987) a través de las cuales los individuos pueden explorar su subjetividad y construir mensajes significativos.

La principal materia prima en la construcción de mensajes cinematográficos y videográficos es la realidad, “pero es una realidad filtrada también por el “ojo” de la cámara” (Fernández, F. y Martínez, J., 1999, p.23), es decir que la realidad se constituye en un mundo que deviene en ficción a través de la composición visual y auditiva que convergen en el montaje. La música es un “elemento expresivo” que ayuda “a entrar en el clima de la escena, que refuerza su carga emocional sin que seamos conscientes del artificio mientras vivimos el relato” (Fernández, F. y Martínez, J., 1999, p.22). Del mismo modo, las imágenes se obtienen

de “procedimientos técnicos”, los cuales a través del lenguaje se convierten en una creación artística. Sin embargo, la construcción del lenguaje audiovisual y, finalmente del discurso total de la obra se nutre principalmente del pensamiento de su productor, quien, en la mayoría de casos, resulta ser el mismo artista.

En ese sentido, un medio bastante utilizado por los artistas para mostrar su obra es el *videoclip* o video musical. El *videoclip* es una herramienta audiovisual y de alcance masivo indispensable para el posicionamiento de un artista y el crecimiento de su popularidad; es, sin más, según Genette (1989) citado por Roncallo y Uribe-Jongbloed (2017), una forma particular de yuxtaposición entre dos textos. Es decir, “música e imagen constituyen dos textos diversos que convergen para formar un tercero” (Roncallo y Uribe-Jongbloed, 2017, p.81). En lo sucesivo, ambas dimensiones serán trabajadas a partir de la nomenclatura *hipotexto musical e hipertexto visual* propuesta por los autores respectivamente, y que aluden a la construcción de un lenguaje particular de los videos musicales: el contrapunto y la armonía audiovisual¹⁶. En el campo audiovisual ambas podrían relacionarse con los elementos de imagen y audio¹⁷, de modo que la *armonía rítmica* reflejaría “una sinestesia armónicamente perfecta en la que imagen y sonido se re-componen en un todo” (Roncallo y Uribe-Jongbloed, 2017, p.87), por ejemplo el artista puede aparecer en el video actuando e interpretando la canción, y el *contrapunto rítmico* aludiría a los “*tempos* diversos entre partitura y montaje visual que crean una sensación de síncopa, con el consecuente contratiempo en el videoclip” (Roncallo y Uribe-Jongbloed, 2017, p.87), por ejemplo el artista puede no aparecer en el video o se pueden narrar más de un relato.

¹⁶ Roncallo y Uribe-Jongbloed (2017) hacen referencia a Chion (1994) para explicar la diferencia entre armonía y contrapunto desde el punto de vista musical clásico. En ese sentido, el contrapunto se expresa como el “modo de escritura que piensa las diferentes voces simultáneas como necesariamente seguidas cada una en su desarrollo *horizontal*, coordinado con el de las demás voces, pero individualizado”, por su parte la armonía “considera el punto de vista *vertical*, el de las relaciones de cada nota con las oídas en el mismo momento, que forman acordes todas juntas, y regula la conducta de las voces en relación con el logro de estos acordes verticales” (p.84).

¹⁷ Nuevamente, recurriendo a Chion (1994), los autores tratan de graficar la idea de *contrapunto audiovisual*, la cual “implicaría, pues, (...) que pudiera constituirse en el cine una “voz sonora”, horizontalmente percibida como coordinada con la cadena visual, pero individualizada y diseñada por sí misma (p.41)” (Roncallo y Uribe-Jongbloed, 2017, p.84).

Para el análisis, se ha accedido a los *videoclips* desde la plataforma digital de *Youtube*. La evolución de los medios de comunicación ha permitido que los grupos de música andina contemporánea puedan acceder a espacios virtuales para distribuir su producción musical. Uno de estos espacios es *Youtube*, un sitio web que permite a sus usuarios producir y consumir videos de programas televisivos, películas y videos musicales. Pero, la revolución más importante de este medio es, quizá, la oportunidad que le brinda al espectador de convertirse en un *prosumer*, es decir en un consumidor que, a su vez, tiene la posibilidad de producir su propio contenido, compartirlo y crear su propia audiencia. Este hecho, ha influido en la relación de los *fans* con sus artistas, pues ya no solo son espectadores, sino que colaboran con la recuperación de piezas musicales andinas que pudieron haber quedado en el olvido o que solo es posible consumirlas en formatos discográficos como el disco de vinilo o el *cassette*, que cuentan con poca popularidad en la actualidad. Otro aspecto importante es, tal vez, la oportunidad de interacción que ofrece la plataforma. Es decir, la forma de relacionarse con otras personas a través de la inmediatez tecnológica, que implican nuevas formas de entender las distancias geográficas (Ávila-Toscano, 2012), de construir relaciones, de acceder, producir y consumir información. En ese sentido, *Youtube* ha contribuido a reformular la interacción del artista con sus seguidores.

Asimismo, *Youtube* me ha proporcionado los criterios para la selección de los *videoclips* que voy a analizar en los siguientes capítulos, pues posee herramientas que permiten “validar” el consumo de la música popular. En ese sentido, me guié principalmente del número de reproducciones de los videos musicales para contrastar la repercusión en la audiencia de las piezas musicales que había escuchado con frecuencia en los conciertos y aquellas que la plataforma señalaba como las más consumidas de acuerdo a la cantidad de visitas al *videoclip*. Aunque este criterio pueda resultar poco objetivo debido a que cada reproducción del *videoclip* no necesariamente indique la visita de un espectador diferente, su pertinencia radica en que es una variable importante en el análisis del éxito de un *videoclip* –en todo caso de un artista- en las redes sociales. Por otro lado, es importante resaltar que, en algunos casos, como el de Uchpa por ejemplo, son los propios

consumidores –o mejor dicho los *fans*- los que han contribuido con difundir la obra de los artistas.

2.3.6. *Análisis del discurso y psicodinámicas del discurso oral*

Por último, el análisis discursivo, que comprende el análisis de las letras de las canciones de los *videoclips* seleccionados, se realizará teniendo como base la teoría del *Discurso y cambio social* (2006) de Norman Fairclough. El lenguaje varía de acuerdo a la naturaleza de las relaciones, afirma el autor, y nada podría ser más cierto si nos centramos en la relación principal que guía esta investigación: el rechazo constante del quechua en la *esfera pública* limeña revela el rechazo al indígena y, por lo tanto, las relaciones de poder que dominaban su devenir como ciudadano. Lo que esta investigación pretende recuperar, a través del análisis discursivo, es la historicidad de ese *sujeto* subalterno, el pensamiento y sentimiento de su porvenir.

Para realizar esta tarea me centraré en la noción de discurso que propone Fairclough (2006), la cual es entendida como una práctica de significar el mundo, constituyendo y construyendo el mundo en significado (p.64). Bajo esta premisa principalmente abordaré la tercera dimensión de la concepción del discurso: el discurso como texto, el cual implica el análisis de la producción e interpretación de textos a través de técnicas lingüísticas que contribuyan a un entendimiento del significado de los signos empleados. Para Fairclough (2006), el análisis del texto puede ser organizado bajo cuatro encabezados principales: “vocabulario”, “gramática”, “cohesion” y “estructura textual” (p.75).

Sin embargo, como bien se ha mencionado, el quechua al ser un idioma de tradición oral difícilmente puede ser analizado bajo estos criterios debido a que, como bien se ha mencionado, posee una particular forma de construir sus enunciados, a través de combinaciones formulaicas. Así, para realizar el análisis del discurso en quechua recurriré a las estrategias psicodinámicas de la oralidad de que propone Walter Ong en su texto *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1983). Aquí, el autor se centra en el estudio

del poder del sonido de la palabra que determina los procesos de pensamientos (Ong, 1983). Del mismo modo, profundiza en el estudio de la mnemotecnica y fórmulas como estrategias para el recuerdo y ahonda más aún en las características del “pensamiento y expresión de condición oral” (Ong, 1983, p.42), las cuales se diferencian de aquellas concebidas por la escritura.

2.4. Metodología

La metodología de trabajo está centrada en una revisión teórica de los diferentes discursos que han representado a la música andina tradicional para entender el proceso de convergencia de las subculturas en la ciudad de Lima y cómo han evolucionado las dinámicas sociales en torno a la percepción del quechua en la ciudad de Lima. En relación a ello, me interesó saber la motivación primera que incentiva la agencia en los individuos para intervenir en la sociedad civil y lograr cierto reconocimiento de su práctica.

Por ello, inicié una exploración en la escena musical limeña que me permitiera identificar las nuevas representaciones de la música andina contemporánea que habían obtenido repercusión en los últimos diez años, justamente el tiempo que venía escuchando sobre los aportes que diferentes grupos sociales habían realizado para contribuir con el fomento del quechua no solo en Lima, sino a nivel nacional. Centré mi atención en la música porque es una disciplina que ha contribuido con mi desarrollo personal y me ha permitido acceder a prácticas culturales realmente enriquecedoras que han nutrido mi pensamiento.

La selección de las *performances* en quechua de Sylvia Falcón, Uchpa y Liberato Kani siguió los siguientes criterios: en primer lugar, la recepción de su propuesta musical por la audiencia limeña. Aunque no se pueda afirmar el tipo de receptividad que estas *performances* han obtenido en la ciudad de Lima, a partir de mi asistencia a los conciertos he podido notar cierta aprobación de su práctica. Al respecto, para realizar una selección más “objetiva”, recurrí a la plataforma de *Youtube* para nutrir la investigación con variables

que puedan acreditar mi hipótesis. En relación a ello, en segundo lugar, el uso de la tecnología fue un criterio relevante de selección debido a dos puntos: en la actualidad el registro audiovisual es un medio importante para conocer la subjetividad de un artista y comprometerse con su proyecto, ante la ausencia de ello resulta difícil para el artista crear y conectarse con una audiencia. El segundo punto resalta la pertinencia de la producción audiovisual, difundida a través de *Youtube*, para el análisis del discurso oral en quechua e identificar los nuevos discursos representacionales de la música andina contemporánea. Un último criterio se relaciona con el contexto histórico, pues permite estudiar la variedad de discursos que surgieron en torno a la música andina durante el siglo XX.

En ese sentido, se iniciará el análisis de cada *performance* partiendo de su contextualización histórica, es decir identificando la posición del *sujeto*, el lugar de su enunciación discursiva dentro de lo que representa su género. Posteriormente, se describirán las dinámicas discursivas del quechua presente en cada *performance* para aplicarlo en el análisis discursivo y audiovisual presente en los *videoclips* más representativos de la obra de los artistas. A partir de ello, se elaborará una interpretación de cómo estas prácticas estéticas buscan redistribuir lo sensible y constituir una nueva subjetividad en torno a la práctica social del quechua en la ciudad de Lima.

CAPÍTULO 1: La estética de lo andino en la performance de Sylvia Falcón

“(Cantar el himno nacional en quechua) Es una gran emoción porque, creo, la mayor cantidad de los comentarios que he recibido en realidad, los encabezados, siempre tratan de la gran emotividad y la carga de sentimiento que tiene la interpretación, bueno es eso exactamente lo que yo sentía y estoy super feliz de que haya podido yo, a través de mi arte, de mi voz, haber impregnado eso que yo tengo adentro con nuestra música tradicional, en realidad se trata de muchos sentimientos encontrados de una linda manera”

Entrevista a Sylvia Falcón¹⁸

No cabe duda de que, desde hace algunos años, el género de la *lirica andina* está reviviendo las piezas musicales más conmemorativas de la *coloratura andina*, recuperando, así, el gran acervo de la tradición musical andina en las voces de nuevas exponentes¹⁹. La peculiaridad de este género, además del amplio registro vocal que se requiere para su ejecución, es la interpretación de las piezas musicales andinas en idioma quechua, muchas de las cuales han rescatado versiones musicales originales de reconocidos compositores andinos. De esta forma, el género lírico se convirtió en una ventana para difundir el canto en quechua en espacios que estaban destinados para acoger prácticas culturales adoptadas por los estratos sociales más altos de la ciudad.

Esta reinventada manifestación de la *coloratura andina* se vio favorecida, en parte, debido

¹⁸ Entrevista realizada a Sylvia Falcón por canal N en el marco del lanzamiento de la nueva versión en quechua del Himno Nacional del Perú. Fuente: Canal N (2015), Sylvia Falcón: “cantar el Himno Nacional en quechua es un saludo al Perú”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=N4Cn9cuuzBs>

¹⁹ Desde hace algún tiempo, el auditorio de la Derrama Magisterial de Lima se ha convertido en un espacio frecuente para la celebración de espectáculos que congregan a grandes exponentes de la música tradicional andina. El 2013 acogió el primer evento que reunió sopranos de coloratura andina, en el cual se presentaron las sopranos Siwar Q’ente, recordada cantante de la época de oro de la *coloratura andina*, Sylvia Falcón, Hatun Killa (Lilian Cornelio) y Gloria Ramos, como las nuevas representantes de este género. Fuente: Radio Programas del Perú (2013), “Sopranos de Coloratura Andina en Concierto”. Recuperado de <https://rpp.pe/lima/actualidad/sopranos-andinas-siwar-qente-sylvia-falcon-hatun-killay-gloria-ramos-noticia-587915?ref=rpp>

a los nuevos matices musicales que surgieron dentro del universo de la música andina, los cuales, en este caso particularmente, asimilaron las formas musicales del lirismo operístico para fusionarlos con elementos culturales de la tradición oral andina. Sin embargo, el retorno del canto en quechua a través de este formato moderno, no es nuevo. Ya José María Arguedas había comprendido la música andina como una práctica artística en la que era posible encontrar una convivencia entre lo moderno y lo tradicional. De este modo, la *lirica andina* comenzó a florecer en un contexto en el que el diálogo intercultural se empezaba a percibir en las artes. En ese sentido, en este capítulo se rastreará el repertorio estético de la *lirica andina contemporánea* en la representación de lo andino en la ciudad de Lima. Para ello, se analizará la *performance* de Sylvia Falcón, una de las principales exponentes de este género en el país, a partir de los recursos narrativos empleados en la producción de su material audiovisual y, el discurso en quechua trabajado en el contenido de sus canciones.

Este estudio plantea la hipótesis de que la *performance* de Sylvia Falcón redistribuiría lo sensible a través del retorno a las raíces de la cultura oral andina para restaurar -o (re)construir- identidades. Ello, está sustentado en dos puntos importantes. El primer punto alude a la recuperación de una estética *mágica* de lo andino basada en una comunicación intersensorial. El segundo se vincula a una resignificación de lo ‘exótico’ como una forma de apreciar lo diferente desde su ‘autenticidad’²⁰, siguiendo las directrices del enfoque étnico del arte, las cuales revelarían que la resignificación de lo ‘exótico’ radicaría en la

²⁰ El problema de la “autenticidad” en la identidad cultural andina, más aún quechua, ha sido un tema recurrente en el debate sobre la trascendencia de la tradición de la música andina, como bien se analizará más adelante. En el libro *Qichwasimirayku: batallas por el quechua* (2014), Zavala y compañía analizan el discurso de ciudadanos apurimeños y su relación institucional con el quechua, una lengua que esta población, en su mayoría, aprende de nacimiento. El proyecto de investigación fue desarrollado con el objetivo de “construir una identidad particular, un “nosotros” regional para diferenciarse de otros (...)” (Zavala, V.; Mujica, L.; Córdova, G. y Ardito, W., 2014, p. 13). En ese sentido, analizan los prejuicios y estereotipos que los propios quechuahablantes han desarrollado en torno a este idioma originario. En síntesis, en el capítulo 3, los autores analizan los dilemas ideológicos en torno a la “ancestralidad” y “autenticidad” de la lengua quechua. Lo que resulta interesante de este análisis es que la ideología de la “autenticidad” no sólo se ha construido a partir de la relación del quechua con el ámbito geográfico en el que se practica, sino que carga con el estigma de la “ancestralidad”, lo cual lo asocia directamente a su pasado (Zavala et. Al, 2014). Calificativos como “hablantes netos”, “campesinos”, “zonas rurales”, suelen ser asociados como parte de la “autenticidad” cultural. Si bien los quechuahablantes apurimeños recurren a hechos pasados al hablar de “autenticidad”, según Zavala (2014), esta ideología, en ocasiones, contribuye con la “sobrevivencia de lenguas en condiciones de subordinación” (p. 101).

“andinización” de sus elementos.

Ahora bien, antes de continuar, es necesario establecer los límites de lo que se entiende por *lirica andina*. Ya se sabe que este género es producto de una *hibridación*, una mezcla de estilos musicales modernos y populares con elementos musicales de la tradición andina. En síntesis, en *la lírica andina* es posible apreciar elementos típicos de la ópera clásica junto a una instrumentalización o composición discursiva alusivas a la cosmovisión andina. Sin embargo, Sylvia Falcón define este nuevo género musical como una “sincrética forma de producción artística en la cual se combinó conceptualmente el majestuoso legado inca, las manifestaciones tradicionales de los pueblos y las exquisitas voces de mujeres singulares” (Falcón, s/f, p.1), más adelante complementa este primer acercamiento con una visión moderna que va dando forma a lo que hoy se entiende por *lirica andina*. Al respecto agrega que la lírica andina

“fue toda una influencia europeizada de nuestra música a inicios del siglo pasado, tuvo muchísima influencia de las grandes compañías europeas que vinieron justamente entre 1870 y 1890, cuando llegaron al Perú, entonces eso también repercutió cuando los músicos migrantes andinos y de academia ayacuchanos, cusqueños hicieron sus trabajos” (Falcón, 2013).

Las definiciones de Sylvia Falcón, al respecto de la formación de este nuevo género musical, son pertinentes en la medida en que brinda luces sobre un contexto histórico que favoreció la convergencia de prácticas culturales diversas en un espacio como Lima, no obstante las reacciones sociales que este hecho pudo originar en el imaginario colectivo limeño. Esta convergencia, como ya se discutió en la introducción, devino en una *hibridación cultural* que remeció los patrones de comportamiento sociales que hasta la época se habían popularizado en la élite limeña²¹.

Aquí, es importante recordar dos puntos. Por un lado, el gusto de la élite limeña se inclinó

²¹ Aquí me refiero explícitamente a los patrones de comportamiento sociales que caracterizaron a la aristocracia limeña durante el periodo de transición del siglo XIX al siglo XX, pues es justamente el periodo al que alude Sylvia Falcón como inicio de la *lirica andina* debido a la influencia de compañías europeas, tanto de música como de teatro, en la consolidación de la música andina en la ciudad de Lima. Se ahondará en este tema en la segunda sección de este ensayo, a propósito del origen de las voces de *coloratura andina*.

por prácticas artísticas que provenían de Europa (Lloréns, 1983), de esta forma, en el campo musical, el consumo de lo clásico va a reforzar el pensamiento de Occidente legado por la empresa colonial. Por otro lado, la presencia de lo *andino*, fortalecida por su imagen *incaica*, empezó a hacer eco en las composiciones de reconocidos músicos peruanos de formación académica como Theodoro Valcárcel, José María Valle Riestra, Daniel Alomía Robles, etc., los cuales si bien para algunos reforzaban la relación paradójica incaico/indígena, para otros era una forma de iniciar un proceso importante de revalorización de lo andino.

Asimismo, un evento importante que complementa lo dicho es el surgimiento de las cantantes de *coloratura andina* como antecesoras de la *lirica andina*, las cuales iniciaron su trayectoria en este género con el canto popular andino y, progresivamente fueron mutando hacia un estilo más operístico. Vale decir que el canto popular andino fue mayormente enarbolado en las voces de las mujeres del ande, quienes poseían un registro vocal agudo. Así, la *lirica andina*, colmada de reconocimiento académico en la actualidad, floreció, como bien diría Varallanos (1989), del sentir del alma andina. Es por ello que, en sus inicios, mostró una estética andina que emuló el “arte inkario” muy cuestionado por aquel tiempo, pero que sirvió para iniciar un debate en torno a una estética de la música andina.

Llegado a este punto, es importante reiterar la preferencia por el término de *hibridación*, en lugar de *sincretismo* empleado por Falcón en su definición. Como bien se ha explicado, el término *hibridación* ofrece un horizonte de posibilidades que permiten comprender el dinamismo entre dos tendencias que constantemente se reinventan y potencian (García-Canclini, 1997). En ese sentido, ante lo mencionado, la *lirica andina* se constituiría como un género musical *híbrido* que mezcla experiencias artísticas de composición clásica moderna y narrativas musicales de tradición andina, las cuales muestran su diálogo en la formulación de nuevas experiencias musicales. Este enfoque permitirá entender el rol de la *performance* quechua de Sylvia Falcón en el proceso de *(re)imaginación* simbólica en la *esfera pública* limeña.

Ahora bien, el espacio cumple un papel crucial en la *hibridación cultural* debido a que es el entorno en el que se produce el contacto entre culturas. Es posible que un espacio importante de convergencia cultural, además de los conciertos en los que los músicos académicos peruanos presentaban sus obras indigenistas, haya sido la Pampa de Amancaes. Esta representó por mucho tiempo el punto de encuentro de ciudadanos de toda clase social a propósito de la celebración religiosa de la Fiesta de San Juan (Gómez, 2017). Pero, no fue hasta la década de 1920 que la presencia de músicos, tanto criollos como andinos, se hizo presente con mayor frecuencia. Aunque este encuentro anual respondía a intereses políticos, fue por mucho tiempo un espacio de vínculo que reunió –tal vez por primera vez– a la población limeña con las expresiones culturales del resto del país debido a la diversidad temática de sus concursos²².

Estas primeras muestras de convergencia musical favorecerían el debate sobre la idea de nación que se había iniciado por aquella época (Gómez, 2017). Preguntas como ¿quiénes somos? O ¿cuáles son las ideas que nos definen como país?, serían parte de este debate. A pesar de esta recepción positiva de la música andina, dada en Amancaes, y mientras los intelectuales se enfrentaban el destino nacional con estos cuestionamientos, el devenir de los músicos andinos en la ciudad de Lima se vio eclipsado por la ausencia prolongada de espacios de entretenimiento para las clases populares y una sociedad poco receptiva generalmente a los estilos musicales andinos en su fase de creación tradicional (Lloréns, 1983). No sería hasta la creación de las primeras asociaciones y coliseos “folklóricos” que esta situación cambiaría. En ese sentido, cantar la versión en quechua del Himno Nacional del Perú²³ en el Gran Teatro Nacional tiene una connotación cultural importante debido a que contribuiría a reforzar la resignificación de los espacios públicos a través de la

²² En principio, en 1926 se inauguró la fiesta de San Juan en la Pampa de Amancaes con un concurso de caballos. Posteriormente, en el año 1927, se convocó al concurso de música y bailes nacionales (Gómez, 2017).

²³ El 14 de julio del año 2015, a quince días de la celebración del 194° aniversario de la independencia del Perú, Sylvia Falcón lanzó un videoclip con su versión del Himno Nacional del Perú en quechua. A las 24 horas del lanzamiento, a través de la plataforma digital de *Youtube*, el video se viralizó, es decir se difundió de manera rápida y masiva a través de las redes sociales (Túñez-López, García y Castillo-Guevara, 2011), logrando una gran recepción del público peruano. Ello, no solo se evidenció en el gran número de reproducciones que alcanzó el video (cerca de 20 000 visitas al tercer día y 524 601 en total), sino, también, en la cobertura del evento por los principales noticieros televisivos y la prensa digital.

manifestación de expresiones culturales ajenas a estos.

Un aspecto importante de este evento es la irrupción de la *performance* quechua de Sylvia en un espacio que, en un inicio, no congregaba a las diversas poblaciones de la ciudad. La transformación sociocultural que se experimenta en la actualidad, la idea de poder *(re)imaginar* una identidad nacional a partir de estas nuevas experiencias en el ámbito de lo sensible, está circunscrita en el contexto intercultural, el cual ha favorecido el diálogo entre las diversas subculturas que habitan la *cultura pública* limeña. Este proceso es posible entenderlo a partir del epígrafe mencionado al inicio, el cual alude justamente a un deseo de ser parte de dicha transformación y la respuesta de una audiencia que visibiliza la necesidad de un encuentro colectivo. El comentario de Sylvia Falcón revelaría su intención de contribuir a esta *(re)imaginación* de lo nacional a partir de la construcción de una estética andina centrada en su experiencia individual, en la comunicación a través de su emotividad. Con ello la *performance* de Sylvia Falcón, no solo propone una experiencia diferente, sino que, para ella, el retorno del quechua a la *cultura pública* limeña obedece a un lenguaje que va más allá de los confines sensoriales del ser humano asentado en la ciudad²⁴.

Teniendo este contexto de fondo, este capítulo iniciará con una revisión de los mandatos básicos del universalismo Occidental que dieron forma a la categoría de lo 'exótico' y lo configuraron como un elemento clave en la relación con Oriente y, posteriormente, con el mundo. Asimismo, se explicará la evolución terminológica de lo 'exótico' a lo 'étnico' y cómo ello interfiere en el tratamiento de la relación paradójica incaico/indígena en la música andina. En la segunda parte del capítulo, se describirán los inicios de la *lirica andina* en el Perú a partir de una breve identificación del contexto que favoreció el surgimiento de la *coloratura andina* y cómo su constante transformación sociocultural facilitó, años después, la reinención del género. Finalmente, se analizará la composición de los recursos audiovisuales y discursivos de los *videoclips* más representativos del tratamiento moderno

²⁴ Ello es posible evidenciar en los comentarios de su audiencia en *Youtube*: "no sé por qué, pero en quechua (el himno nacional) se siente más emotivo" (Javier Albert Gerardo Delgado Espinoza, 2015) o "no pude contener las lágrimas, hermosa interpretación. VIVA EL PERÚ" (Magno Pacompia, 2015).

de la estética andina en la *performance* en quechua de Sylvia Falcón.

1.1. De lo “exótico” a lo *étnico*: breve radiografía del pensamiento Occidental

La constitución de la relación oralidad/escritura tiene sus orígenes arraigados en la expansión de la cultura Occidental. De acuerdo a Solodkow (2014), “desde 1492 la historia del mundo comienza a mundializarse, esto es, la historia de todas las civilizaciones regionales o provinciales son colocadas paulatinamente en una relación empírica efectiva y comienzan a ser conectadas o sincronizadas a un centro de poder, la soberanía imperial” (p. 22). De esta manera, el proyecto colonial surge al servicio del paradigma de la Modernidad colonial, el cual tuvo como ideal principal la homogeneización de las diferencias (Solodkow, 2014). En ese sentido, el poder del invasor español no sólo lo conformó la posesión de armas, la violencia o la evangelización, sino que el punto de inflexión para dominación de las poblaciones americanas estuvo en el conocimiento de la escritura²⁵. Este primer contacto con la diferencia del *otro* tuvo como resultado la deshistorización del *sujeto* andino y la construcción de su subalternidad, por no representar los ideales de tal empresa.

En el Perú, tomar consciencia de la historicidad del *sujeto* andino ha implicado más de cuatro siglos de esclavitud colonial no sólo material, sino cultural, pues en la actualidad aún se evidencian sus rastros en las diversas relaciones sociales²⁶. En términos generales, el debate intelectual sobre el hombre andino tuvo su punto álgido con el indigenismo que surgió en la primera mitad del siglo XX²⁷. Sin ahondar mucho en el tema, pues no es el

²⁵ Al respecto Solodkow (2014) señala que “a través de la escritura de la *ciudad letrada** se hizo posible la clasificación y homogenización de la diferencia: una práctica a partir de la cual la alteridad del mundo indígena americano fue cosificada, apropiada y representada de acuerdo con parámetros epistemológicos europeos” (p. 17). *Por *ciudad letrada*, entiéndase “una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones de poder” (Rama, 1998, p. 32).

²⁶ Un claro ejemplo de ello lo grafica muy bien Nugent (2010) con los antagonismos puro-impuro/limpio-sucio, los cuales se manifiestan como una forma de desprecio. El discurso de lo sucio e impuro como “una señal de identidad para distinguir grupos sociales” (Nugent, 2012, p. 50), para dividir sus espacios y estigmatizar individualidades.

²⁷ Las primeras ideas en torno al denominado “problema del indio” vieron la luz durante el período de la *Patria Nueva* (1919-1930) del presidente Augusto B. Leguía, el cual enarboló una ideología nacionalista –de retórica

objetivo de este trabajo, el indigenismo se entendió como una corriente ideológica a favor de la reivindicación del indio, la cual expresó su pensamiento a través de las artes (Favre, 1998). Lo interesante de la corriente indigenista es que, más allá de que sus ideales tuvieran éxito o no, puso en debate un tema importante como lo es la legitimidad del *sujeto* andino como ciudadano²⁸.

Siguiendo este punto de vista artístico, el músico andino empezó a validar sus prácticas asumiendo una identidad “inca”, la cual se fortaleció a raíz del descubrimiento de Machu Picchu (Mendoza, 2015). Ambos factores, la falta de legitimidad del *sujeto* andino y, por lo tanto de sus prácticas culturales, además de la creciente fama del Perú por ser el centro de la civilización Inca, propiciaron la migración de conjuntos de música andina al extranjero con el fin de buscar mejores oportunidades de difusión. Este fue el caso de la cantante Ima Sumac, precursora del género de *coloratura andina*, y Moisés Vivanco, reconocido músico ayacuchano, quienes viajaron a México y Estados Unidos (McEvoy, 2019) con el deseo de poder lograr el reconocimiento que les negara su país. El ansiado reconocimiento llegó. Sin embargo, trajo como consecuencia la desvinculación de la artista de los músicos andinos peruanos, pues esta “relación amistosa entre Yma Sumac y los artistas del Cusco se debilitaría cuando ella dejó atrás el tradicional folklore andino a cambio de un personaje que vendiera mejor en el extranjero” (Mendoza, 2015, p.212). En efecto, Ima Sumac asimiló, como parte de su performance, estilos musicales foráneos que la definirían como una cantante “exótica”, ya sea por la imagen de princesa o sacerdotisa inca que proyectaba, o por su amplio registro vocal (Mendoza, 2015).

Si bien la figura de Ima Sumac logró reconocimiento a nivel mundial, su producción artística

indigenista-, aunque populista, que propugnaba el desarrollo de iniciativas culturales con el fin de contribuir al debate sobre la cuestión nacional (Gómez, 2017). Más adelante, José María Arguedas profundizaría en el tema con sus reflexiones sobre la pertinencia del uso del término “andino” en lugar de “incaico” para designar las prácticas culturales de los diferentes pueblos peruanos y su tratamiento etnográfico (Mendívil, 2018).

²⁸ Se abordará el tema de la legitimidad del *sujeto* andino más adelante bajo la figura que representaran Ima Sumac y Moisés Vivanco, a propósito de la búsqueda de visibilidad y posicionamiento de los artistas de música andina que recién llegaban la ciudad de Lima a inicios del siglo XX.

estuvo condicionada a cierto gusto “exótico” de su audiencia, lo cual deja entrever su poder en la construcción de las identidades performativas. Aquí, entiéndase performance no como un “mostrarse al *otro*”, que nace a partir de una afirmación identitaria, de un develamiento del yo, sino como una caracterización del *otro* dominante, de una construcción identitaria que, finalmente puede deshumanizar –o deshistorizar- al *sujeto* al despojarlo de su identidad individual.

A partir de lo expuesto, en esta primera parte del estudio revisaré los principales mandatos que dieron forma al pensamiento occidental, los cuales permitieron definir la categoría de “exótico” en función del *otro* colonial. Definitivamente, hablar de este tipo de construcciones implica un amplio debate entre lo que es percibido y cómo se interpreta. Asimismo, describiré las percepciones de Occidente sobre lo desconocido y cómo Oriente interpretó dichas percepciones. Finalmente, explicaré cómo ello interfiere en la aparición de alternativas que logren equilibrar el universalismo de Occidente. Para ello me remitiré al enfoque *étnico* del arte, el cual surge como una forma de reconocer las particularidades de las diversas culturas en el mundo. A modo de conclusión, me centraré en analizar cómo este debate influyó en el tratamiento de la relación paradójica incaico/indígena en la música andina.

1.1.1. Las bases del universalismo occidental

La idea de reconocer a un *otro* diferente como “exótico”, es decir como alguien extraño, ajeno a una cultura que nos es familiar (Hawthorne, 1989), a pesar de compartir un mismo espacio, ha sido -y es- una idea latente en la mentalidad Occidental, si bien revestida de nuevas y disimuladas relaciones de poder²⁹. Sin embargo, esa actitud de rechazo hacia lo

²⁹ Susan Hawthorne en su texto *Politics of the exotic: The paradox of cultural voyeurism* (1989) señala que una de las nuevas formas de exotización del *otro* se ha manifestado en el terreno del arte postcolonial. El arte se ha convertido en un terreno que facilita que escritores y artistas postcoloniales defiendan su identidad a través del arte visual, performativo, musical y literario. Sin embargo, en este último campo, el creciente interés de las grandes corporaciones editoriales multinacionales por el material postcolonial está determinado por la utilidad que las colonias, económicas o políticas, aún tienen para la cultura dominante. Asimismo, Hawthorne (1989) afirma que “es debido a esto -y no al interés genuino de conocimiento- que los escritores no occidentales están consiguiendo éxito. Así, en manos de los occidentales la cultura se vuelve exótica, incluso la ilusión del cambio” (p.621).

desconocido, muchas veces escondía una extraña atracción hacia ello (Said, 2008), más en un sentido artístico que intelectual. De ahí que el término “exótico” se haya empleado para describir lo que se consideraba como lo *bello* de ese *otro*. De esta forma, se instauró un régimen de dominación, encabezado principalmente por los auto-asignados “vencedores”, los mismos que se atribuyeron la libertad de categorizar a los “vencidos” y organizarlos bajo un régimen de sometimiento a la ley, fundando así una eterna relación antagónica entre fuertes y débiles, la cual, a lo largo de la historia, se ha modelado en función a los intereses de los primeros.

Esta superioridad puede explicar claramente las relaciones de poder presentes en el terreno de lo político, cultural e incluso religioso, que siempre alude, en el pensamiento occidental, a una relación entre un socio fuerte y otro débil (Said, 2008). Esta relación fue el rasgo característico de la empresa colonial que iniciara Occidente a finales del siglo XV y que consolidó su poderío -ya en decadencia- en la mayor parte del globo³⁰. De esta manera, Fernando Silva Santisteban (1993) señala que la supremacía europea fue alimentada por una exploración inagotable del mundo, en la que encontraron sociedades con culturas y tecnologías sencillas a las que sometieron y, también civilizaciones bien organizadas que los consideraban bárbaros, pero que finalmente terminarían bajo dominio europeo.

Uno de los aspectos importantes que determinó la expansión de Occidente, además del cristianismo y el poder que ostentaban las autoridades eclesiales, fue la incansable búsqueda de la “verdad”, del conocimiento de aquello que mueve el mundo, guiado por la herencia de la filosofía clásica. De esta forma, el conocimiento -o mejor dicho la razón- se constituyó en una forma de materializar el poder³¹. Otro aspecto importante que cimentó la idiosincrasia occidental fue la “superioridad racial”. Sophie Bessis en su libro *Occidente y*

³⁰ Fernando Silva Santisteban (1993) refuerza la idea del poder de los antagonismos, asumidos a raíz de la expansión colonial al explicar que el carácter violento de los invasores fue crucial en la conquista. Este carácter violento se manifestó con total crueldad en América debido a que “no encontraron la resistencia de los sistemas religiosos y de la moral escolástica” (p.V).

³¹ Para Sophie Bessis (2002) Europa construyó su historia a partir de la Razón y a raíz de ello toda la influencia primigenia que obtuvo de oriente fue desapareciendo de los anales de Occidente.

los otros. *Historia de una Supremacía*, afirma que esta “superioridad racial” legitimó al imperio español a través de la noción de la pureza de sangre (Bessis, 2002). Este discurso fue trascendental debido a que demarcó el terreno de la dominación ideológica, así “Occidente halló en América su propia utopía: los occidentales se convencieron a sí mismos de haber encontrado en su “raza” y en su civilización los arquetipos de toda posible universalidad” (Silva Santisteban, 2002, p.4).

Llegado a este punto, es posible deducir que la presencia de Occidente en el continente americano estuvo soportada por una mentalidad de rechazo hacia todo aquello que no compartía -o se ajustaba- a su universalidad. Asimismo, esta violencia cultural se materializó en la disminución de la población nativa de la colonia americana³², un hecho ya de por sí nefasto. Sin embargo, lo revelado de todo esto es el trasfondo de esta universalidad. La búsqueda de conocimiento, de la “verdad” del mundo, la asimilación de la autoridad eclesial por la monarquía -más que la asunción del cristianismo como religión universal- y la superioridad de una raza por sobre todas las demás, a mi juicio, comparten un profundo temor por la incertidumbre ante la acción del *otro* diferente.

1.1.2. *Oriente exotizado*

Cabe resaltar que ese temor permanente, antes del descubrimiento de América, estaba fundado en ese gran Otro que era Oriente. El mundo, antes de la etapa colonizadora, claramente se dividía en dos vastas civilizaciones: Oriente y Occidente. En ese sentido, es difícil -por no decir imposible- negar la gran influencia cultural que Oriente tuvo en Occidente en los albores de la historia (Silva Santisteban, 1993). En ese sentido, es de esperarse que las primeras grandes culturas como la mesopotámica, la egipcia e incluso la china hayan mantenido contacto con la cultura occidental y hayan contribuido con su desarrollo³³. Por su parte, Edward Said en su libro *Orientalismo* (2008) señala que “la

³² Según las estimaciones realizadas por la Escuela de Berkeley y rescatadas por Bessis (2002), la población mexicana pasó de 25 millones en 1519 a 1,9 millones en 1580, y la del Perú, de 10 millones en 1530 a 1,5 en 1590. Así se exterminó más de la mitad de la población indígena que antes de la Conquista estaban entre 60 a 80 millones.

³³ La influencia de Oriente en Occidente está determinada en el campo técnico, religioso, político e intelectual.

relación entre Occidente y Oriente es una relación de poder, y de complicada dominación: Occidente ha ejercido diferentes grados de hegemonía sobre Oriente” (p.25).

En efecto, como bien se mencionó, el contacto entre ambas culturas ha sido constante a lo largo de la historia. Sin embargo, la imagen que permanece en la mentalidad contemporánea es aquella que refleja su antagonismo. De estos antagonismos, la principal tendencia que se distingue es la necesidad de diferenciarse de aquello que no se es. Al respecto, Said (2008) señala que “Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición de su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia” (p.20). No obstante, dicha diferencia se ha convertido en una tarea difícil de sobrellevar debido a que, como bien afirma el autor, Oriente ha sido –y es- una parte constitutiva de Occidente y la forma en que este ha respondido a esa verdad inalterable es a través de la configuración de representaciones culturales que profundizaron sus diferencias.

Los primeros relatos sobre Oriente que aparecieron en las sociedades occidentales, fueron aquellos que narraban las experiencias de vida de los exploradores europeos durante sus diferentes viajes a oriente próximo. Estos relatos quedaron registrados en la literatura de la época bajo géneros típicos como la historia, la fábula, el estereotipo y la confrontación polémica, los cuales configuraron el lenguaje, la percepción y la forma del contacto entre Este y Oeste (Said, 2008). La apropiación de la literatura –y también de las diversas formas de arte- sirvió para crear una imagen de Oriente que difería de su condición real, una imagen centrada en las experiencias particulares europeas, en sus sensaciones, emociones, y pensamientos universalizados, lo cual produjo un insalvable quiebre en la mentalidad de Occidente que se materializó en el juego de la “domesticación exótica”³⁴.

De acuerdo a Silva Santisteban (1993), el hierro, al difundirse por cercano oriente facilitó el desarrollo tecnológico de los celtas, griegos y romanos al fabricar con él sus espadas y ardos. Asimismo, se dice que el cristianismo tomó cuerpo como religión universal debido a las conquistas de Alejandro Magno. Finalmente, el surgimiento de la escritura reconocería el poder de las antiguas civilizaciones, pues los primeros sistemas de escritura nacieron en Oriente: Mesopotamia (3100 a.c), Elam y Egipto (3000 a.c), Valle del Indo (2200 a.c) y Anatolia (1500 a.c). Estas referencias empezaron a desvanecerse cuando, según Bessis (2002), los humanistas europeos construyeron el imaginario occidental, al deshacerse de sus herencias y rechazar todo lo que no era ni grecorromano ni cristiano.

³⁴ Para Said (2008) el proceso de “domesticación exótica” si bien implicó este deseo por conocer Oriente, pero

Como bien expone Said, las primeras impresiones que redujeron el interés por Oriente a un *exotismo* natural, y posteriormente comercial, lo configuraron como un espacio novedoso y familiar, pero peligroso y salvaje. Así, Oriente se posicionó en el imaginario europeo como el *otro* extraño y ajeno, pero, a la vez, deseado. Este deseo estuvo marcado fuertemente por la premisa del conocimiento como poder, una de las principales ideas constitutivas de la superioridad occidental, como bien se revisó líneas arriba. Asimismo, es posible colegir que este mandato del “conocimiento” del *otro*, por un fin más político que altruista, sirvió ya como una estrategia de control de ese *otro* temible, pues

“la representación que hacía Europa de los musulmanes, otomanos o árabes, era siempre una manera de controlar a un Oriente temible, y lo mismo se puede decir hasta cierto punto de los métodos de los orientalistas eruditos contemporáneos, cuyo tema de estudio no es el propio Oriente, sino Oriente convertido en algo conocido y, por tanto, menos temible para los lectores occidentales”. (Said, 2008, p.94).

A partir de ello, se puede deducir que el hecho de convertir lo desconocido en “conocido” fue una estrategia que Occidente aplicó durante todo el proceso de expansión de su imperio, el cual, en parte, estuvo sustentado en la ideología de lo “exótico” para dominar aquello considerado temible. Al respecto, Solodkow (2014) añade que

“la incertidumbre y la ansiedad cultural producidas por el mal llamado “encuentro” con un Otro supuestamente *excéntrico, exótico, salvaje, lascivo, supersticioso, idólatra, ágrafo, sedicioso*, no pueden persistir como un puro *enigma* de la mirada de poder del conquistador y del evangelizador; esa encrucijada entre el terror, la paranoia y el deseo por el cuerpo, el alma, la fuerza de trabajo y los bienes de los Otros deberá articularse a partir de una negociación asimétrica, autoritaria y paternalista”. (p. 27)

En efecto, las emociones también jugaron un rol fundamental en la construcción de la hegemonía Occidental³⁵. Sin embargo, al parecer fue el miedo el impulsor del

a la vez concebirlo como una civilización extraña y lejana, también definió las bases del orientalismo como tal, pues los intelectuales orientalistas empezaron a construir el conocimiento sobre oriente a partir de los juicios fabricados por Occidente.

³⁵ Para graficar la idea de las emociones como determinante del carácter y la voluntad de los invasores de la conquista, solo comparemos la cantidad de hombres que pertenecían al ejército español y al incaico. Mario Castro Arena (2008), menciona que los españoles solo contaban con un poco más de 200 infantes, mientras que las huestes del Inca Atahualpa contaban con cerca de 40 mil soldados, la diferencia era ya de por sí abismal.

temperamento fuerte y agresivo de los colonizadores, el cual supieron camuflar bajo discursos que procuraban ganar la confianza del *otro*, pero que finalmente terminaban burlándose de su buena voluntad.

1.1.3. *El arte étnico como catalizador de la interculturalidad*

Un punto de gran relevancia temática en este apartado y que merece una breve reflexión es el tratamiento de las *artes* bajo esta mirada del mundo moderno centrada en la universalización de las costumbres. La mención me parece pertinente puesto que el objeto de estudio pertenece a un estilo musical específico, comprendido dentro del universo de la música andina, la cual, como bien ha sido detallada en la introducción, ha atravesado por un proceso de tratamiento similar al que se expondrá a continuación.

El tratamiento contemporáneo de las *artes* ha manejado un enfoque estético vinculado a la acción política. Así, es posible entender el principio estético postmoderno como base de la acción política, principalmente. Este principio expande los horizontes del arte y lo define como un recorte de la dimensión temporal y espacial para introducir experiencias que contribuyan con reconfigurar la experiencia de lo sensible (Rancière, 2002). Se habla de experiencias que puedan contribuir a un acercamiento entre las diversas culturas del mundo, respetando sus costumbres y valores propios.

Sin embargo, el tratamiento de las artes occidentales estuvo determinado, de alguna forma, por las corrientes intelectuales cuyos ideales proclamaba, asimismo, la Modernidad colonial. Este proyecto instauró un poder totalizante que contribuyó con la asimilación e interpretación de lógicas culturales (económicas, políticas, religiosas, lingüísticas) particulares, propias de los pueblos originarios, bajo un régimen de homogeneización (Solodkow, 2014). Así, las artes expresaron estos mismos ideales a través del llamado *arte primitivo* europeo. En un inicio, lo primitivo, según Jiménez (2002), estuvo asociado a “los pueblos no occidentales que el colonialismo del siglo XIX necesitaba “integrar” en su esfera de dominio” (p. 170). Esta necesidad de integrar se basó, una vez más, en la visibilización de las diferencias para establecer las viejas categorías homogeneizantes. Así, para inicios del siglo XX lo primitivo “evocaba lo exótico, misterioso, lo mágico, lo ancestral” (Jiménez,

2002, p. 174), asimismo, desde un sentido académico, es decir desde el enfoque de la “antropología moderna, “lo primitivo” se había asociado con las fases o estadios iniciales, incipientes de la evolución cultural” (Jiménez, 2002, p. 175).

De esta forma, el *primitivismo* de las culturas no occidentales y su intensa “domesticación exótica” creó un mercado basado en la objetivación de sus prácticas culturales en un intento por acercar al mundo una estética de la diferencia que obedecía a concepciones occidentalizadas de lo *bello*. Este interés material se centró en la obtención de objetos típicos de culturas primitivas, los cuales pasarían a formar parte de futuras *colecciones etnográficas* e inspirarían el genio creativo de grandes artistas modernos (Jiménez, 2002). Más adelante, el interés se ampliaría hacia las “manifestaciones de la cultura oral (relatos, tradiciones populares), gestuales (diversos tipos de danza) y musicales” (Jiménez, 2002, p. 173). Esta evolución progresiva del enfoque del *arte primitivo* se debió, en cierta medida, al cambio de sentido del *discurso etnográfico* que empleó la Modernidad colonial, el cual se entendió como “una categoría analítica que designa un conjunto de mecanismos retóricos e ideológicos cuya función primordial es la construcción y representación de la diferencia cultural y racial” (Solodkow, 2014, p. 27).

Por su parte, la etnografía contemporánea surgió como un contrapeso de la anterior, ya que, además de “informar la forma de vida de un determinado grupo humano”, daba “luces sobre la manera cómo un observador concreto percibe la diferencia cultural del grupo que estudia” (Mendivil, 2018, p. 250). La relevancia de la mirada particular del observador sobre un espacio cultural va a facilitar el (re)descubrimiento de la historicidad del *sujeto* subalterno, a través de su diálogo con el *otro* observado y, posteriormente con la creación de imágenes discursivas proyectadas por el mismo subalterno. Ello, a su vez, propone un retorno a las raíces culturales de los pueblos, a la oralidad y las dinámicas de pensamiento implicadas en ese proceso. Este nuevo enfoque de los estudios etnográficos, que surge en el período de entreguerras, contribuyó a la consolidación de un tipo de arte que dio independencia y legitimidad a la diferencia estética de los pueblos originarios al valorar su etnicidad.

En ese sentido, esta nueva visión de lo artístico impulsó el desmembramiento de los paradigmas modernos universalistas y promovió la integración “de un escenario de confluencia y pluralidad cultural, de superposiciones y mestizajes, que se tiende a caracterizar con el nombre de “multiculturalismo”” (Jiménez, 2002, p. 174). Ante este panorama, no es difícil imaginar las posibilidades que propone el arte para transformar imaginarios y (re)distribuir experiencias en el espectro de lo sensible. La pertinencia del arte, entonces, está en su función como *medio*, que otorga poder a las *masas* para pronunciar su *desacuerdo* para transformar las convenciones sociales y *(re)imaginar* nuevas identidades. De esta manera, se puede concluir que las expresiones artísticas pueden ser tan diversas como las personas mismas.

1.2. Lírica andina: del canto agudo andino a la lírica operística

Hasta aquí, se ha revisado brevemente cómo se ha configurado la categoría de lo exótico a partir del mandato del conocimiento del *otro* como ejercicio de poder Occidental. Se inició la revisión teórica afirmando que el carácter excluyente de Occidente se consolidó como una iniciativa para universalizar su identidad a partir de la difusión del conocimiento clásico, la constitución de la superioridad de la raza blanca, la expansión del cristianismo y el acceso a la escritura. Con ello, Occidente se concedió la libertad de marcar la diferencia con su *otro* más cercano: Oriente. De esta forma, a través de las primeras exploraciones de los europeos, se fue construyendo la representación de Oriente como algo exótico, salvaje y extraño. Lo que es más aún, esa “domesticación exótica” sirvió para que sus propios pares orientales asumieran esa idea como constitutiva de su identidad. Finalmente, se revisó cómo esta mirada se manifestó en las artes a través del “arte primitivo” y cómo las vanguardias artísticas y académicas contribuyeron con el proceso de resignificación de esta corriente artística, necesaria para una apertura hacia las diferencias estéticas de las diversas culturas que pueblan el mundo.

Así, desde el punto de vista de la academia, el *arte étnico*, además de reconocer al arte como un *medio* de comunicación importante para el diálogo intercultural, se convirtió, en

un punto de partida para entender la interculturalidad en el sentido no solo de convivencia, sino de expresar un respeto hacia la diferencia. El análisis ha partido de esta breve contextualización histórica sobre la mentalidad de occidente para poder entender la forma en cómo, al mismo tiempo que se reorientó el poder en el mundo a partir del siglo XX, las mismas ideas dominantes cobraron fuerza en un nuevo centro de poder bipolarizado: Estados Unidos y Rusia. En esta sección, se analizará el contexto sociocultural en el que surge la figura de Ima Sumac para entender este paso de un “arte primitivo” a un *arte étnico*, expuesto anteriormente. Asimismo, se explicarán los inicios de la *coloratura andina* y cómo se refleja este cambio de paradigma artístico en la evolución de su estética.

1.2.1. *La coloratura andina: estética andina del canto agudo en quechua*

Ima Sumac fue considerada una de las artistas más populares del género de *coloratura andina* en un contexto en el que la música andina empezaba a forjarse camino en la ciudad de Lima. A pesar de ello, cabe mencionar que la presencia de la música andina tuvo una breve etapa de reconocimiento en la década de 1920 debido a las celebraciones por el día de San Juan, realizadas en la Pampa de Amancaes (Gómez, 2017). Sin embargo, Lloréns (1983) afirma que existieron versiones eruditas de la música andina. Las llamadas “óperas inkaicas”, influenciadas por el modelo italiano de ópera del siglo XIX, fueron “adaptaciones de algunas melodías y escalas pentafónicas tradicionales peruanas a formas musicales europeas” (Lloréns, 1983, p. 106)³⁶. Pero sería el músico Daniel Alomía Robles quien, a pesar de su formación musical académica, estaría más cerca de las composiciones andinas y de los sectores populares urbanos.

Al respecto, Lloréns (1983) añade que, a diferencia de Alomía Robles, “tanto los compositores, intérpretes y su reducida audiencia pertenecían a la clase media o a los

³⁶ Las principales obras de esta colección erudita que señala Lloréns (1983) estuvo comprendida por el trabajo de J.M Valle Riestra, famoso compositor peruano de formación europea. Sus óperas más reconocidas fueron *Ollanta* (1900) y *Atahuallpa* (1906). Del mismo modo, destacan las piezas de los célebres Teodoro Valcárcel, con *Sacsahuamán* (1928) y Daniel Alomía Robles, con la ópera *Illa Cori* (1911) y la zarzuela *El cóndor pasa* (1913).

sectores más altos y europeizados de la sociedad nacional, lo cual indica la lejanía entre estas formas artísticas y las manifestaciones populares y tradicionales de la sierra” (p. 100). Esta postura ofrece una reflexión interesante debido a que deja entrever dos puntos importantes: el primero señala el debate estudiado por Mendivil (2018) sobre la relación paradójica entre lo incaico/indígena en la música andina, el cual resaltaba la influencia de la cultura Inca en la música andina sin tomar en cuenta la diversidad étnica peruana y; la segunda, la reproducción cultural de lo que Solodkow (2013) llamó *distancia colonial*, la cual señala la paradoja de la construcción de un *otro* a través del discurso colonial, pero que es a la vez conocible y visible.

Al indicar el círculo social al que pertenecían los actores principales de esta tendencia académica de la música andina, Lloréns revela una disociación entre el espacio social (físico) y simbólico (gusto). Aunque no es posible deducir si estas piezas eran del agrado o no de este público, lo cierto es que entre los círculos más íntimos de la sociedad limeña se compartía un estilo de música que acercaba lo *andino* al gusto europeizado de la aristocracia y, al mismo tiempo, su lejanía de las prácticas culturales de tradición andina remarcaba las diferencias y relaciones sociales que existían entre la élite y los grupos indígenas.

Por otro lado, esta disociación también evidenció la reproducción de patrones de comportamiento coloniales. Si bien el Perú se encontraba en una etapa independiente, las costumbres coloniales adquiridas, centradas en un rechazo hacia el indio³⁷, aún se dejaban ver en la novel República. Es por ello que el distanciamiento del contacto cultural con la población indígena favoreció la construcción de un imaginario en torno al pasado Inca y no dejando espacio al reconocimiento de prácticas andinas particulares. Ahora bien, si por un lado existía esta disociación entre el espacio social y simbólico y, por el otro la música andina comenzaba a extenderse en el ámbito popular limeño, ¿cómo se empezó a forjar el

³⁷ Para McEvoy (2019) en aquella época, existía un rechazo al *otro* andino, a quien la clase criolla limeña concebía como “advenedizo”, por eso la idea de que el gobierno promoviera a los “advenedizos”, como se verá más adelante, no era bien recibida.

fenómeno de la *coloratura andina*?

Se puede ensayar una interpretación a partir de lo documentado por Lloréns (1983). En primer lugar, considero que un punto de inflexión importante en la difusión de la música andina fue la amplia difusión radial que se inició en la década de 1930. Por aquella época, la radio nacional OAX “contaba con varios conjuntos estables, entre ellos “el Cuarteto” Inkario de Cámara, fieles intérpretes de la música folklórica peruana” (Lloréns, 1983, p. 103). La formación de conjuntos musicales de cámara, de influencia incaica, evidencia ya una incipiente hibridación entre ambos estilos musicales mencionados anteriormente: la música académica y los conjuntos musicales andinos. La importancia de estos conjuntos musicales radicó en el impulso que dio a las cantantes de *coloratura andina* en un formato que enarbolaba el canto agudo de la mujer andina.

Por otro lado, la corriente artística indigenista también contribuyó con la explosión musical andina debido a que los músicos tradicionales que migraron de las provincias a la ciudad de Lima empezaron a crear sus propias propuestas musicales modernas de influencia andina. Inicialmente, las propuestas de estos músicos estarían vinculadas a un orden comercial de la música andina, por lo que estaban sujetos a reproducir los mandatos del “arte inkario”. Con el tiempo, sus productos serían considerados ilegítimos por los músicos folklóricos debido a su falta de “autenticidad”.

La tendencia del “arte inkario” propuso una estética que enarbolaba el pasado incaico y consolidó a la ciudad del Cusco como representación de lo indígena (Lloréns, 1983). Los principales conjuntos musicales empezaron a caracterizarse con las vestimentas típicas de la región cusqueña, las cuales, incluso, llegaron a considerar como representación de la cotidianidad inca. Esta ideología va a influenciar en la creación de la performance de las cantantes de *coloratura andina*, las cuales interpretarían los cantos tradicionales andinos en quechua acompañadas por instrumentos netamente andinos.

De esta forma, las nuevas dinámicas en torno al desarrollo de la música andina, repercutieron en la formación de estilos musicales *híbridos*. En ese sentido, la *coloratura andina*, según Sylvia Falcón (s/f) surge como un canto agudo en quechua propio de las mujeres andinas, las cuales proyectaron la voz de su quehacer cotidiano y ritualístico en famosos cantos populares en quechua. Vale agregar que el canto agudo en quechua se caracterizó principalmente por emular sonidos de pájaros silvestres o de vientos (Mendoza, 2015) presentes principalmente en las comunidades andinas. La influencia de la música académica las constituiría como representantes de *coloratura*. De esta forma, la *coloratura andina* presenta sus orígenes en el canto popular del ande, los cuales al ser entonados en un contexto por demás europeizado, como lo fue la Lima de la primera parte del siglo XX, acoge las características de estilos musicales modernos perennizados en el imaginario colectivo.

En efecto, las cantantes de *coloratura andina* no presentaron una formación académica previa, por cuanto sus voces adquirieron el nombre de *coloratura* al ser comparadas posiblemente con los registros vocales de una soprano lírica. Al respecto, Alier (2014) detalla técnicamente la *coloratura* como el adorno que la cantante le da a su voz, la agilidad del rango vocal de las sopranos para interpretar las diferentes escalas tonales. Así, se inició una relación del canto agudo popular en quechua y las técnicas de la ópera clásica, hibridación que fácilmente pudo ser acogida por los conjuntos folklóricos de música de cámara, que se organizaron, en un primer momento, en radio nacional OAX.

1.2.1.1. La estética andina del canto agudo en quechua

Por otro lado, la estética que presentaron las principales exponentes de la *coloratura andina* estuvo determinada, como bien mencionaba Lloréns (1983), por el “arte inkario”. De esta forma, aunque el registro audiovisual de las cantantes sea escaso, es posible notar cómo, por ejemplo, en el caso de Ana Condori Sulca, conocida como *Siwar Q’ente*, la vestimenta reproduce ornamentos vinculados a las *acllas* incaicas (ver imagen 1), trajes cusqueños (ver

imagen 2) y representaciones de sacerdotisa inca (ver imagen 3).



Imagen 1. Siwar Q'ente en traje de *Virgenes del sol*. Fuente: (RPP Noticias, 2014). Obtenido de RPP online: <https://rpp.pe/lima/actualidad/el-legado-de-siwar-qente-la-picaflor-de-colores-de-la-lirica-andina-noticia-689090>



Imagen 2. Siwar Q'ente en traje cusqueño, década de 1950. Fuente: (Caballero, 2012). Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=EOKfalyzSiM>



Imagen 3. Portada del disco *Canto al Sol* de Siwar Q'ente. Fuente: (Robles, 2011) Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=NjRy51R2wwY>

Asimismo, otra importante representante de esta primera etapa musical de la lírica andina fue Luz María Bedoya Balaguer, conocida como *Suray Surita*, quien también contó con gran reconocimiento internacional al actuar en la película mexicana *Música, mujeres y amor* (1952). Su estética, aunque se aleja un poco del “arte inkario”, aún deja ver su influencia en el peinado y su joyería (ver imágenes 4 y 5). Por su parte, la vestimenta de *Inti Ñusta* también hace alusión a un traje cusqueño, al contar con la forma del sombrero típico de la danza Valicha (ver imagen 6).



Imagen 4. Suray Surita, Ciudad de México 1950. Fuente: Mediateca INAH. Obtenido de Mediateca INAH online: [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(suray%20surita\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(suray%20surita))



Imagen 5. Suray Surita. Fuente: (Pareja, 2014), Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=h2tH1pmqFM>



*Imagen 6. Portada del disco *Melodías legendarias* de Inti Ñusta. Fuente: (Vinilos Peruanos, 2015). Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=eels00Sgwyl>*

En *Wara wara* también es posible notar el uso de una estética cusqueña (ver imagen 7), aunque en su etapa de internacionalización, con el músico Moisés Vivanco, optó por una estética mucho más sobria, pero manteniendo la ornamentación tradicional con empleo de joyas incaicas (ver imagen 8). Finalmente, Jesusa Valenzuela Tito o *Qori Ñusta* es tal vez una de las cantantes más activas de la etapa actual de la *lirica andina*, el empleo de la vestimenta de ornamentación también cusqueña, junto al uso de un espacio tradicional e histórico, marcan la continuidad de la estética andina que caracterizó a la *coloratura andina* y, en cierta medida, se aleja de la estética contemporánea de las performances de la nueva *lirica andina* (ver imagen 9).



Imagen 7. Wara wara con un traje tradicional cusqueño. Fuente: (TRS800, 2012). Obtenido de youtube: https://www.youtube.com/watch?v=J0dGkio_4Qc

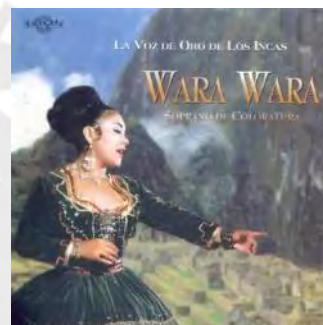


Imagen 8. Portada del disco de Wara wara, que lleva su nombre. Fuente: (TRS800, 2012). Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nPeRLtSZEz4>



Imagen 9. Qori Ñusta en el Qoricancha. Fuente: (Marco Antonio, 2016). Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=svMKyti5hk>

1.2.2. *El mito Ima Sumac y los inicios de la lírica andina*

Sin embargo, la cantante de *coloratura andina* que logró mayor notoriedad, y a partir de la cual se evidenció una estética andina que devino en una fuerte “exotización de lo andino” fue Ima Sumac, nombre artístico de Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo. La historia de Ima Sumac se inició a finales de la década de 1930 con su llegada a la ciudad de Lima desde la provincia de Cajamarca, con el fin de acceder a una mejor educación (Mendoza, 2015). Durante el tiempo que permaneció en la capital, su voz cautivó al músico Moisés Vivanco de Allende³⁸, con quien se casó en 1942.

A partir de ese momento, la pareja inició sus apariciones en la naciente escena musical andina en Lima a través de la agrupación Arte Folklórico. Ya se había mencionado la proliferación progresiva de conjuntos musicales andinos a propósito del florecimiento de las cantantes de *coloratura andina*, los cuales tenían como principal medio de difusión la radio. Así, Ima Sumac “debutó en las radioemisoras nacionales e internacionales” (Mendoza, 2015, p. 211). Con el éxito de la novel estrella, se formó el Conjunto Folklórico Peruano e inició un período de internacionalización por los principales países de Latinoamérica: Chile, Argentina, Brasil y México (Mendoza, 2015).

1.2.2.1. *Contexto histórico del nacimiento de Ima Sumac*

Para Carmen McEvoy (2019) el factor político fue decisivo para el surgimiento de este dúo debido a la “espectacularización política” que legó el gobierno de Leguía³⁹. El contexto

³⁸ Zoila Mendoza en su artículo sobre Ima Sumac titulado *Del folklore a lo exótico: Yma Sumac y la representación de la identidad Inca* (2015), cuenta cómo se dio este descubrimiento: “mientras Héliida, la prima de mi madre, se preparaba para uno de tales eventos (concursos y festivales religiosos) en 1938, Zoila Augusta y mi madre decidieron espiarla. Mi tía era asesorada por un famoso músico folklórico, procedente del departamento serrano de Ayacucho: Moisés Vivanco de Allende. Este oyó a Zoila Augusta tararear y repetir las canciones, y la llamó diciéndole: “joven mujer, tú tienes una espléndida voz”. Zoila Augusta terminó cantando a dueto con mi tía en la próxima ocasión que tuvo lugar y desde ese entonces Vivanco se convirtió en su representante y mentor artístico” (Mendoza, 2015, p. 209).

³⁹ Los comentarios de la historiadora Carmen McEvoy, rescatados en este trabajo, fueron tomados de la conferencia denominada *Ima Sumac y Moisés Vivanco: entre el mito y la historia* (2019), realizada por la Facultad de Letras y Ciencias humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

histórico de inicios del siglo XX se caracterizó por la pérdida de fuerza de la narrativa republicana, es decir de los valores que actualmente ostenta la democracia como ciudadanía, virtud, mérito, igualdad, justicia, etc. Este hecho propició el espectáculo unipersonal del leguismo, sin embargo, favoreció la manifestación de prácticas culturales andinas, una estrategia que comenzaba a “valorar” lo provinciano a través de la apertura de los horizontes artísticos de la ciudad a expresiones del folklore nacional, las cuales tuvieron como centro de expresión los espectáculos masivos en la desaparecida pampa de Amancaes⁴⁰ (McEvoy, 2019).

Otro punto importante que sumó valor a este despegue, fue la constante reinención que caracterizó a la pareja. Incluso afirma que esta reinención artística de Ima Sumac podría aludir a la noción de identidad líquida, es decir una identidad flexible, de tendencia constante al cambio, un proceso que al final de su vida, tras la separación de Vivanco, tuvo que asumir la artista en solitario (McEvoy, 2019). Es posible considerar esta esencia líquida, asimismo, como una constante del arte, sobre todo de la estética, en el sentido que se propone para este trabajo, puesto que la (re)distribución constante de lo sensible requeriría de experiencias que puedan remecer el plano de lo político en beneficio de una *(re)imaginación* de lo simbólico. En ese sentido, la internacionalización de Ima Sumac contribuyó con la entronización de la *coloratura andina* en el género *lírico*, pues a través de él pudo acceder a un público extranjero que desconocía el talento y la emotividad del canto agudo en quechua.

1.2.2.2. *La configuración de la lírica andina*

Para contextualizar, la variedad *lírica* de la Ópera clásica atiende al hecho de proyectar una voz con mayor densidad y variedad de sentimientos sin dejar de ornamentar el canto y de alcanzar la zona aguda con facilidad (Alier, 2004). En ese sentido, ofrece una variedad tonal que, regido por la escala de notas tradicional, permite a la cantante reconocerse con una

⁴⁰ McEvoy (2019) menciona que esta tarea estuvo a cargo del diputado leguista Celestino Manchego.

fuerza vocal particular de acuerdo al registro alcanzado por su voz. El éxito de Ima Sumac radicó en la potencia de su voz, aunque no se conoce a ciencia cierta el rango vocal que alcanzó realmente, pues “mientras que algunos dicen que su rango vocal era de cuatro octavas, otros –incluida la propia cantante- afirmaban que alcanzaba las cinco” (Mendoza, 2015, p. 213), lo cierto es que su puesta en escena se ajustó a un gusto extranjero, de influencia occidental, a través del cual su performance alcanzó niveles operísticos,

“mientras que las cantantes tradicionales andinas eran conocidas por su voz muy aguda, no hay duda de que el nombre de Yma Sumac en el Perú se volvió sinónimo de canto agudo. Sin embargo, su canto se desplazaría más allá del tradicional estilo folklórico andino hacia un estilo cuasioperístico”. (Mendoza, 2015, p. 213)

Se puede interpretar el estilo “cuasioperístico” de Ima Sumac como la base técnica de lo que hoy se conoce como *lirica andina* debido a que la imagen representada por la artista en el extranjero sirvió de ejemplo para la creación de una performance moderna de la *lirica andina*, soportada, en su forma, por las particularidades del estilo operístico clásico, cuya influencia se evidencia en la vestimenta moderna, acompañamiento instrumental y espacio público en el que se performa. Sin embargo, no por ello se dejó de lado el tratamiento de lo andino en la producción de la propuesta artística, pues fue el componente que definió el contenido de su performance.

Como parte del contenido de este género musical, me gustaría señalar la transformación en sí misma del sentido de performance, pues, como bien se ha visto, la trayectoria de la *lirica andina* estuvo marcada simbólicamente por una representación de lo “incaico”, modelada al gusto del público limeño, con la *coloratura andina*, y, posteriormente; al gusto extranjero. La *performance* de la *lirica andina* que presenciamos en la actualidad ya no solo obedecería a una caracterización del pasado Inca, sino a una valoración de la esencia de la cultura andina, la cual se hace presente en la cultura viva de los pueblos, en su gente (el indígena), en la ornamentación de la vestimenta también, pero sobre todo en el vínculo particular con esos elementos, el cual se manifestaría en su conexión con el quechua. Una lengua que, a pesar del tiempo y de su constante discriminación social, permanece

conectada a sus raíces, a su oralidad, al poder de la palabra (Ong, 1983). En ese sentido, el nuevo rostro de la *performance* andina, que revalora el quechua principalmente, está delimitado por el hecho de *mostrar(se)* a un *otro* desconocido –o tal vez, como sucede en la ciudad de Lima- al *otro* más bien conocido.

1.2.3. “Arte incaico”, “autenticidad” andina y espacios públicos en Lima

En esta tercera parte de la sección, se realizará el análisis de esta nueva narrativa estética. Pero antes es importante poder mencionar la carencia de espacios públicos en la ciudad de Lima que impulsó a la migración externa y la asunción de patrones musicales que reforzaron los estereotipos del “arte inkario” ya mencionados por Lloréns (1983). Esta mención juega un rol importante en el análisis de la carrera artística de Ima Sumac debido a que muestra el quiebre de la relación con los músicos tradicionales cusqueños en medio de un debate por la “autenticidad” de lo andino, lo cual manifestó un intento por establecer la historicidad del *sujeto* andino.

1.2.3.1. *Espacios públicos para la música andina*

Si bien Ima Sumac consolidó su talento bajo la imagen operística que poseía el imaginario Occidental de la audiencia extranjera al establecer una relación equivalente entre la *lirica* de la ópera clásica y el canto agudo en quechua de la música andina, ello repercutió en la relación con los músicos tradicionales. De esta forma, “la inicial relación amistosa entre Ima Sumac y los artistas del Cusco se debilitaría cuando ella dejó atrás el tradicional folklore andino a cambio de un personaje que vendiera mejor en el extranjero” (Mendoza, 2015, p. 212). Es posible entender la indignación de los músicos tradicionales andinos, pues ya estaban atravesando un proceso similar con la producción y difusión de su material discográfico en Lima. Para ellos, la nueva estética de lo andino no estaba respetando los valores culturales tradicionales al construir una idea de lo andino a partir del pasado Inca. En ese sentido, Lloréns (1983) afirma que

“los arreglistas y compositores eran muchas veces instrumentos inconscientes de esta vasta maquinaria (la explotación comercial del arte popular). Ellos estaban penetrados por la música superficial que les llegaba del extranjero a través de los medios de difusión masiva, obligados así a crear una “música nacional”. (p. 108)

A partir de ello, es posible evidenciar que la entrada al mercado musical para los músicos andinos no fue fácil. La reinención del arte, sostenida líneas arriba, relacionada a una práctica política de *(re)imaginación* de lo simbólico, no estaba teniendo los resultados que había logrado Ima Sumac con su acercamiento al gusto exótico extranjero. Así, surgen algunos cuestionamientos sobre el rol del *arte*. Si bien el arte ofrece una experiencia estética particular y, siguiendo el enfoque empleado para su análisis en esta investigación, con ello, por lo tanto, contribuye a *(re)imaginar* lo sensible, ¿a qué se debe que los músicos tradicionales andinos no hayan visto con buenos ojos el tratamiento de su arte en la capital si, al fin y al cabo, ya se estaba creando un mercado para su difusión? ¿Qué es aquello que enarbola lo “auténtico”, en el arte musical andino, que no puede desligarse de su producción tradicional?

La respuesta a esta pregunta radica en el vínculo de los músicos con sus raíces étnicas. Como bien se verá más adelante, para el *sujeto* andino la experiencia sensible está vinculada estrechamente con su entorno (Abram, 1996). En ese sentido, sería difícil concebir un “arte” andino desvinculado de su espacio geográfico. Al respecto Jiménez (2002) repara en la descontextualización de las prácticas culturales de los pueblos originarios al introducirlos en un análisis dentro del mundo de las *artes* y afirma que la idea de arte “es “universal” sólo a partir de las categorías mentales producidas en la tradición cultural de Occidente” (p. 178). En efecto, como bien es sabido, el contacto cultural que tuvieron las culturas originarias con Occidente siglos atrás nos presentó una imagen previamente construida del *otro* no Occidental, en algún sentido, incluso de nosotros mismos como nación, el cual se intentó – y aún se intenta en cierta forma- reproducir⁴¹.

⁴¹ A pesar de ello, es importante señalar que esta “imposición” de pensamiento universal tuvo sus matices. Para Jiménez (2002) la difusión de una idea universal del arte devino, asimismo, en una afirmación de las

Sin embargo, el enfoque del *arte étnico*, revisado al final de la sección anterior, nos invita a repensar estas ideas universales y a intentar comprender de fondo el origen de las prácticas culturales andinas, las cuales tienen una importante conexión con su carácter oral primario y, por lo tanto con su forma de relacionarse con el mundo externo. En ese sentido, y, complementando la segunda pregunta sobre la “autenticidad” de las prácticas orales andinas, cabe mencionar que, al ser músicos originarios de diferentes ciudades serranas, principalmente Ayacucho y Cusco, poseían costumbres y tradiciones específicas que no necesariamente se vinculaban con el “arte inkario”, por lo que su lucha sugiere la constitución de un proyecto de identidad local y, hasta regional. Este aspecto alude al proceso de desarrollo de la identidad bajo una influencia geográfica, la cual destaca, una vez más, la importancia del carácter oral primario de la cultura andina, a través del cual se expresa el vínculo del *sujeto* andino con su entorno, con el espacio que alberga a su etnia.

Este fue, en gran medida, el espacio que, al parecer, buscaban los músicos andinos a su llegada a Lima, un espacio que les permitiera afianzar sus lazos sociales y sirva como “grupos de referencia” cultural (Lloréns, 1983). Sin embargo, este anhelo se vio truncado debido a que la ciudad aún no poseía los espacios suficientes para la recreación, incluso, de los sectores populares de la población limeña. A partir de ello, lo que sí se puede aseverar es que el resurgimiento de espacios de entretenimiento al aire libre como lo fue la Pampa de Amancaes en 1920, que congregó públicos diversos (Gómez, 2017), les brindó la oportunidad de mostrar su arte. Del mismo modo, ya se había referido al rol crucial de la radio, a finales de 1930, como un medio de comunicación que ofreció el espacio para que su música se difundiera a una reducida población andina afincada en la capital y, por supuesto a las comunidades que aún no poseían este medio (Lloréns, 1983). Esta situación

identidades culturales originarias. En sus palabras, “esa tendencia (universalización del arte) deriva de un proceso, más o menos largo, de *contacto cultural*, de *aculturación*, en el sentido técnico de la antropología. Pero implica hoy, cuando estamos iniciando el siglo XXI, una línea cada vez más evidente de afirmación de tradiciones artísticas distintas a la Europa Occidental, en fusión o mestizaje con las culturas autóctonas de América Latina, Asia, África o Australia. El mundo avanza, también en el arte, hacia el reconocimiento pleno de la diversidad estética y cultural” (p. 179).

comienza a cambiar en la década de 1940, con la formación de las primeras asociaciones regionales.

1.2.3.2. *La exotización de lo exotizado*

Ahora bien, retomando el análisis de la figura de Ima Sumac, esta ausencia de espacios para la difusión de la música andina en constante evolución que se puedan concretar en espectáculos de apreciación cultural –y en cierto modo de entretenimiento- para una audiencia limeña, truncan, de alguna manera, los sueños del músico Moisés Vivanco en relación a la carrera artística de Ima Sumac, en el Perú. Así, la pareja arribó a Estados Unidos a finales de la década de 1940, de acuerdo a McEvoy (2019), la siguiente época supuso un auge del cine hollywoodense que permitió que Ima Sumac protagonizara una película con el actor Charlton Heston, “*El secreto de los incas*” (1954), la cual resaltó las cualidades de princesa o sacerdotisa Inca creadas y difundidas por Vivanco (Mendoza, 2015), (ver imagen 10).



Imagen 10. Ima Sumac caracterizada de sacerdotisa Inca en la película *El secreto de los Inca* (1954). Fuente: (Curia, s/f).
Obtenido de youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=gidgi04FzR0>

La imagen muestra claramente la presencia de una estética andina exotizada debido al empleo de una ornamentación que excede – y algunas veces difiere de- aquella ya exotizada por el paradigma incaico. Esto podría sugerir, de alguna forma, la reproducción del fenómeno de la “falsificación folklórica”, el cual es definido como “un caso de

adaptaciones falsas del mestizaje entre lo indígena y lo europeo” (Lloréns, 1983, p. 106). Estas representaciones podrían ser interpretadas como una falsificación –incluso exageración de la estética andina del “arte inkario”- debido a que construyen una identidad artística exotizada de lo previamente exotizado. Es decir, en un primer momento, lo “incaico” representó la estética de lo andino debido a que, siguiendo lo revisado líneas arriba, Occidente ya había creado una imagen de lo andino con el ensalzamiento de su historia primitiva al centrarse solo en la herencia cultural del Imperio incaico, en detrimento de las manifestaciones culturales de las poblaciones que lo precedieron y aún formaban parte de él⁴².

Por otro lado, esta nueva exotización que produce Vivanco, con una clara intención de difundir lo peruano pero enfocado en el éxito (McEvoy, 2019), está limitada a satisfacer la demanda de un público específico, por lo que apela a lo andino, exotizado ya en lo “incaico”, para construir –o reproducir- una idea exotizada de lo andino convertido en algo conocido y, por lo tanto más llamativo para el gusto “exótico” de esta nueva audiencia⁴³. Este gusto “exótico” al que tuvo que adaptarse la pareja se entendió como “una forma de música pop mayormente instrumental caracterizada por instrumentalización orquestal o de salón, incrementada con ritmos latinos, africanos o polinesios, o con coro y canto de sonidos tribales” (Limansky citado por Mendoza, 2015, 213).

Ahora bien, se puede entender la exageración de esta nueva construcción “exótica” de lo andino convertido en algo conocido en la medida en que sugiere la idea de “espectacularización de la cultura”. McEvoy (2019) comenta que, en las giras

⁴² Un ejemplo que puede ilustrar claramente este episodio es la configuración del sistema pentatónico incaico descrito en la introducción y su repercusión en la definición de la música andina.

⁴³ Estas últimas palabras hacen referencia a lo comentado por Said (2008) sobre la construcción de Oriente por los intelectuales orientales, los cuales si bien contribuyeron a crear una imagen de Oriente convertido en algo conocido y menos temible. En el caso de Ima Sumac, Moisés Vivanco reprodujo este sentido como una exotización debido a la demanda de su audiencia por lo “exótico”. A continuación, reproduzco la cita en mención: “la representación que hacía Europa de los musulmanes, otomanos o árabes, era siempre una manera de controlar a un Oriente temible, y lo mismo se puede decir hasta cierto punto de los métodos de los orientalistas eruditos contemporáneos, cuyo tema de estudio no es el propio Oriente, sino Oriente convertido en algo conocido y, por tanto, menos temible para los lectores occidentales” (Said, 2008, p.94).

internacionales, realizadas antes de la separación de la pareja, se notaba la intención de Vivanco de hacer de cada presentación un “gran espectáculo”, en el que mostró una imagen mística, mágica y misteriosa del Perú. Ello, asimismo, manifestó una “estética del espectáculo masivo”, la cual aludía a la necesidad de insertarse en la nueva dinámica de la industria musical que apostaba por músicos de esencia masiva como *The Beatles*.

A partir ello, en 1960 se vuelven a reinventar y viajan a Moscú, donde muestran una estética menos ornamentada, pero que mezcla vestidos modernos con la presencia de pocos elementos incaicos (McEvoy, 2019)⁴⁴. En esta etapa, Ima Sumac muestra la *coloratura andina* en su concepción *lírica*, ataviada de modernidad y con un efecto ligado a la música contemporánea, como lo resume la presencia de ritmos electrónicos en sus últimas producciones musicales. Este proceso muestra el camino de la *hibridación cultural* en la fundación de nuevas formas de experimentar un estilo musical tradicional. Aunque no sin dificultades y ante la mirada de músicos andinos que se resisten a perder su “autenticidad”, la *lírica andina* también se presentaría como una resistencia que aboga por mantener esa misma estética andina de tradición desde una perspectiva de constante reinención.

1.2.3.3. *La deshistorización del sujeto andino*

Ahora bien, para finalizar, y retomando un tema que quedó pendiente en la segunda parte de la investigación, se ha mencionado la importancia de la recuperación de la historicidad del *sujeto* a través de este proceso de recuperación de una estética andina exotizada. La recepción de la música andina en los primeros años del siglo XX, estuvo determinada por la disyuntiva de aceptación o rechazo social de un grupo eternamente marginado por su raza: el indio. Esta disyuntiva se manifestó en el debate intelectual que surgió en la época a propósito de la búsqueda de una idea nación (Gómez, 2017). Sin embargo, el debate más que contribuir con la supresión de una brecha social, construyó una ambivalencia en torno

⁴⁴ Se puede apreciar la nueva estética de lo andino en la performance Ima Sumac en Rusia en el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=n4niH1RVvwU>

a la figura del indio en la sociedad limeña, pues se comenzó a ver en él la figura de una “advenedizo” (McEvoy, 2019), una persona no grata en los círculos sociales limeños.

En ese sentido, la presencia de músicos andinos en Lima no facilitó las cosas para la legitimación del indígena como ciudadano, al contrario, lo disoció. Esta disociación se evidenció en la aceptación de su cultura ancestral, heredera del Imperio incaico –con la cual tal vez no se identificaba- y el rechazo a sus prácticas culturales particulares como su música, su idioma y la forma de comportarse. Así, se convirtió en un *sujeto* escindido, el cual, según Zizek (2010), era reconocido socialmente por el *otro* dominante en cuanto era heredero de un pasado ancestral, pero que no se sentía *sujeto* por cuanto su objeto de deseo (a) –la aceptación social de su identidad andina- le era negado, y esa ausencia le generaba malestar, lo hysterizaba, en el sentido en el que no se aceptaba sino lo hacía el *otro* dominante objeto de su deseo. Así, el malestar del *sujeto* -o músico- andino es la ausencia de aceptación que expresa, asimismo, una carencia de arraigo espacial, lo cual se traduce en una doble actitud hacia su objeto como parte constitutiva de él mismo: su identidad andina, es esta que lo atrae y la repele a la vez.

Ahora bien, ello se tradujo en la escasa aceptación de la música andina que caracterizó a la primera generación de músicos cultores de esta tradición. La falta de legitimación del *sujeto* andino repercutió en la recepción positiva de sus prácticas, pues aún se conservaba –o buscaba conservarse- el pensamiento de la Modernidad colonial, el cual promovía de prácticas culturales europeizadas. Sin embargo, este hecho facilitó la configuración de nuevas experiencias en torno a la música andina que favorecieron el panorama para su pronta difusión, a través de una *hibridación cultural* que asimilara los estilos modernos en las composiciones andinas, como una forma de recuperar esa esencia mestiza que caracterizó a la temprana música andina (Arguedas, 1962).

Este hecho, de alguna forma, empezó a construir una nueva imagen en torno a la afirmación identitaria del indígena, la cual si bien no reconocía su identidad andina *per se*, le daría las herramientas para su legitimación individual. Y aquí, el enfoque del *arte étnico* juega un rol

crucial en la recuperación de esa identidad perdida —o desterrada de su ser. Considero que este enfoque devuelve el poder de la palabra al indígena al otorgarle un sentido de reavivamiento cultural.

1.3. La lírica andina de Sylvia Falcón: ¿(re)imaginando lo andino o andinizando lo exotizado?

La *performance*, como recurso artístico contemporáneo, se ha convertido en una oportunidad para que el *sujeto* se muestre vulnerable hacia el *otro*, es decir pueda revelar su subjetividad. A través de este proceso, el *sujeto subalterno* intenta *mostrar* su historicidad ante una audiencia, para reconocerse a partir de la mirada de ese *otro* y *(re)imaginar* identidades en el campo de lo sensible. La historización del *sujeto* andino, como bien se sabe, está relacionada con la ruptura de su subalternización, la cual, además de rechazar su identidad, ha contribuido con la estigmatización de sus prácticas culturales.

Siguiendo esta línea argumentativa, se han rastreado las huellas de los orígenes de la *coloratura andina* y se ha ensayado una interpretación de la ruta que siguió la historia del desarrollo del género de la *lírica andina* a partir de lo señalado por Sylvia Falcón y las fuentes que han desplegado el estudio del debate entre lo incaico/indígena en torno a la configuración de una imagen legítima de lo andino. Asimismo, se ha analizado el contexto social de las primeras acciones del *sujeto* andino en la escena musical limeña y el devenir de la música tradicional andina a través de la figura de Ima Sumac. Finalmente, se explicó cómo su *performance* exotizó lo “incaico” ya exotizado a partir de la “espectacularización de la cultura” andina para satisfacer la demanda por lo “exótico” de una audiencia extranjera. Así, en esta última sección del capítulo, se analizará la propuesta narrativa audiovisual y el discurso lírico que propone la *performance* de Sylvia Falcón, para entender cómo las posibilidades del *arte étnico* permiten *(re)imaginar* una nueva estética de lo andino.

1.3.1. La estética andina de Sylvia Falcón

El denominado *arte étnico* se fija como una propuesta que permite reconocer el valor de la diversidad cultural de los pueblos no occidentales. Además, es una propuesta que definitivamente desmonta los universalismos al cuestionarlos y evidenciar nuevas miradas del mundo (Jiménez, 2002). Ya se habían revisado las posibilidades de mirar lo diverso que propone el universalismo occidental desde su perspectiva de lo “exótico”.

Sin embargo, el *arte étnico* permite un retorno a los orígenes de las culturas no occidentales, a la recuperación de su lugar en el mundo, de su historia y, en algunos casos, permite conocer toda una forma de racionalidad construida a partir de la herencia oral de los pueblos. El lugar que estas culturas ocupan en el mundo está determinado por formas de comunicación sustentada en esta esencia oral de los pueblos, las cuales, por supuesto, difieren de aquellas que caracterizan el pensamiento universal. El quehacer cotidiano de las culturas orales posee una influencia directa de su entorno, el individuo es tal en la medida en que sepa relacionarse con el mundo exterior, más aún escucharlo. Este hecho, según Abram (1996), marca la consciencia del individuo, pues lo hace partícipe de la construcción de un lenguaje de base sensorial para entablar un diálogo con su entorno.

En efecto, el contacto con el *otro* inicia con la apertura de los sentidos. Las diferentes culturas orales poseen un conocimiento sensorial del mundo que les permite acceder a un corpus ideológico centrado en el intercambio de códigos perceptuales que facilitan la convivencia no solo entre individuos, sino con el mundo natural y metafísico. Abram (1996) grafica este punto a partir del concepto de *magia*. Para el autor, lo *mágico*, propio de una cultura oral, difiere del sentido otorgado a la magia por la ciencia del juego, la cual tiene como fin el entretenimiento al representar la habilidad o poder de alterar la conciencia de uno a voluntad (Abram, 1996, p.16). La experiencia del autor en el campo de la *magia* estuvo relacionada inicialmente con su profesión de mago, el estudio de esta actividad llamó su atención por implicar el trabajo directo con el espacio maleable de la percepción. El estudio de la percepción en el trabajo del mago lo llevó a estudiar la relación de la magia

con la medicina en Indonesia, lugar en el que descubrió lo *mágico* como una experiencia que involucra una multiplicidad de sensibilidades no humanas presentes en el mundo natural⁴⁵. Esta segunda acepción situó lo *mágico* como una forma de experimentar la propia conciencia como simplemente una forma de conciencia entre muchas otras (Abram, 1996, p. 16). De esta forma, la comunicación con un *otro* implicará exponer nuestro campo sensorial y cruzar los límites de la percepción humana tradicional para conocer las narrativas de las múltiples inteligencias del mundo, las cuales son entendidas por Abram como los otros poderes en la tierra (Abram, 1996, p. 16).

Ahora bien, la *performance* en quechua de Sylvia Falcón mostraría la base de la comunicación andina a través de lo expuesto por Abram (1996), es decir como una experiencia de los sentidos que revela una forma particular de pensamiento y, por lo tanto de relacionarse con un *otro*. Así, la narración audiovisual y el discurso en quechua que propone la *lirica andina* de Sylvia Falcón evidenciarían el tratamiento de una nueva estética centrada en resaltar lo *mágico* de la tradición andina. Sin embargo, ¿en qué medida esta nueva estética de lo andino podría recaer en una “andinización de lo exótico” más que a un retorno a la experiencia de lo *mágico* de una cultura oral? En la sección anterior, ya se había descrito cómo se produjo una “exotización” de lo incaico ya exotizado a través de la proyección de la figura de Ima Sumac en el extranjero. A partir de ello, me interesa ahondar en la existencia de una posible reproducción de la estética “exotizada” de lo andino desde una mirada “andinizada” de la cultura.

Pero antes de conocer en qué consiste esta nueva estética de lo andino en la *lirica andina* contemporánea, es importante hacer una breve reseña de los nuevos aires que envuelven el resurgimiento de este género a la luz de la nueva generación de cantantes líricas que enarbolan la *coloratura andina* en el siglo XXI. La *lirica andina* ha renacido durante la

⁴⁵ Esta experiencia particular de lo *mágico* lo grafica Abram (1996) a partir del ejemplo del *shaman*, esta especie de intermediario entre los humanos y el mundo no humano, cuya figura es indispensable en el contacto entre la comunidad y el mundo animado, con el fin de poder recibir la cura de enfermedades que surgen dentro de la comunidad. En ese sentido, el rol del *shaman* se identifica primero con la figura del intermediario entre dos mundos, le humano y el natural, y solo después con la de un curandero.

primera década de los 2000 de la mano de Sylvia Falcón (2007), una de las exponentes que cuenta con mayor reconocimiento del público en la actualidad. Sin embargo, es, tal vez, Gloria Ramos, *Princesa del sol*, una de las voces más representativas de la última generación de cantantes de *coloratura andina*, quien ha resurgido artísticamente en la última década. Gloria Ramos (ver imagen 11) fue una de las últimas cantantes del conjunto musical “Sol del Perú”⁴⁶, grupo tradicional de música andina que en la década de 1950 tuvo como cantante principal a *Siwar Q’ente*, una de las exponentes más importantes del género.

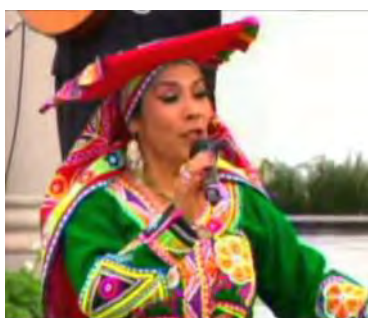


Imagen 11. Gloria Ramos, *Princesa del sol*, en una presentación en el programa de música andina Miskiy Takiy. Fuente: (Misky Takiy, 2014). Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vkD4LdNeUnA>



Imagen 12. Laura Pilar, la niña soprano, en una presentación en el programa Miskiy Takiy. Fuente: (Miski Takiy, 2016). Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5odgrldvaq8>

Asimismo, es posible notar que su performance mantiene la estética de la primera generación de cantantes de *coloratura*, quienes usaban vestimentas de estilo cusqueño o alusivos a la cultura inca. Siguiendo esta misma línea, también han surgido nuevas artistas en el contexto de la *lirica andina* que reproducen el mismo discurso estético que en el pasado caracterizaron a las intérpretes de *coloratura andina*. Este es el caso de Laura Pilar

⁴⁶ Miskiy Takiy. (16 de agosto del 2014). *Gloria Ramos (madre de Rubí Palomino “La voz Perú”)-Miskiy Takiy*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vkD4LdNeUnA>. Vale decir que el conjunto musical “Sol del Perú” es uno de los grupos musicales más antiguos de música tradicional andina que difundió el canto agudo en quechua a inicios del siglo XX.

(ver imagen 12), una niña de origen cusqueño que se proyecta como cantante de *lirica andina*, cuya performance del ritual incaico se evidencia en el video⁴⁷.

Pero es, quizá, Lilian Cornejo, *Hatun killa*, una de las sopranos que, al igual que Sylvia Falcón, trata de alejarse de este discurso estético tradicional de la música andina e intenta reinventarlo con una representación artística conceptual de lo andino. Es decir, con una performance que intenta manifiestar ya la esencia híbrida de la *lirica andina*. De esta forma, la nueva estética de lo andino, desde la mirada de *Hatun killa*, se perfilaría a partir del uso de una indumentaria moderna ornamentada con diseños que nacen de una interpretación particular de los elementos de la cultura Inca (ver imágenes 13 y 14). Aunque es posible identificar la presencia de los elementos incaicos en la composición del diseño de los trajes de *Hatun Killa*, a través del empleo de los recursos naturales, como las flores, y el uso de una variada paleta de colores característico de las vestimentas de las etnias andinas, la fusión de las indumentarias, entre tocados y la forma de los vestidos, dificulta el reconocimiento de un estilo cultural específico.



Imagen 13. Lilian Cornejo, *Hatun killa*. Fuente: (Cevallos, 2017). Obtenido de diario La República online: <https://larepublica.pe/espectaculos/1139239-premian-a-hatun-kill-a-por-su-excelencia-artistica/>



Imagen 14. *Hatun killa* en su último concierto en el Teatro Municipal (2019). Fuente: (Cornejo, 2019). Obtenido de su página oficial de facebook: <https://www.facebook.com/media/set/?vanity=hatunkilla&set=a.3555150431192070>

⁴⁷ Miskiy Takiy. (20 de febrero del 2016). LAURA PILAR “La Niña Soprano” (Full HD) – Miskiy Takiy. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=5odgrldvag8&t=241s>.

Ahora bien, como ya se mencionó, la estética andina de la *performance* en quechua de Sylvia Falcón revelaría una forma de comunicación centrada en el intercambio de códigos sensoriales propia de las culturas orales. Ello, es posible evidenciarlo en la producción de su discografía, la cual, aunque corta, posee una narrativa bastante coherente con la imagen que la *lirica andina* contemporánea intenta proyectar. Contextualizando, la trayectoria musical de la artista se inicia en el año 2007 con el lanzamiento de su primer disco *Killa Lluqsimun* (2007). Junto al guitarrista ayacuchano Daniel Kirwayo⁴⁸, recopiló importantes piezas de la tradición musical andina, las cuales lanzó posteriormente en sus discos *Killa Lluqsimun, edición especial* (2008) e *Inkario* (2014). En este último, Falcón realiza un homenaje a las cantantes de *coloratura andina* al interpretar obras de músicos andinos como Daniel Kirwayo y Moisés Vivanco. En el 2016 lanza su disco *Fantasia Pokra*, un tributo a la música tradicional ayacuchana, y *Qori Coya* (2017), un disco que explora las versiones más representativas de los huaynos tradicionales de diferentes regiones.

En ese sentido, la propuesta discográfica de Sylvia Falcón muestra un tratamiento de la música andina que va evolucionando de una estética tradicional, en donde interpreta huaynos de las provincias de Ayacucho, Cusco y Huancavelica, hacia una propuesta moderna y conceptual de la estética andina, que se nutre del repertorio de Ima Sumac. Es decir, la *lirica andina* contemporánea se distancia del “arte inkaico” del que se apropió la *coloratura andina* y recurre a elementos naturales de la cultura oral para crear una idea moderna de lo andino. Así, es posible notar en la portada de su primer disco (ver imagen 15) una imagen, más bien, poco ornamentada: si bien Sylvia aparece en un vestido de estilo moderno, la composición de su indumentaria reproduce una vestimenta que suele ser usada en las zonas andinas, la cual es producto, asimismo, de una aculturación⁴⁹. Sin embargo, esta composición manifiesta un orden exclusivo de la vestimenta andina, no obstante, sus matices regionales: una prenda de dos piezas, una blusa y falda bordada,

⁴⁸ Daniel Kirwayo fue un guitarrista ayacuchano y experimentador del arte sonoro, “su obra reformula categorías de pensamiento y emoción” (Fernández Stoll, 2013, p.1).

⁴⁹ Jiménez Borja (1998) afirma que la vestimenta tradicional de los andes o zonas montañosas eran confeccionadas “de una sola pieza, a modo de manta que envuelve todo el cuerpo de cuello a pies. Esta pieza se llama ‘anaco’” (p.182).

además, en ocasiones, es acompañada de una *lliklla* o manta de colores, que suele ser usada a la espalda. De esta manera, se evidencia un giro conceptual en la intención de resignificación de los elementos andinos, el cual implica un proceso creativo mayor en torno a la idea de lo *andino*.



Imagen 15. Portada del disco *Killa Lluqsimun*, “A la salida de la luna” (2007). Fuente: (Falcón, 2018). Obtenido de su canal oficial de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8>



Imagen 16. Portada del disco *Inkario* (2014). Fuente: (Falcón, 2019). Obtenido de la página web de la artista: www.sylviafalcon.com

Este es el caso del disco *Inkario* (2010), el cual presenta una mirada moderna de la *coloratura andina* (ver imagen 16). Para Falcón, *Inkario* representa el “tawantinsuyo hecho música” (Sylvia, 2020). Con ello, no solo evidencia un claro homenaje a la generación de intérpretes que se inspiraron en el “arte inkario” para construir la estética de su obra, sino que Sylvia Falcón ya está indicando el concepto de su *performance*. Así, a mi juicio, ya no solo vemos la emulación histórica de lo Inca, sino que, a través de la categoría musical, el “arte inkario” se convierte en un concepto que se alimenta del dinamismo y del espíritu de lo Inca. Es por ello que la caracterización del personaje, es decir elementos como el maquillaje y la indumentaria, propios de la dirección artística audiovisual, como se verá más adelante, contribuyen a construir la experiencia de lo *mágico*.

El disco *Fantasia Pokra* (2016), es un homenaje a la tradición ayacuchana a través de la imagen de los Pokras, un grupo étnico pre-inca que ocupó los territorios de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica (Falcón, 2020). La portada del disco ofrece un concepto, más bien, sobrio reflejado en el uso de la escala de grises en la fotografía, un efecto comúnmente empleado para evocar el pasado (ver imagen 17). Vemos que, en la portada de este disco, la artista hace una representación de la vestimenta tradicional ayacuchana con una manta por sobre los hombros sujeta por una joya tradicional, el “tupu”, el cual, según Jiménez Borja (1998), es un prendedor de plata, sobreviviente del pasado Inca, al igual que los aretes. Por último, el disco *Qori Coya* (2018), ofrece un recorrido por el repertorio tradicional regional andino, en el cual la portada muestra una representación moderna de la *Coya*, una mirada, tal vez, más señorial de la esposa del Inca (ver imagen 18).



Imagen 17. Portada del disco *Fantasia Pokra* (2016). Fuente: (Falcón, 2019). Obtenido de la página web de la artista: www.sylviafalcon.com



Imagen 18. Portada del disco *Qori Coya* (2018). Fuente: (Falcón, 2019). Obtenido de la página web de la artista: www.sylviafalcon.com

Ahora bien, el reconocimiento de la artista en la escena musical limeña, se inició no sólo con la interpretación del Himno Nacional en quechua, sino con una posible resignificación del espacio de entretenimiento público limeño. El salto de los coliseos o clubes departamentales, como centros que facilitaban la presentación de conjuntos de música andina tradicional, a los teatros y auditorios principales de la capital⁵⁰, como centros

⁵⁰ Desde mi experiencia, puedo citar importantes encuentros de música andina que se han llevado a cabo tanto en el Gran Teatro Nacional, como los conciertos de Amanda Portales, reconocida intérprete del huayno

contemporáneos de difusión de la música andina, en algunos casos, en quechua, ha contribuido con el desarrollo de una nueva mirada de esta lengua nativa, no obstante, sus diversas representaciones producto de hibridaciones culturales modernas.

Pero, es, sin duda, *Youtube* la plataforma digital que ha permitido recuperar y difundir la música tradicional andina. Como bien se vio, en la década de 1930, la radio tuvo un rol crucial en la expansión musical de los conjuntos andinos en la ciudad de Lima, ahora, casi un siglo más tarde, *Youtube*, espacio virtual de distribución de videos más importante del mundo, asume ese rol para recuperar, crear y difundir importantes piezas musicales de composición andina. Fue esta herramienta digital la que contribuyó con visibilizar el trabajo que Sylvia Falcón venía desarrollando en la *lirica andina*. Así, la temática conceptual, descrita anteriormente, que revive la experiencia *mágica* de lo andino comienza a tener sustento con la producción audiovisual y discursiva de la *lirica andina*.

Una primera aproximación a la producción audiovisual de Sylvia Falcón evidencia el tratamiento de lo *mágico* a través del empleo de los espacios naturales y una dirección de arte que articula el uso de una vestimenta típica Inca con un estilo de maquillaje ficcional que intentaría representar esta naturalidad. En cuanto a los espacios, estos se muestran en constante comunicación con la consciencia del individuo ya sea por contacto directo, se podría decir en un sentido mimético –*Paras y Mamallay*- o por significar un complemento de la acción del *sujeto* –*Wifala y Vírgenes del Sol*.

A continuación, se analizarán cuatro *videoclips* del repertorio musical de la *lirica andina* de Sylvia Falcón. El análisis sigue la evolución estética en mención, la cual, en términos de Jiménez (2002), estaría determinada por el transcurrir de un enfoque *primitivo* del arte a

tradicional, Alborada, grupo que canta en quechua, y Antología, grupo de música tradicional ayacuchana, ambos en una versión sinfónica de su repertorio, y en el Teatro Municipal, como el caso de las ya citadas Sylvia Falcón y Hatun killa. Pero, es, tal vez, el caso del Auditorio de la Derrama Magisterial uno de los más interesantes, puesto que se ha convertido en un espacio que reúne, y a la vez difunde, música tradicional de cantantes y agrupaciones regionales, como es el caso de Condemayta de Acomayo, grupo cuzqueño de música folklórica, Manualcha Prado y Andrés Chimango Lares, quienes también se han presentado en el Gran Teatro Nacional.

una propuesta *étnica*. De esta manera, los tres primeros *videoclips*, *Paras* (2014), *Wifala* (2014) y *Mamallay* (2015) se inscriben dentro de un enfoque que se podría denominar *primitivo-incaico*, aunque contemplando los cambios conceptuales de la nueva estética de Sylvia Falcón. El cuarto *videoclip* es *Vígenes del Sol* (2019), el cual forma parte de la última producción discográfica de la artista: *Utzh An* (2019).

1.3.2. *Paras: un diálogo intersensorial con la naturaleza*

El diálogo intersensorial que provee lo *mágico* expresado por Abram (2016) se puede evidenciar en el videoclip *Paras* (2014). *Paras* es un ritual cusqueño de invocación. Al respecto, Sylvia Falcón afirma que es una canción “que invoca al espíritu de los bosques y a los seres sobrenaturales generadores de lluvia” (Falcón, 2013). Estas palabras apuntarían a eventos de orden fáctico de la cotidianidad andina que vincula una estrecha relación con el entorno, para ser más específicos con la tierra –o pachamama (Wachtel, 2019).

Existen versiones previas de esta pieza que fueron interpretadas por Siwar Q’ente (ver imagen 19) y Gloria Ramos (ver imagen 20), ambas junto al conjunto “Sol del Perú”⁵¹. En un sentido artístico, tanto la interpretación como la musicalización y la estética de lo andino difieren de la versión que propone Sylvia Falcón, una performance que emplea una narrativa visual que ofrece una mirada, más bien, sofisticada y moderna en términos de indumentaria y producción audiovisual y artística. En contraste, la representación artística de Siwar Q’ente y Gloria Ramos se caracterizó por el uso de trajes cusqueños tradicionales, el acompañamiento de instrumentos andinos y una realización audiovisual rodeada de escenarios naturales.

⁵¹ Aunque esta investigación no tenga como objetivo el estudio musicológico, me parece pertinente mencionar que incluso las composiciones sonoras evidencian la evolución estética en el tratamiento de la música andina lo largo del siglo XX.



Imagen 19. Portada del disco *Macchu Picchu* (1967) de Siwar Q'ente. Fuente: (Sótano beat, 2014). Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=-ysiAOGgDn4>



Imagen 20. Gloria Ramos en su videoclip *Paraschayan* o *Viene la lluvia*. Fuente: (Ronald, 2011). Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=rEft9mpMAA>

Sin embargo, la *performance* de Sylvia Falcón también evidenciaría una estética de corte político al manifestar en su discurso audiovisual un posible retorno a la esencia del arte primitivo: su función de continente de la experiencia *mágica* de lo andino (Ong, 1983), la cual podría situar el discurso performativo de Falcón como una andinización de lo incaico ya exotizado. El relato audiovisual que propone Sylvia Falcón está fundado en una retórica alegórica, pues el diálogo intersensorial entre la naturaleza y el hombre está representado, a mi juicio, en las figuras de una mujer que solicita a los espíritus encontrarse con su amado. En los siguientes párrafos, se analizará la estructura audiovisual del videoclip *Paras*. Se iniciará con la descripción de los espacios y el tipo de *videoclip* para, luego, centrarnos en el análisis del lenguaje audiovisual.

Las imágenes del videoclip *Paras* se grabaron en dos espacios: el bosque de Qenqo, en las alturas de Sacsayhuaman, en el que aparece la artista caracterizada de una especie de espíritu de la naturaleza (ver imagen 22), y el templo Qoricancha, situado en la ciudad del Cusco, en el cual la artista se presenta en medio de un ritual caracterizada de un personaje intermediario, que bien podría ser una sacerdotisa (ver imagen 21). Esta contraposición de personajes presente en todo el relato audiovisual tiene tres momentos principales que se ajustan al *tempo*, es decir al ritmo de la música, siguiendo el discurso de la canción: la

aparición de Sylvia en el templo representando a una sacerdotisa, Sylvia en el bosque con un vestuario que se mimetiza con la naturaleza y, finalmente un contrapunto de ambas narraciones.

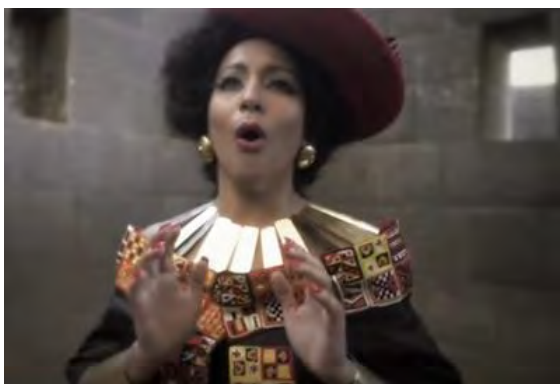


Imagen 21. Sylvia Falcón en el Qoricancha, videoclip *Paras* (2013). Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, captura obtenida del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>



Imagen 22. Sylvia Falcón en el bosque Qenqo, videoclip *Paras* (2013). Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, captura obtenida del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>

El *videoclip* es narrativo, pues cuenta dos historias en paralelo (Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed, 2017) que sirven para graficar la interacción entre el hombre y la naturaleza, un contrapunto narrativo que muestra la invocación del hombre y la respuesta de la naturaleza. Asimismo, presenta una armonía entre el texto musical y el texto visual en las dos primeras partes del video y un contrapunto en la tercera parte que, visualmente, obedece a los cambios de velocidad en la partitura musical (Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed, 2017). Son dos escenarios presentes en este producto audiovisual: la naturaleza, representada en el bosque y, el templo Inca, sede del mundo sagrado, representado en el Qoricancha.

En un plano performativo, es decir en su sentido escénico, Sylvia aparece interpretando la canción a la vez que dramatiza la historia. El ritmo del *videoclip* es armónico (Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed, 2017), sonido e imagen se conjugan a una velocidad sosegada, casi

contemplativa. Por ejemplo, en la primera parte, el video inicia con un encuadre en plano panorámico de un conjunto de árboles, el uso de plano le brinda protagonismo al escenario “por encima de la figura humana” (Fernández y Martínez, 1999, p.32). Es decir, esta primera toma –o técnicamente plano de registro- evidencia la importancia que cobra la naturaleza en el *videoclip*. El movimiento de la cámara es en circular vertical en ángulo contrapicado, es decir con una visión de abajo hacia arriba, la cual muestra una exploración de la profundidad del bosque y, más allá de ello señala el encuentro con el poder de la naturaleza (ver imagen 23).



Imagen 23. Encuadre de inicio, videoclip *Paras* (2013). Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, captura obtenida del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>

Esta primera toma contrasta con la toma de cierre (ver imagen 24) en un plano panorámico de movimiento horizontal. Es decir, el empleo de este plano añade perspectiva a la visión que se tiene del escenario: el paisaje lúgubre muestra un cielo totalmente lleno de nubes grises que indicarían el inicio de la lluvia. Ambas tomas, en el inicio y hacia final del *videoclip*, señalan que el personaje principal en este relato es la naturaleza, la madre tierra, la intermediaria en el orden cósmico andino. Asimismo, el contraste de los colores, los brillos en sepia que favorecen la luminosidad del sol, el dios principal de la cosmovisión andina, y la escala de grises y sombras saturadas, enfatiza en esta idea del inicio y fin del proceso que implicaría la realización del ritual.

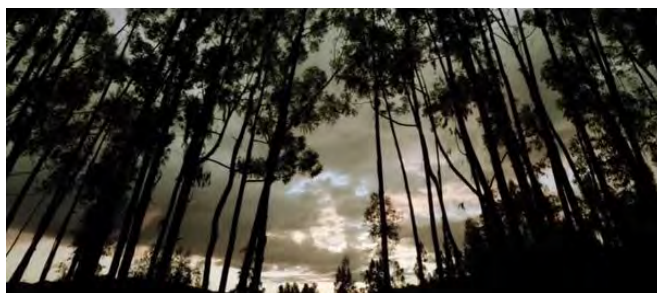


Imagen 24. Encuadre final, videoclip *Paras* (2013). Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, captura obtenida del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>

A continuación de la primera toma, aparece un pequeño contrapunto visual (Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed, 2017), que presenta a la artista en un doble personaje: en primer lugar, aparece la artista en un traje negro en un plano general largo, el cual muestra un cierto predominio del escenario sobre el sujeto, en este caso las paredes del templo Qoricancha se muestran imponentes, y “enfatisa el movimiento corporal del sujeto en relación con el ambiente” (Fernández y Martínez, 1999, p.32), Sylvia caminando en medio del templo (ver imagen 25). A continuación, siguiendo el mismo plano, aparece la artista en medio de la naturaleza (ver imagen 26). A esta secuencia le siguen planos en detalle de sus pies y manos, que la muestran caminando descalza por el bosque y tocando los árboles, lo cual indicaría la idea que sigue como base del diálogo intersensorial: la experiencia *mágica* obtenida a través de los sentidos (ver imagen 27).



Imagen 25. Plano largo de la artista caminando en el templo Qoricancha. Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, obtenido del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>

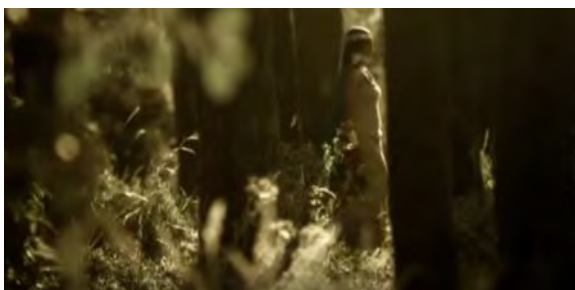


Imagen 26. Plano largo-entero de la artista caminando en el bosque Qenqo. Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, obtenido del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>



Imagen 27. Planos detalle de la artista. Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, obtenido del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>

Las siguientes escenas empiezan con la interpretación de la canción. El sentido contemplativo es evidente tanto en la narración visual como en la musical, ambas convergen en una armonía rítmica y sirven para mostrar el “traje de capa en el que se “lee” del poema *Sumaq Ñusta* (Bella Doncella)” (Falcón, 2013), representado, a su vez, en la forma de *tokapus*⁵². Ello se evidencia en los planos detalle (ver imágenes 28 y 29) del bordado del *tokapu* en el vestido. Del mismo modo, son los *tokapus* los que refuerzan la idea de la función religiosa del personaje que representa Sylvia debido a que, según Cummins (2009), los *tokapus*, si bien representaban una forma incipiente de escritura, teniendo al tejido como soporte comunicativo, estos eran de invención real y poseían cualidades divinas. Una vez más, vemos cómo el interés por comunicar y preservar la información adquirida a través de la experiencia *mágica*, permite adentrarnos en un mundo de racionalidad no convencional que se nutre de experiencias intersensoriales para construir su propio conocimiento, su propia mirada del universo.

⁵² Los *tokapu*, según algunas fuentes históricas, fueron “signos cuadrados y mayormente abstractos utilizados en textiles incas y en otros medios. Formaban parte de un complicado sistema de comunicación gráfica” (Zuidema citado por Cummins, 2009, p.232). Por otro lado, también se consideró una forma “primitiva” de escritura, se dice que fue inventada por el inca Viracocha y se usó como forma de comunicación con sus ministros (Gentile, 2010).



Imagen 28. Plano detalle del vestuario de la artista. Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, obtenido del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>



Imagen 29. Primer plano-detalle del vestuario de la artista. Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, obtenido del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>

Es posible evidenciar este proceso en el discurso que presenta la pieza musical. Veamos la primera estrofa de la canción:

Paras (Lluvia) – Estrofa I	
Paras phuyu orquta muyumun	Nube de la lluvia que vienes por las montañas.
yana ñawi sunquy maskamunki ,	Mi amor, mi corazón te busca,
yana ñawi sunquy kuyasunki .	cariño mío, mi corazón te ama.

En esta primera estrofa de la canción, siguiendo la retórica alegórica de la mujer en busca de su amado, el personaje de la sacerdotisa lanza un canto de amor en quechua hacia la divinidad que representa la lluvia. Desde el punto de vista discursivo, esta estrofa se puede interpretar como una representación mental (Halliday, 2004) de la invocación al espíritu sobrenatural debido a que la invocación manifiesta un sentir, es un llamado que denota el nivel de empatía y de respeto, como si fuera una comunicación “natural” entre dos personas. Este respeto a la divinidad, además de ser manifestado en el ritual por la acción del *sujeto*, es acompañado por el poder de la palabra (Ong, 1983) en quechua. Un idioma que, al pertenecer a una cultura oral primaria, hace uso de figuras retóricas del mundo real

para referirse al mundo de lo *mágico*, por ejemplo la unión de palabras **yana ñawi** obedece al carácter acumulativo del pensamiento de una cultura oral, el cual se manifiesta a partir de la “agrupación de entidades, tales como términos, locuciones u oraciones paralelos; términos, locuciones u oraciones antitéticos; o epítetos” (Ong, 1983, p. 45), para procurar una recordación futura de la producción oral.

Así, tenemos la locución **yana ñawi**⁵³ como una fórmula adjetival debido a que la palabra **yana** se manifiesta como un adjetivo para el sustantivo **ñawi**, lo cual contribuye a una fácil recordación del verso. Aunque, tal vez, esta característica del lenguaje oral se deba al carácter aglutinante de la lengua quechua, es importante notar que su composición general refleja una construcción formulaica (Ong, 1983), la cual no solo se evidencia en los versos, sino en la prosa misma. La estructura formulaica es una estrategia discursiva que emplean los hablantes de culturas orales para recordar los versos que componen. En ese sentido, una primera fórmula que estaría presente en los versos presentados es la rima vocálica (señalada en negrita) entre la segunda y cuarta palabra: “**phuyu-muyumun/yana ñawi-maskamunki/yana ñawi-kuyasunki**”.

Del mismo modo, existen dos fórmulas adicionales entre los versos, en relación a las palabras al inicio de cada verso: **paras/yana/yana**; y otra fórmula ubicada en la séptima sílaba de cada verso: **orquta muyumun/sunquy maskamunki/sunquy kuyasunki**, con ello se evidencia cierto ritmo –o musicalidad- que asciende en la primera y séptima sílaba. Estas composiciones revelarían la importancia del ritual en la cotidianidad del *sujeto* andino debido a que las construcciones formulaicas obedecen a estrategias mnemotécnicas del pensamiento oral. Ong (1983) sustenta esta idea a partir de la diferenciación entre el lenguaje ritual y el lenguaje coloquial, pues señala que “el mismo rito oral es presentado una y otra vez: no palabra por palabra, sin duda, pero sí con un contenido, estilo y estructura formulaica que se mantienen constantes de una ejecución a la siguiente” (p. 69). Aunque

⁵³ La locución **yana ñawi** significa literalmente "ojo negro" u "ojos negros" y es usada para referirse cariñosamente a una persona cercana o a la persona amada.

ello no asegure la permanencia del discurso original, pues es importante considerar que, si bien esta pieza puede estar perennizada en la escritura, su composición formulaica revela como soporte el pensamiento oral flexible.

Retomando el análisis del *videoclip*, esta sección de imágenes culmina con la toma de Sylvia tocando las paredes del templo en una actitud contemplativa (ver imagen 30), el movimiento de cámara vertical, de abajo hacia arriba, revela una especie de diálogo entre el personaje de Sylvia, la sacerdotisa, y el objeto exterior, la piedra.



Imagen 30. Primer plano-detalle de la artista en contacto con las rocas del templo. Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, obtenido del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>

De acuerdo a Dean (2010), las culturas pre-hispánicas comúnmente hablaban con diferentes elementos de la naturaleza, incluso las rocas tenían una función sagrada también, pues estaba relacionado con la idea de que lo sagrado estaba insertado en el material de la cosa más que en su forma externa. Con ello, se refuerza una estética de la cultura andina basada en el reconocimiento, principalmente, de la “sustancia” original del objeto, la cual, según lo dicho por Abram (1996), se manifestaría a través del lenguaje de la percepción, en ese intercambio de códigos sensoriales con la naturaleza. Al respecto, el autor señala que, en una cultura genuinamente oral e indígena, el mismo mundo sensorial permanece como la morada de los dioses, de los poderes numinosos que pueden sostener o extinguir la vida humana (Abram, 1996, p. 16).

Esa “sustancia”, entendida también como lo sobrenatural o lo *mágico*, al parecer solo se puede percibir con la apertura de los sentidos, o lo que es más aún, ese mundo que aparentemente aparece como externo al individuo podría ser tan solo una parte de él mismo. Como bien señala Allen (2019), “la vida humana no intenta interactuar *con* otros humanos mientras actuamos *sobre* los objetos, sino más bien de intra-actuar con la totalidad del universo” (p.276). Es decir, el ser humano intra-actúa en la medida en que es capaz de reconocer que es susceptible de ser afectado por el *otro*. A partir de ello, se podría interpretar que el contacto con ese *otro* empezaría realmente en la consciencia individual, en la posibilidad de sentir la experiencia del *otro* –o sentir por ese *otro*-para *(re)imaginar* relaciones, discursos y, sobre todo, acciones.

En ese sentido, la invocación presente en la primera estrofa de la canción expresa ya un acercamiento a la sacralidad de ese *otro*, una invocación por demás romántica, que evidencia, además de la cercanía espacial, una cercanía afectiva. El ser invocante se reconoce en el *otro* a partir de esa afectividad. En la siguiente estrofa, esa cercanía se convierte en un pedido a la divinidad,

Paras (Lluvia) – Estrofa II	
Paras phuyu pasarqa chillaway ,	Nube de la lluvia, déjame pasar,
sunquy urpi mayupi suyawan ,	mi amado me espera junto al río,
sunquy urpi parallas uquchkan .	a mi amado lo está mojando la lluvia.

En esta segunda estrofa, el análisis del discurso, a partir de la representación verbal del lenguaje (Halliday, 2004), se hace explícito en una petición. Esta petición está subordinada al rol del *sujeto* ante el espíritu sobrenatural -o divinidad-, un diálogo que deja entrever el poder de lo *mágico* por sobre lo humano. Sin embargo, esta relación no está exenta de mandato por parte del sujeto “***paras phuyu pasarqa chillaway***”, a través del sufijo reflexivo **-way**, se materializa este mandato. En cuanto a la estructura de los versos, la fórmula

adjetival se evidencia en la locución “*sunquy urpi*”⁵⁴, la cual tiene la misma función afectiva que la frase “*yana ñawi*”. Esta estrofa del ritual en quechua presenta el elemento formulaico en el sufijo de la palabra final del verso: “*chillaway*”, “*suyawan*” y “*uquchkan*”. El objetivo de estas locuciones sería, según Ong (1983), la fácil recordación de los versos en cada escenificación del ritual.

Ahora bien, la segunda historia del *videoclip* se inicia con un personaje que podría estar representando a una entidad sobrenatural. Sylvia Falcón aparece en un escenario más natural, en medio del bosque. El plano medio muestra a la cantante en un vestuario más sencillo, pero ornamentado con elementos asignados comúnmente a la vestimenta que usaron los Incas durante su Imperio, estos están representados en la vincha y los aretes de oro (ver imagen 31). Vale decir que la vincha y aretes de oro eran accesorios destinados al uso del Inca por ser el gobernante y, por lo tanto, ser considerado una deidad al ser llamado “hijo del sol”. Adicionalmente, usa un vestido llamado ‘anaco’ (Jiménez Borja, 1998) y una capa que emulan los colores de la tierra, los cuales consiguen que el personaje se mimetice con el fondo del escenario (ver imagen 32).

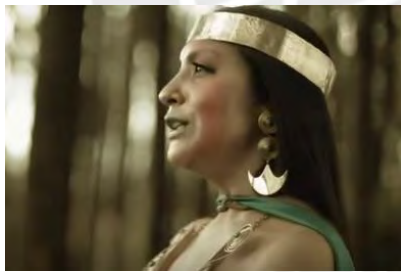


Imagen 31. Primer medio de la artista con vestuario con ornamentación Inca. Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, obtenido del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsFsxG00>



Imagen 32. Plano general de la artista en medio del bosque. Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, obtenido del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsFsxG00>

⁵⁴ La locución *sunquy urpi*” (dialecto chanka) o “*sonqoy urpi*” (dialecto cusqueño) significa literalmente "mi corazón paloma" o, quizás, "paloma, mi corazón" y es, asimismo, usada para referirse cariñosamente a una persona cercana o a la persona amada.

En esta secuencia de imágenes, la dirección de arte y el trabajo de los filtros visuales contribuyen a crear la atmósfera de lo mágico. Es posible sustentar ello con del empleo del maquillaje, que alimenta esta fantasía de lo sobrenatural (ver imagen 33). Los efectos del maquillaje presentes en la pintura en el rostro de color marrón, los labios y uñas en color verde (ver imagen 34), obedecen a la función de la dirección artística a partir de la cual se “desea crear un universo artificial, un mundo fantástico o altamente imaginativo y original” (Tamayo y Hendrickx, 2015, p.20), configurado para personificar la cosmovisión andina. Asimismo, los planos detalle y, posteriormente la cámara en movimiento que sigue el desplazamiento del personaje en medio de la naturaleza, evidencian el carácter dinámico del ambiente en contraposición al carácter estático y contemplativo del ritual.

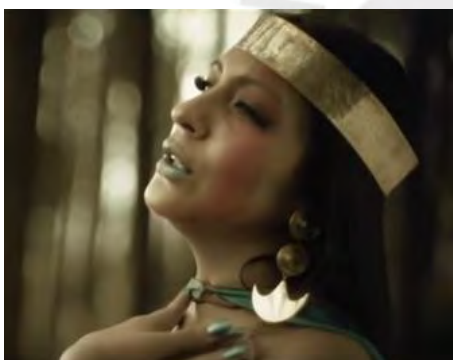


Imagen 33. Primer plano de la caracterización de la artista. Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, captura obtenida del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>

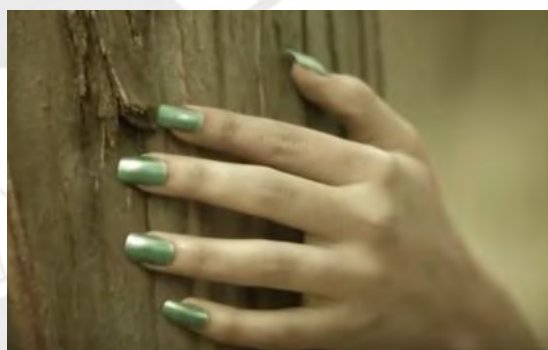


Imagen 34. Plano detalle de parte de la caracterización de la artista. Fuente: (Falcón, 2013). *Sylvia Falcón – Paras – videoclip oficial*, captura obtenida del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00>

Finalmente, el canto de Sylvia en esta parte del *videoclip*, emula el canto de la naturaleza, tan *mágico* y tan sagrado a la vez, el canto agudo en quechua que representa el estilo de *coloratura andina* en la voz de la mujer andina. La estrofa final sugeriría una respuesta a la invocación inicial.

Paras (Lluvia) – Estrofa III	
Kunan tuta purinichu	Esta noche no saldré a caminar
mayun mayun phawaymanta,	de río en río volaré,
paras paras palomita	palomita de la lluvia
paras paras sumaq urpi.	bella palomita de la lluvia.

Esta simbolización de la respuesta de lo sobrenatural a la invocación reafirma la teoría de Abram (1996) sobre la experiencia de lo *mágico*, pues se puede evidenciar la presencia de una multiplicidad de inteligencias en la concepción de una “sustancia” –o lo sobrenatural-, por ejemplo, en las piedras del templo, los árboles del bosque o incluso en la misma voz de la artista que emula los sonidos de la naturaleza y transmiten sus propias sensaciones. Del mismo modo, estos elementos pertenecen a una dimensión sensorial a la que el *sujeto* puede acceder al ser consciente de que vive en un mundo que está hablando constantemente.

1.3.3. La presencia de lo mágico en el espacio geográfico en Wifala y Mamallay

El análisis del *videoclip* anterior ha mostrado cómo se desarrolla el diálogo intersensorial entre el hombre y la naturaleza en una cultura de tradición oral, un diálogo que evidencia que lo *mágico* está presente en la percepción del *otro* a través de los sentidos. De esta forma, el conocimiento de los pueblos siempre estará conectado al poder particular de un lugar, y que ciertamente participa de su potencia expresiva (Abram, 1996, p.111). Así, lo *mágico* no solo se experimenta a través del contacto con el *otro* o el objeto, sino con el espacio mismo.

Al respecto, los *videoclips* de *Wifala* (2013) y *Mamallay* (2014), revelan el tratamiento de lo andino a través de una experiencia *mágica* con el espacio geográfico y los recursos naturales que emanan de él. En ambas canciones la naturaleza es la protagonista, más aún la tierra se erige como un medio entre el hombre y lo sobrenatural, como un intercesor que facilita al hombre la conexión con lo *mágico*. Más allá de manifestar, en cierto modo, estereotipos de la tendencia de “arte inkario”, como se podrá notar en el *videoclip* de *Wifala*, el discurso

de las canciones evidencia ritmos particulares de los espacios geográficos andinos cristalizados, asimismo, en el “dinamismo” del pensamiento oral. Para Abram (1996), las canciones propias de un lugar específico compartirán un estilo común, un ritmo que coincide con el pulso del lugar, en sintonía con la forma en que suceden las cosas allí (p.111).

Wifala (2013), es una pieza musical andina recuperada por José María Arguedas en el año 1965 y hace referencia al carnaval tambobambino de la provincia de Cotabambas en Apurímac. Las versiones de la canción que posteriormente se han desarrollado reúne estilos musicales diversos que van desde lo tradicional con un canto más ahuaynado hasta lo moderno que varía entre el rock metal y lo lírico. En el género de la lírica andina, esta pieza tradicional resuena en las voces de *Kukulí del Perú*, *Wara wara* y *Sylvia Falcón*⁵⁵. El significado de *Wifala* –o *wiphala*– es bandera o escudo y narra la historia de un joven que regresa a su tierra para el carnaval de Tambobamba⁵⁶. Aunque el espacio geográfico y la narrativa de la historia varíen de acuerdo al intérprete, la canción tiene como base una leyenda de la provincia de Cotabamba en la cual los elementos de la naturaleza son los protagonistas de una simbología que parece evidenciar la influencia hispánica en el relato, si bien su esencia sigue siendo andina⁵⁷.

⁵⁵ El *videoclip* de *Wifala* de Sylvia Falcón se grabó exclusivamente para el hotel El Arqueólogo del Cusco. Por otro lado, para acceder a las diferentes versiones de esta pieza musical se puede revisar la bibliografía.

⁵⁶ En palabras de Arguedas (1985) “Tambobamba está en la provincia más oculta del Ande peruano. Allí donde el gran río, el sagrado Apurímac, rompió todas las cordilleras para bajar a la selva y seguir tranquilo y soñoliento, hasta encontrar el Amazonas. No conozco al pueblo, pero he caminado por todas esas quebradas ardientes y profundas de Apurímac” (p. 151). Esta cita muestra la mirada etnográfica de Arguedas, quien construyó una narrativa centrada en un realismo mágico (Mendivil, 2018), es decir en una narrativa que mostraba el alma andina a través de sus paisajes, que dio voz a lo andino para que compartiera su mirada del mundo.

⁵⁷ En efecto, la creación del Carnaval tambobambino tiene como trasfondo una leyenda nacida en la tradición de la provincia de Cotabamba. Cuenta la historia que “en las alturas de Cotabambas donde vivía una hermosa campesina de la que estaban enamorados muchos jóvenes, incluso los que vivían en las comunidades vecinas. La pasña (señorita) les propone una competencia de charango, para elegir al mejor. Un maqta (joven) toca una muy hermosa melodía llamada *tuytunki* que deja prendada a la joven pasña. Lo elige para pretendiente y le propone tres pruebas para aceptarlo. La primera es subir un cerro y encontrar el paso hacia el valle colindante. La segunda, esperar en la plaza del pueblo de ese valle la noche de luna llena y dejarse conducir por un cóndor a la tercera prueba: cruzar una extensa laguna a caballo cantando y tocando el *tuytunki* en su charango. Pasa las primeras pruebas sin dificultad y -en pleno vuelo- el cóndor le dice: **"toma una de mis plumas. Cuando tengas dificultades al cruzar, escribe con la pluma el nombre de tu amada. Así te salvarás de ser devorado por las aguas."** Agradece el maqta, pero cuando en pleno cruce del lago un gran remolino lo envuelve, en su afán de nadar hacia la orilla olvida escribir el nombre de la amada con la pluma del cóndor.

A diferencia de la canción ritual *Paras*, *Wifala* es un canto popular. Ello, se puede evidenciar en la composición formulaica de los versos, tanto en la versión recogida por José María Arguedas en la década de 1960 como por la versión compuesta por Moisés Vivanco, que la que interpreta Sylvia Falcón. En el análisis del discurso de la canción *Paras* se había mencionado que Ong (1983) diferenciaba entre el lenguaje ritual y el lenguaje coloquial. El lenguaje ritual está conformado por un lenguaje “fijo”, se lo podría entender como una forma de escritura en el sentido oral debido a que busca la permanencia del “texto”. Sin embargo, el lenguaje coloquial oral se presenta mucho más “flexible”, modificable en su transmisión. La versión que se presentará a continuación pertenece al compositor Moisés de Vivanco, en ella se puede apreciar una estructura formulaica más simple, en la cual la formación de la figura rítmica está compuesta de dos versos como se evidencia en los siguientes ejemplos, “*Vilcabambino chayamun. Vilca mayu aparun*”, “*Charangollanñas tuytusyan, birretillanñas tuytusyan*”.

Wiphala (Bandera)	
Vilcabambino chayamun	El vilcabambino llega a donde estoy yo.
Vilca mayu aparun	El río Vilca de pronto se lo llevó.
Charangollanñas tuytusyan, birretillanñas tuytusyan	Dicen que solo su charango está flotando, dicen que solo su birretito está flotando.
Suyanki suyana ripunallanpi suyanki	Lo esperas en la zona de donde partirá, lo esperas.
Suyanki suyana qispinallanpi suyanki	Lo esperas en la zona en donde concluirá su camino, lo esperas.
Charangollanta punchunta urqurikuptin hinanqá.	Cuando se saque su charango y su poncho se lo pondrá.

Ahora bien, el *videoclip* de *Wifala*, ofrece una estética de lo andino que se ajusta a la propuesta de “arte inkario” trabajado por sus antecesoras. Sin embargo, presenta ciertos

Arrastrado por las aguas, llega el joven al fondo de la laguna y encuentra una aldea sumergida. Para su sorpresa, el jefe de esta aldea es el padre de su amada. Se entera de que ella vive en tierra cumpliendo un castigo. El charanguista suplica al padre que le permita encontrarse con su hija. Ante la persistente negativa, decide tocar día y noche el *tuytunki*. La música convence al padre. Desde entonces, en noches de luna llena, se escucha el charango en las alturas de la laguna, cada vez que los amantes se encuentran” (Avendaño, G., (1981), “La leyenda del tuytunki”. En: *Wifala, revista del taller de etnomusicología*. Escuela regional de música Leandro Alviña. Cusco. Artículo recuperado de (<http://perufolklorico.blogspot.com/2018/01/mitos-y-leyendas-el-tuytunki-la-melodia.html>)

matices que la podrían distanciar de ese enfoque. La composición audiovisual de este *videoclip* es de carácter descriptivo, pues se centra en la interpretación de la artista sin perder de vista el escenario. Del mismo modo, presenta una armonía entre el hipotexto musical y el hipertexto visual (Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed, 2017), es decir existe una armonía rítmica entre sonido e imagen, la cual muestra la performance de la artista circunscrita en un espacio con ornamentación incaica, los cuales se evidencian desde la composición más básica del mobiliario (ver imagen 35): las paredes hechas de piedras incrustadas, terminadas con una pared lisa que da la impresión de haber sido construida de barro o quincha, material de construcción desde épocas prehispánicas. Finalmente, en el techo se luce una decoración de bronce dividido en cuadrados que podrían encerrar figuras de animales representativas de una decoración también prehispánica.

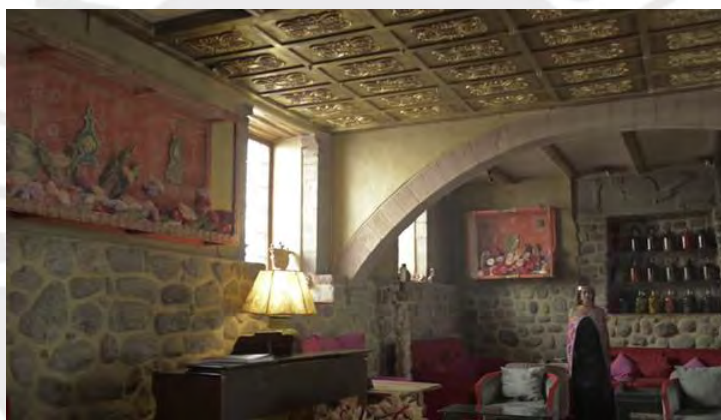


Imagen 35. Composición básica de la escenografía en el videoclip Wifala. Fuente: (Falcón, 2013), captura obtenida del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=KjmttM8BzJo&t=2s>

Este plano panorámico de la escenografía permite distinguir, una vez más, el protagonismo del ambiente, el cual posee el mayor peso visual. De esta forma, el ambiente, aunque decorado, tendría como objetivo brindar esa experiencia de lo *mágico* que brinda la cultura andina. La composición de la toma, sitúa a la artista al fondo del escenario. Esta disposición escénica permite entender su función como un objeto dentro de la distribución escénica. Si apelamos a la retórica alegórica, descrita párrafos arriba, se podría colegir la existencia de cierta dependencia del ser humano de su entorno (Wachtel, 2019). Los planos detalle que

siguen a continuación (ver imágenes 36 y 37), validan este argumento al mostrar que el diseño de la vestimenta reflejaría esa conexión naturaleza-hombre, como también se evidencia en el análisis anterior.



Imagen 36. Primer plano de la vestimenta de la artista. Fuente: (Falcón, 2013), captura obtenida del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=KjmttM8BzJo&t=2s>



Imagen 37. Plano detalle de la vestimenta de la artista. Fuente: (Falcón, 2013), captura obtenida del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=KjmttM8BzJo&t=2s>

En este *videoclip*, la *performance* de Sylvia Falcón propone una estética andina que enfatiza la composición de elementos híbridos. Esta *hibridación* se convertiría en una representación de lo andino contemporáneo en su propuesta musical, tanto pública como audiovisual, pero, más aún, lo sería el tratamiento del *arte étnico*. Un ejemplo de ello nos lo podrían proporcionar las distintas funciones de la dirección de arte. En el *videoclip* se puede apreciar la presencia de una función expresiva-dramática debido a que los elementos presentes en el escenario están dispuestos para reforzar la representación del personaje de Sylvia (Tamayo & Hendrickx, 2015). Asimismo, se puede evidenciar la función atmosférica, pues el espacio en que se realiza la acción contribuye a crear la “expresividad de la escena” que tiene como objetivo “comunicar al espectador sentimientos y emociones respecto al propósito de la escena” (Tamayo & Hendrickx, 2015, p.53).

En términos generales, *Wifala* representa el alma de la comunidad andina, posee esa fuga característica del carnaval que si bien no coincide con la armonía rítmica del *videoclip*,

revela una mirada contemporánea de la música andina, la misma que es elaborada bajo la influencia de una audiencia totalmente diferente como lo es el andino limeño o, en todo caso, el mismo limeño. A pesar del desarrollo de una visión contemporánea de la música tradicional andina, *Wifala* revela una esencia cultural que remite al oyente no solo a un espacio cultural específico, sino a toda una forma de crear y preservar el conocimiento. El discurso ofrece recursos que permiten reconocerlo como un canto popular de composición “flexible”, un claro ejemplo de ello lo evidencia la evolución del mito del joven tambobambino al canto carnavalesco. Asimismo, este proceso recurriría a elementos de la naturaleza como estrategia mnemotécnica para procurar el sentido del discurso. Finalmente, ello evidenciaría la importancia del entorno en la construcción de la identidad del hombre andino, idea que es reforzada con el lenguaje audiovisual empleado en la producción del *videoclip*.

La relación hombre-naturaleza señalada en el análisis de *Wifala* adquiere una dimensión artística conceptual en el *videoclip Mamallay* (2014). En él, la artista representaría la esencia de la madre tierra y el retorno del *sujeto* a ella como fuente vida. El *videoclip*, en un solo plano medio, muestra a la artista personificando a la tierra, ello lo evidenciaría el tratamiento artístico de los detalles que cubren su rostro. En primer lugar, resalta el empleo de un maquillaje en tonos marrones, que cubre la zona del cuello y los hombros, y una paleta de tonos dorados, que es aplicado en la zona del rostro (ver imagen 38). Esta caracterización sugeriría la idea del rostro como la superficie de la tierra de la que brota la vida, manifestada en los elementos que produce como la piel del mullu marino, la gama de ocre, flores y el metal (Falcón, 2014). Volviendo a la retórica alegórica, se puede interpretar el cuerpo como una metáfora de las entrañas de la tierra, de esa fuerza dadora de vida con inteligencia o conciencia propia que no posee forma humana (Abram, 1996).



Imagen 38. Primer plano de la caracterización de la artista en su videoclip *Mamallay*. Fuente: (Falcón, 2014), captura obtenida del canal oficial de youtube de la artista: <https://www.youtube.com/watch?v=KjmttM8BzJo&t=2s>

La esencia *mágica* de la madre tierra también es posible evidenciarlo en el dinamismo propio de la naturaleza representado por los movimientos que realiza la cantante frente a la cámara mientras interpreta la canción. Una vez más, como se mencionó en el análisis del videoclip *Paras*, se hace presente ese canto agudo que brota del alma andina (Varallanos, 1989), un canto que da voz al espíritu de la tierra, que muestra al hombre como receptor de lo *mágico* y al cuerpo como un entidad mágica por sí misma, pues para casi todas las culturas orales, la tierra envolvente y sensorial permanece como el lugar de residencia tanto de la vida como de la muerte (Abram, 1996, p. 19). Esta idea de la tierra como espacio de lo vivo y lo muerto se sustenta en su carácter reintegrativo, a partir del cual se entiende al hombre como esa “sustancia” que nace de la tierra y, al morir, retorna a su esencia como un ser animado (Abram, 1996). Finalmente, se consolida la idea de que la fuerza de lo *mágico*, como experiencia sensorial, yace en el mismo ser humano. Parte de esta experiencia sensorial es materializada por la palabra. El discurso de la canción valida el argumento presentado por Abram (1996) sobre el carácter reintegrativo de la tierra, el cual depende de la respuesta del hombre a sus beneficios. Por ello, en la canción se emplea la forma prohibitiva *ama* con el sufijo negativo *-chu* para denotar una acción que no debe ser realizada debido a la existencia de una consecuencia, “*amalla waqachiwaychu, amalla*

llakichwaychu, amalla ama llakicheq”.

Mamallay (Mi mamita querida)	
Amalla waqachwaychu,	No me hagas llorar,
Amalla llakichwaychu,	No me hagas tener pena,
Amalla ama llakicheq.	No me causes pena.
Adiós, adios,	Adiós, adios,
yo ya me voy.	yo ya me voy.
Montaña mía.	Montaña mía.

1.3.4. El arte étnico en *Virgenes del sol*

La presencia del *arte étnico* en la *performance* de Sylvia Falcón se evidencia, además, en su última producción discográfica *Utzhan* (2019). En ella, se pueden apreciar piezas del repertorio *étnico-electrónico* que caracterizó la música de Ima Sumac en las décadas de 1960 y 1970, influenciada por la corriente *exótica*. En este disco, la artista presenta su versión de la famosa pieza clásica de *Virgenes del sol* (1959).

Asimismo, la producción artística, tanto audiovisual como performativa, varían hacia una estética de esencia clásica-operística. En la presentación oficial de su disco en el Gran Teatro Nacional, Sylvia Falcón lució trajes de diseños modernos inspirados en una estética andina (ver imágenes 39, 40 y 41), sin embargo, su ornamentación aún manifiesta expresiones artísticas étnicas. El espectáculo congregó músicos andinos para las piezas más tradicionales y una instrumentalización más bien moderna, acompañada de piano, bajos y batería, para las piezas de la *lírica andina*.



Imagen 39. Plano general de la presentación de Sylvia Falcón en el Teatro Nacional, 2019. Fuente: (Falcón, 2019), imagen obtenida de la página oficial de Facebook de la artista Sylvia Falcón: <https://www.facebook.com/sylviafalcon.oficial/photos/a.194437137408895/1258104167708848>



Imagen 40. Sylvia Falcón cantando en el escenario. Fuente: (Falcón, 2019), imagen obtenida de la página oficial de Facebook de la artista, Sylvia Falcón: <https://www.facebook.com/sylviafalcon.oficial/photos/a.194893647363244/1210112832507982>



Imagen 41. Poster promocional del último concierto de la artista, Utzh An. Fuente: (Falcón, 2019), imagen obtenida de la página oficial de Facebook de la artista, Sylvia Falcón: <https://www.facebook.com/sylviafalcon.oficial/photos/a.194893647363244/1193393797513219>

Ahora bien, la pieza musical *Virgenes del Sol* fue compuesta en las primeras décadas del siglo XX por el pianista Jorge Bravo de Rueda. La obra, una combinación de huayno con “foxtrot” americano, se consagró con la interpretación de Ima Sumac en 1951, en pleno auge de la corriente *exótica* a la que representaba. Del mismo modo, es posible hallar interpretaciones de cantantes de *coloratura andina* como *Pura Alcántara* (ver imagen 42), *Siwar Q’ente* (ver imagen 43), *Hatun Killa* (ver imagen 44) y *Sylvia Falcón* (ver imagen 45).



Imagen 42. Pura Alcántara interpretando *Virgenes del Sol* en una presentación para la televisión alemana, 1986. Fuente: (Los embajadores criollos, 2018), captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Kijstc5vyxg>



Imagen 43. Siwar Q’ente interpretando su famosa versión de *Virgenes del Sol* en las ruinas de Pachacamac, 2007. Fuente: (Orozco, 2008), captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Kijstc5vyxg>



Imagen 44. Soprano Hatun Killa interpretando *Virgenes del So*, 2019. Fuente: (Hatun Killa, 2019), captura obtenida de su canal oficial en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bupXStm24bQ>

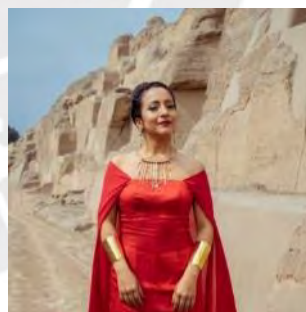


Imagen 45. Sylvia Falcón interpretando *Virgenes del Sol* en la Huaca PUcllana, 2019. Fuente: (Falcón, 2019), captura obtenida de su canal oficial en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=CbDehQck5Ok>

La propuesta de Sylvia Falcón recurre al arte étnico para validar la presencia de lo andino en su *performance* sobre el quechua. Sin embargo, este recurso estético representa una forma de retornar a las fuentes de lo “exótico”: la experiencia *mágica*. En ese sentido, la *performance* de la *lirica andina* propone una andinización de lo “exótico”, pues este paradigma no es, en cierta forma, deconstruido, sino conservado bajo la categoría de modernidad debido a que permite a lo andino reinventarse dentro de esta dinámica de la globalización y no quedar relegado a ciertos estigmas sociales que atan su práctica cultural al pasado. Lo que se espera es que, de alguna forma, la tecnología pueda contribuir con la difusión y el fortalecimiento de las identidades originarias en sus diferentes formatos.



CAPÍTULO 2: Reconstruyendo la memoria andina: sinestesia y folklore en la performance de Uchpa

“Hay personas que creen que el idioma quechua solo debe ser para el folklore, por lo cual yo no pienso así, si van a pensar así el quechua va a morir en su propia cárcel”⁵⁸.

Escuché por primera vez la música de Uchpa hace tres años cuando acompañé a un amigo a un concierto de rock en el centro de Lima. Para mi sorpresa no era un grupo que recién aparecía en la escena del rock nacional, sino que la banda ya contaba con una larga trayectoria musical de más de 20 años en los escenarios y una producción de cinco discos: *Wayrapin qaparichkan* (Gritando en el viento) (1991), *Qawka kawsay* (Viviendo en paz) (1995), *Qukman muskiy* (2000), *En concierto en La Noche de Barranco* (2003) y *Lo mejor de Uchpa* (2005). El surgimiento, y posterior desplazamiento a Lima, de Uchpa está vinculado estrechamente con la experiencia de vida de su fundador, Fredy Ortiz, un policía retirado quien, durante la etapa de violencia política, sirvió en zona de emergencia -ciudades de Andahuaylas y Huamanga-⁵⁹ y, finalmente fue desplazado a Lima, ciudad en la que la banda adquiere su estética actual.

Una característica de la banda que llamó mi atención, además de la fusión musical y puesta en escena, fue el idioma que emplearon en la transmisión de su discurso: el quechua, una lengua excluida por mucho tiempo de la esfera pública limeña, pero *(re)imaginada* en la *cultura pública* actual. Un aspecto que, tal vez, haya contribuido con el desarrollo de una

⁵⁸ Declaraciones de Freddy Ortiz, miembro fundador de Uchpa, en el documental Uchpa - ¿Pitaqmi kanki? Gryssel Melissa. (5 de noviembre del 2014). [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=q_s_05S6lCg

⁵⁹ Es importante señalar que durante esta primera etapa de formación la agrupación atraviesa por dos cambios, ambos relacionados al desplazamiento de su fundador a propósito de sus funciones como policía. En Andahuaylas, el grupo inicia en realidad como un dúo formado por Fredy Ortiz y su amigo Igor Montoya, quienes graban su primer cassette y se separan debido a que trasladan a Fredy a Ayacucho. En Ayacucho, Fredy Ortiz reúne a un grupo de chicos huamanginos (Jorge Solier, Walter Montero, Edwin Vazques y Jaime Pacheco) y con ellos graba su segundo disco y, hasta donde se sabe, dos videoclips. Finalmente, al desplazarse a la ciudad de Lima se junta con el bajista Bram Williams y ambos reforman Uchpa, asimismo se une al grupo el actual guitarrista y compositor de la banda Marcos Maizel. Gryssel Melissa. (5 de noviembre del 2014). [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=q_s_05S6lCg

nueva mirada sobre esta lengua nativa en la ciudad de Lima ha sido el tratamiento de lo andino en la *performance* de Uchpa, pues, a diferencia de la *lirica andina*, este género del *rock-blues* en quechua elabora un discurso estético en el que el *arte étnico* es manifestado a través del folklore. Esta estética de lo andino aparece representada no solo en la indumentaria, sino en la reproducción de prácticas culturales propias de la tradición oral andina como el discurso testimonial y su influencia en el fomento de una memoria colectiva viva.

En ese sentido, este capítulo argumenta que la *performance* de Uchpa redistribuye la experiencia de lo sensible al convertirse en un soporte vivo de la memoria colectiva andina, el cual, al recurrir a los medios digitales masivos, contribuye a insertar esa memoria colectiva andina en el imaginario colectivo nacional. Uchpa contribuye a redistribuir lo sensible a través de la experiencia sinestésica presente en la composición de su narrativa audiovisual y discursiva, las cuales, en primer lugar, refuerzan su discurso testimonial, y, en segundo lugar, sirven de soporte para afianzar la memoria colectiva. Esta hipótesis se va a trabajar a partir de la importancia que David Abram le da a la sinestesia en las culturales orales y en el encuentro con el *otro*.

Desde ya ese encuentro con el *otro* es un acto comunicativo porque implica el intercambio de una serie de signos –conocidos o no conocidos- con funciones determinadas (Mattelart, 1995). Este intercambio es sinestésico cuando los sentidos -ver, oír, oler, probar y tocar- convergen en la construcción del discurso. Este fluir convergente de los sentidos señala que el hombre está destinado a relacionarse, a un encuentro con el *otro*, pues es principalmente a través de mi compromiso con lo que no soy yo que la integración de mis sentidos es efectuada y así experimentar mi propia unidad y coherencia (Abram, 1996, p. 80). Estas palabras, asimismo, están conectadas con uno de los principios básicos de la comunicación: la exposición de un *yo* a *otro* para iniciar una interacción. De esta forma, el *videoclip* se perfila para Uchpa como una forma de interactuar con su audiencia, pero sobre todo de *performar* su idea de lo andino a través del uso sinestésico de recursos narrativos

audiovisuales y composiciones discursivas en quechua.

Ahora bien, lo interesante de la introducción del canto en quechua en el rock es que alude a un hito importante en la escena del rock nacional: la interpretación del rock en español. El rock peruano que surgió en los sesenta, inició sus presentaciones realizando *covers* en inglés de grupos anglosajones o adaptando la composición lírica de la canción al español. A raíz del florecimiento del rock “subterráneo”, las nuevas bandas de rock peruano, surgidas en los ochenta, ya habían dejado de reproducir la música en lengua inglesa para componer y entonar su música en español⁶⁰.

Este hecho fue una consecuencia del avance de la tendencia del rock alternativo en el mundo, el cual promovía la innovación en el rock tanto en sus canales de producción y distribución como en el contenido de sus letras y composición musical (Cornejo, 2001). En ese sentido, Greene (2015) agrega que

“la propuesta era que el *rock* (como el *punk*) puede convertirse en cualquier cosa en cualquier lugar, dependiendo de la creatividad individual; es decir, se requiere no solo de la famosa actitud DIY (Do It Yourself) del *punk*, muchas veces traducida literalmente como “hazlo-tú-mismo”, sino también de un proceso creativo de “hazlo tuyo””. (p.263)

Este nuevo mandato de “hazlo tuyo” fue lo que impulsó la composición de un repertorio musical que no solo pudiera despertar el alma libre de los jóvenes, sino que pudiera ser comprendido por todos, lo cual fue determinante en la formación de la identidad *subte*⁶¹. Asimismo, como se verá más adelante, cantar el rock en español afianzó los lazos sociales de esta comunidad debido a que el gusto por el rock “subterráneo” se expandió a todas las clases sociales y congregó a un público variopinto (Cornejo, 2018). Ello debido a que gran parte de los cantantes *subte* utilizaban la música como un medio para compartir sus ideales, creencias y problemas personales, actitud que logró cautivar a los jóvenes. De esta forma, se promovió el diálogo intersubjetivo propio del recurso testimonial, el cual se convirtió en un discurso representativo de las bandas.

⁶⁰ La historia del rock “subterráneo” señala a Daniel F, vocalista de la banda Leusemia, como el iniciador de esta nueva tendencia con su legendaria frase: “¡Canten en castellano, carajo!” (Greene, 2015, p.263).

⁶¹ El calificativo de *subte* fue la denominación que adquirieron los jóvenes que participaban del movimiento de rock “subterráneo”.

Ahora bien, la incursión del quechua en las filas del rock alternativo se dio con la aparición de Uchpa, una banda de *rock-blues*, en los primeros años de la década de los noventa. En aquella época, el rock alternativo estaba en su efervescencia y, asimismo, la violencia política, con su llegada a la ciudad de Lima. No se conocía mucho sobre esta lengua nativa más que era uno de los idiomas oficiales del país y que se hablaba en la zona andina. A pesar de ello, Uchpa logró insertarse en la historia del rock peruano como una banda de “rock andino” que fusionaba elementos del rock y el folklore (Cornejo, 2001). Pero antes de revisar en qué consistió la *performance* de lo andino en Uchpa y cómo, a través de ello, crea una nueva experiencia de lo sensible en torno al quechua, es necesario señalar un segundo punto importante, además del idioma, que consolidó la actividad artística de Uchpa en la ciudad de Lima.

El segundo hecho que favoreció la difusión de Uchpa en la escena musical limeña fue la diversificación de los espacios. Cornejo (2018) afirma que si bien a mediados de los años ochenta, entre 1984 y 1985, los conciertos “subterráneos” se multiplicaron, hacia finales de la década se restringieron solo a conciertos en universidades y en la discoteca *No Helden*, ubicada en Cercado de Lima. Ya en los años noventa se inauguró el circuito de *pubs* de Barranco, Miraflores y San Isidro, espacios que acogieron a las bandas sobrevivientes del *punk rock* y a los nuevos grupos que consolidarían, más adelante, la escena del rock nacional.

Con ello, se evidencia cómo la apertura de una corriente musical como el rock alternativo sirvió de precedente para el surgimiento de nuevas fusiones artísticas. Una vez más, como bien se mencionaba en el capítulo anterior, “los artistas fueron siempre *por delante* de teóricos y científicos en la consideración de la importancia y alcance de “arte primitivo” (Jiménez, 2002, p.171). El avance a galope del artista hacia el encuentro de nuevas experiencias se evidencia también en el arte visual del movimiento de rock “subterráneo” el cual desplazó las ideas del movimiento de lo sonoro a lo visual, produciendo “excelente

arte *punk* para las portadas, los volantes y los fanzines” (Greene, 2015, p.273). Con el tiempo, los conceptos visuales generados por las bandas “subterráneas” quedaron como muestra de lo que significó la estética *subte*.

Siguiendo la línea del “arte primitivo” es interesante destacar cómo su evolución hacia el *arte étnico* implica un tratamiento estético y científico de la diversidad artística de las culturas tradicionales no occidentales para las que no existe un concepto de arte *per se* (Jiménez, 2002). En ese sentido, la *performance* andina de Uchpa se inserta en la categoría de *arte étnico* porque en su *performance* de lo andino presenta elementos que corresponden al folklore peruano, más no es en sí misma una expresión folklórica. Siguiendo los marcos establecidos para el reconocimiento de una manifestación folklórica propuesta por el Instituto Interamericano de Derechos Humanos (1997), lo folklórico es aquello que se incorpora funcionalmente a la vida común independientemente de su ejecución individual, su origen sobrepasa los límites del tiempo y permanece en lo colectivo. Es un proceso dinámico en el que lo llamado a tradicionalizarse peregrina a través del tiempo hasta ser asimilado por el entorno.

De esta manera, los elementos *folklóricos* siempre permanecen como trasfondo histórico de la cultura, pues se manifiestan como aquellas expresiones que han logrado mantener viva la memoria colectiva de un espacio simbólico. Sin embargo, si lo *folklórico* solo se reduce a ese trasfondo histórico-cultural puede llegar a perderse en el tiempo como está sucediendo con algunas lenguas amazónicas por la falta de una adecuada difusión. De esta forma, el comentario de Uchpa citado en el epígrafe adquiere sentido, pues en el contexto global en el que se mueven las culturas actualmente, es difícil que lo tradicional permanezca inmóvil. En ese sentido, Uchpa *performa* lo andino con elementos folklóricos que reivindica el quechua y, además, convierte en protagonista de su obra ese trasfondo histórico-cultural del idioma. A partir de ello, buscaría reforzar la memoria colectiva nacional.

El presente capítulo inicia con una breve revisión teórica del discurso testimonial y su influencia en la constitución de una memoria colectiva. Se propone realizar una

diferenciación entre los registros oral/escrito en la documentación de testimonios con el soporte teórico del diálogo intersubjetivo de Paul Ricoeur. Asimismo, se contextualizará el surgimiento del rock alternativo en la ciudad de Lima y cómo la movida del rock subterráneo, y su carácter contestatario, se constituyó en el ideal de los jóvenes limeños en la década de 1980 y sirvió de impulso para reinventar la escena del rock nacional a través del surgimiento de proyectos musicales independientes. Finalmente, se analizará la comunicación sinestésica en la producción audiovisual y discursiva de la *performance* en quechua de Uchpa para la construcción de una memoria colectiva nacional.

2.1. Testimonio y memoria colectiva: breve recuento teórico

El carácter sinestésico de la cultura oral nos acerca a un ejercicio memorístico incluso más complejo que el proceso de documentación de la memoria por la cultura moderna. Este ejercicio implica el desarrollo de habilidades mnemotécnicas que sobrepasan todo esfuerzo humano por querer abstraerse de la realidad moderna que lo circunscribe. Sin embargo, una cultura oral como la andina provee a sus individuos de experiencias sensoriales únicas que les permiten construir una percepción diferente del mundo. Esta singularidad del mundo andino está proyectada en cada uno de los elementos que transmiten su saber tradicional como las canciones, los relatos, la lengua, las tradiciones y la música. En ese sentido, como bien se ha mencionado, en este capítulo se pretende mostrar que la *performance* de Uchpa presenta elementos sinestésicos propios del folklore andino y que a partir de su uso en la narrativa audiovisual y discursiva se fortalece la memoria colectiva. Es así que en esta primera parte se revisarán los conceptos de testimonio y memoria para entender de qué forma están relacionados.

2.1.1. Registro oral/escrito del testimonio: análisis preliminar

El tratamiento del testimonio y su influencia directa en la configuración de la memoria social requiere, en primer lugar, de la diferenciación de los registros narrativos oral/escrito en los

que procede su documentación. Ambos registros involucran patrones variados de documentación, sin embargo, aquellos que nutren la historia oficial de sucesos verídicos son los que se encuentran registrados bajo el régimen de la escritura. Por su parte, la veracidad de lo contado oralmente siempre permanece en el rango de las probabilidades, aunque el narrador sea en sí mismo el testigo de los hechos (Ricoeur, 2000). En ese sentido, en los siguientes párrafos se describirá brevemente cómo son empleados ambos registros para documentar las consecuencias de contextos sociales álgidos que desconfiguran la identidad de sus ciudadanos.

La tarea de registrar los testimonios de las víctimas de la violencia política emprendida por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en los primeros años de los dos mil, ha sido uno de los proyectos sociales de mayor envergadura -por no decir el único- que ha asumido el país desde que la guerra interna llegara a su fin en el primer quinquenio de los noventa. El regreso a la “democracia” con Alberto Fujimori, vino acompañado de una recesión económica consecuencia del *fujishok* -un intento drástico por sanear la economía peruana durante los primeros días de su gobierno- y la intensificación de las acciones de Sendero Luminoso en la ciudad de Lima. La etapa de pacificación se inició con la captura de Abimael Guzmán en 1992 y, por lo tanto, la fragmentación de Sendero Luminoso (CVR, 2002). Sin embargo, aún el Estado tenía pendiente una deuda con las principales víctimas de esta masacre.

En ese sentido, la CVR surgió como un proyecto que buscaba investigar y hacer pública la verdad de esta violencia en la que “de cada cuatro víctimas, tres fueron campesinos o campesinas cuya lengua materna era el quechua” (CVR, 2002, p.2). Queda claro el papel que este grupo étnico representaba para el Estado: un grupo exiliado en su propia patria, ignorado y desposeído. A pesar de ello, se podría decir que, después de 20 años, la CVR se percibía como un intento de concebir un proyecto unificador que de voz a aquellos ciudadanos peruanos que un día lo perdieron todo y nadie les hizo justicia. Lo interesante de este proyecto fue que recopiló los testimonio tanto de las víctimas que se desplazaron a

la ciudad de Lima como de aquellas que decidieron permanecer en -o volver a- sus ciudades, distritos, caseríos y anexos (CVR, 2002). La tarea era compleja, pero la intención era clara: dar voz a los que no tenían voz.

Me parece pertinente mencionar la envergadura de la CVR como el mayor proyecto de recopilación de testimonios porque permite comprender el proceso de articulación de saberes desde el punto de vista de una institución oficial, que finalmente difundió el producto final a través de los soportes literarios y audiovisuales legitimados socialmente⁶². Además del recuento de los hechos en el Informe Final de la CVR, los testimonios también fueron narrados en audiencias públicas y registrados en videos, los cuales siguen contribuyendo con la creación de una memoria nacional a través de diferentes plataformas⁶³. Asimismo, estos registros fueron proyectados, junto a fotografías que mostraban lo sucedido, en una exhibición en el Museo Nacional. Estos eventos revelan la existencia de una convivencia entre lo oral y lo escrito en el soporte audiovisual, aunque aquí también es pertinente considerar en qué medida la mirada del observador, a través del “ojo de la cámara”, influye en el registro de las imágenes como bien señala Ricoeur.

Siguiendo este modelo, la música, en su composición sonora y discursiva, también puede ser considerada una importante fuente de transmisión oral de testimonios, aunque generalmente la creación de ambos discursos tenga como soporte memorístico la escritura. En la música, si bien el discurso testimonial puede ser editado para su reproducción musical en función a una partitura específica, se debe tener en cuenta que ello es recurrente en los espacios musicales comerciales. Sin embargo, existen manifestaciones artísticas independientes de géneros musicales populares que han permitido a los jóvenes expresar su subjetividad.

⁶² Sin embargo, es importante mencionar la crítica que hace Ricoeur al “modelo regulador” de la psicología judicial, en la que pone en duda el uso de la videocámara en el registro del testimonio debido a la presencia de un “observador no comprometido”. Un observador concebido como un “experimentador que define las condiciones de la prueba y valida el estatuto de realidad del hecho que se debe atestiguar: este estatuto se considera adquirido en el montaje mismo de la experimentación” (Ricoeur, 2000, p. 210).

⁶³ Una de las plataformas que permite el acceso a las grabaciones de las audiencias públicas es Youtube, a través del canal oficial del Museo de la Memoria: Centro de Documentación e Investigación LUM.

Un claro ejemplo ello se puede encontrar en el movimiento de rock “subterráneo”, el cual se convirtió en un medio de expresión para los jóvenes limeños en tiempos de incertidumbre social. Para Greene (2015) el músico *punk* es “alguien que en realidad no sabe tocar bien un instrumento, pero igual tiene algo urgente que expresar” (p. 267), asimismo también representó la “rebeldía juvenil” en un contexto de polarización política. Por su parte, Bazo (2017) manifiesta que “las letras subterráneas expresaban con crudeza y muchas veces con lenguaje soez lo que pensaban de la sociedad limeña. Gritaban más que cantaban “las cosas que les jodían del sistema, del momento, de la cotidianidad, de la sociedad, de la rutina”” (p.55) aunque en ocasiones sus cantos eran poco comprendidos. En efecto, existía una tendencia a tergiversar el discurso de las canciones, sin embargo, el poder de sus letras congregó en una sola identidad el descontento de los jóvenes.

Ahora bien, la pertinencia de esta breve mención del discurso del rock “subterráneo” radica en evidenciar un contraste entre las formas de documentación testimonial oficial y aquellas que se realizan fuera de ese circuito, las cuales, asimismo, cuentan con un amplio bagaje discursivo. A este circuito pertenece la primera etapa del rock en quechua de Uchpa, pues, así como el discurso del rock “subterráneo” estuvo estrechamente vinculado a un constante cuestionamiento de la autoridad, la justicia y las convenciones sociales (Bazo, 2017), el rock en quechua de Uchpa denuncia la falta de identidad de las víctimas de la violencia política y el entorno de pobreza en que estas comunidades aún se encuentran. Este discurso si bien es recitado en quechua, representa la voz de un *otro*, a la vez que interpela al mismo *sujeto-intérprete*.

La emergencia de uchpa obedece a un estado efervescente del rock alternativo cuyo carácter integrador favoreció la afirmación y construcción de identidades. Por ejemplo, en el caso del *punk rock*⁶⁴ -o rock subterráneo-, Bazo (2017) manifiesta que los *subtes* “fueron

⁶⁴ De acuerdo a Scaruffi (2003), el *punk* o *punk rock* fue un movimiento que surgió en Inglaterra hacia el año 1976 con la aparición de la legendaria banda *Six pistols*, quienes promovieron toda esta nueva forma de ser rebeldes-violentos de los jóvenes. Sus inicios se remontan al periodo de devastación de las grandes fábricas en las ciudades industriales, lo que trajo como consecuencia un desempleo y pobreza sin precedentes, además de fuertes tensiones sociales. Más que todo, la música estridente y con ausencia de discurso sólido, había

parte de una generación que a pesar de contar con mayores niveles educativos que generaciones anteriores, no contó con las mismas oportunidades de movilidad social” ante ello su respuesta a esta “exclusión fue asumir el exaltado individualismo antisocial del *punk*: querían que los dejaran solos para poder decidir por ellos mismos” (p.216).

Cornejo (2018) complementa esta visión al afirmar que la caída de la democracia generó “frustración ante el fracaso de un orden social, económico y político que ellos sentían que los había decepcionado. De ahí también las furiosas diatribas “contra el sistema” que poblaron las canciones de los primeros grupos subterráneos” (p.87). Se entiende así, que los jóvenes encontraron una posible militancia en el rock “subterráneo”, pues les ofrecía un nombre, una identidad social, un sentido de pertenencia ante el ocaso de los ideales políticos que enfrentaba la época. Esta “marginalización” de la juventud del sistema político de representación benefició el diálogo entre los músicos -o bandas-, que se asumieron como testigos de los acontecimientos debido a que compartían las mismas vivencias con sus seguidores y, por lo tanto contaban con cierta credibilidad, y su auditorio, el cual legitimó el testimonio del músico debido al proceso de convivencia comunitaria.

2.1.2. El testimonio como diálogo intersubjetivo

Una breve revisión teórica sobre el testimonio contribuirá a entender esta visión. Siguiendo la ruta conceptual del testimonio que Lythgoe (2008) recoge de Paul Ricoeur, se dice que “si hay diálogo, sí hay un reconocimiento del *otro*, y en tanto lo que diga (el testigo) no quede subordinado a cierto tipo de preguntas, su auditorio puede ser llamado a realizar ciertas cosas o sorprendido por lo inesperado” (p. 47). Esta nueva interpretación, según Lythgoe, sería una consecuencia de la evolución del pensamiento de Ricoeur sobre lo que

asumido un carácter cínico, anárquico, brutal y amoral. Era una expresión total de descontento y tensión socioeconómica.

significa el testimonio, el cual tiene su origen teórico en su noción jurídica⁶⁵ e histórica⁶⁶. En efecto, la nueva perspectiva de Ricoeur sobre el testimonio toma distancia de sus concepciones primarias y rescata su importancia de las conversaciones ordinarias debido a que “preservan mejor los rasgos esenciales del acto de testimoniar” (Ricoeur, 2000, p. 209). Así, estos rasgos esenciales están representados por la realidad factual del acontecimiento, que basa su credibilidad en la figura del testigo y la narratividad de su relato vivido; asimismo, por la autenticidad de la declaración, debido a su fiabilidad (Ricoeur, 2000).

Un concepto relacionado con la narratividad del testimonio que merece mención es el de la *atestación*. Para Ricoeur, la atestación está relacionada con lo veraz, con la fidelidad del testigo-narrador respecto a su narración. La *atestación* reemplaza al *creo que* por el *creo en* que define la figura ética del narrador (Lythgoe, 2008). Esta característica la imprime el testigo en su narración lo cual la constituye como una ‘institución natural’ que “brinda seguridad a las relaciones constitutivas del vínculo social y permite que el mundo social devenga en un mundo intersubjetivamente compartido” (Lythgoe, 2008, p. 47). Aquí claramente el autor alude al componente identitario del testimonio, el cual se da a través del reconocimiento del *otro*, de la credibilidad en su narración que afianza el vínculo social a través del diálogo.

Estas características del testimonio permiten comprender cómo el rock “subterráneo” se consolidó como un movimiento social con voz propia debido al carácter vocativo e

⁶⁵ Lythgoe señala que para Ricoeur existe una *noción ordinaria* de testimonio cuyo origen es jurídico. Esta concepción jurídica de testimonio se funda en tres pilares: 1) asimetría epistémica, en la cual el que “declara tiene el privilegio epistémico” (Lythgoe, 2008, p.38) debido a que ha presenciado los sucesos y el auditorio debe confiar en lo que dice el declarante, pero no al nivel de otras fuentes de conocimiento. 2) El carácter judicial del testimonio, es decir el contexto de disputa que encierra el testimonio en el que sí o sí “tomará posición por alguna de las partes”, aquí “solo se cuentan como testimonios aquellas que cumplen el rol de prueba o evidencia” (Lythgoe, 2008, p.39). Finalmente, Ricoeur señala la importancia de 3) la dimensión moral del testimonio para su credibilidad. Esta se desplaza directamente al testigo (al *falso testigo*) y la fidelidad que él mismo tenga a sus propias convicciones para contar la verdad. Finalmente, esta última dimensión depende solamente de la integridad del testigo.

⁶⁶ Desde la perspectiva histórica, Ricoeur señala que el testimonio es utilizado en la archivación “con miras a la consulta por parte de los historiadores”, la cual “resurge al final del recorrido epistemológico, en el plano de la representación del pasado por el relato, los artificios retóricos, la configuración en imágenes (...)” (Ricoeur, 2000, p. 208).

identitario del testimonio expresado a través de su discurso lírico musical. No cabe duda de que la composición de la partitura musical cumple un rol importante en el diálogo comunitario del movimiento, pues, así como el discurso de las canciones, la construcción del sonido del *punk* también reflejó ese espíritu rebelde de la época. Se volverá a este punto más adelante. Si bien el *punk* y el *hardrock*, corriente a la que pertenece Uchpa y que se explicará en la segunda sección de este capítulo, son variantes del rock y tienen orígenes similares, los públicos que se adhieren a estas tendencias varían, al menos, en el caso peruano. Los *subtes* hablan desde una perspectiva de la juventud marginada en la década de los ochenta y Uchpa lo hace desde la perspectiva de un ciudadano que pertenece a una generación que proviene de una cultura discriminada y con gran indignación por la indiferencia social.

Ahora bien, se puede complementar la noción del testimonio de Ricoeur con la propuesta de Beverley (1987), quien expone su visión de testimonio desde un punto de vista literario. Esta perspectiva se apoya en el carácter narrativo del testimonio, el cual sugiere que “un testimonio es una narración -usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta- contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez protagonista (o el testigo) de su propio relato” (p.9). El éxito testimonial de los músicos de rock “subterráneo” se ve reforzado a partir de su condición de protagonista. El músico *subte* no es un “héroe problemático” como se presenta en la novela, sino que comparte “una situación social problemática que el narrador testimonial vive o experimenta *con otros*” (Beverly, 1987, p.11). Una vez más, como bien señaló Ricoeur, la narración del testimonio conlleva a una interpelación del *otro*, un reconocimiento de su identidad. En ese sentido, Uchpa al narrar/cantar su testimonio en quechua también interpela a su auditorio, es decir no solo transmite una experiencia de vida, sino que al emplear el quechua en un entorno en el que pocos lo hablan, contribuye a reafirmar una identidad marginada, tal vez, ya perdida.

2.1.3. Las estrategias de la memoria colectiva

Por otro lado, es pertinente mencionar las implicancias de la dualidad oral/escrita del testimonio, pues cada uno obedece a fines distintos y modelan la experiencia memorística de diferente manera. El carácter oral del testimonio, al igual que el de la música, hace uso de un registro informativo que difiere totalmente del requerido en el plano literario, así la memoria se convierte en “verdadera fuente o depósito de donde brota y se nutre la corriente que llamamos tradición audio-oral” (Fernández de la Cuesta, 2009, p.17). Definitivamente, el recurso tecnológico de la escritura, desde sus orígenes más primitivos, ha permitido registrar de manera casi permanente la oralidad de los pueblos con el fin de construir una memoria letrada de su historia. Sin embargo, para Lythgoe (2008) el desplazamiento de lo oral a la escritura rompe con la estructura dialógica del testimonio, expuesta por Ricoeur, y emerge la lógica de la declaración la cual se sostiene en elementos críticos que aseguren la objetividad de lo dicho.

La documentación de la memoria, siguiendo a Beverly (1987) si bien es cierto enfrenta el riesgo de la pérdida de la narratividad oral, “permite el acceso a la literatura de personas normalmente excluidas de ella” (p.12) y que, en su momento, tuvieron que conformarse con “ser representadas” por intelectuales ajenos a su entorno cultural. Aquí, es posible distinguir una problemática bastante relevante y reveladora. Por un lado, el acercamiento necesario del individuo oral a la escritura para legitimar su testimonio, y así a acceder a un público masivo, y, por otro lado, la intrascendencia de la oralidad del testimonio al quedar inscrita en el documento. Si bien la voz del testimonio, como bien dice Beverley, es el gran reto de esta pérdida de la oralidad en la cultura moderna, ¿de qué manera es posible mantener la oralidad viva independientemente de la escritura y paralela a ella? La respuesta parece ser sencilla, pues podría radicar en las manifestaciones folklóricas de un pueblo, en su sabiduría tradicional. Sin embargo, ¿cómo es posible lograrlo en una sociedad que aún no deja de lado los prejuicios?

Al respecto, considero que la música es un medio idóneo para acercar el folklore a las culturas occidentales. La propuesta teórica de Abram (1996) hace eco a través del carácter sinestésico de las culturas orales. Aunque lo oral no presente la estabilidad característica de la escritura, “es estable de otra manera, es dinámica, viva, proyectiva” (Fernández de la Cuesta, 2009, 17). En ese sentido Ong (1987) afirma que la estabilidad de lo oral lo brinda el pensamiento, es decir la forma en que se “entrelaza con los sistemas de memoria” y agrega que “para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas formuladas para la pronta repetición oral” (p.41). En efecto, la repetición del canto, por ejemplo, permite que el contenido de las piezas musicales quede almacenado en la memoria colectiva como consecuencia de este diálogo intersubjetivo que invita el testimonio.

A propósito de ello, Jelin (2002) manifiesta que los procesos de memoria

“no ocurren a individuos aislados sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas. De inmediato y sin solución de continuidad, el pasaje de lo individual a lo social e interactivo se impone. Quienes tienen memoria son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos”. (p.3)

Más allá de una memoria individual en la que se concentran los valores, tradiciones y costumbres familiares y sociales, la memoria colectiva sirve como un marco referencial en el que el diálogo entre visiones y memorias individuales entran en un flujo constante (Jelin, 2002) dentro de una estructura simbólica compartida. De esta manera, se puede entender que elementos del folklore andino asuman estilos de la música moderna para fortalecer la memoria colectiva en relación a un espacio sensorial determinado.

2.2. La andinización del rock

Para entender el impacto de la *performance* del rock en quechua en la cultura pública limeña se describieron las principales características del testimonio y su influencia en la configuración de una memoria colectiva a través de su esencia narrativa. Debido al sentido

testimonial de su discurso, Uchpa logra, de alguna manera, reafirmar la identidad de sus seguidores. Aunque el idioma se haya convertido en una barrera casi infranqueable, la composición musical, es decir la fusión entre elementos musicales andinos y modernos, contribuye a que el discurso pueda comprenderse en su contexto. En ese sentido, en esta parte del capítulo, se revisará la historia del rock peruano para entender el entorno que circunscribe la aparición de Uchpa en la escena musical limeña.

La afirmación “nosotros no rockeamos el ande, andinizamos el rock”⁶⁷ del guitarrista y compositor de Uchpa, Marcos Maizel, presenta la idea que resumiría toda la *performance* de la banda. Maizel recurre a este proceso de transculturación a la inversa a través del cual se asume procesos de la cultura occidental para promover un proyecto de “hegemonía” indígena (Beverly, 1996). Claramente, Uchpa no pretende establecer una hegemonía indígena, como sí ocurrió en el pasado, pero la idea de transculturación al revés revela ya esa intención de apropiarse de estilos musicales foráneos para reforzar su *performance* de lo andino.

Como ya se revisó líneas arriba, la aparición de Uchpa en la escena musical peruana como referente del rock en quechua englobó un contexto histórico de grandes cambios y desilusiones sociales. Los eventos políticos acaecidos durante la década de los ochenta: el fracaso del nuevo gobierno democrático, la insurrección de sendero luminoso y el devastador gobierno de Alan García fueron terreno fértil para el surgimiento de un discurso contestatario y antisistema. En el medio, ya se percibía una sensación de frustración ante todo este descontento, sobre todo en los jóvenes, la cual se manifestó en el discurso musical de las primeras agrupaciones de rock subterráneo. Más adelante, la efervescencia del rock alternativo llegaría a su punto más álgido y con ello la creación de nuevos espacios artísticos. En este contexto Uchpa inicia sus actividades bajo la denominación de rock andino.

⁶⁷ Entrevista a Uchpa en el diario La República a propósito de su presentación en un concierto benéfico el 2017. Carrión, S. (14 de diciembre del 2017). [Archivo de video]. Recuperado de <https://larepublica.pe/espectaculos/1157468-uchpa-somos-los-unicos-que-hacemos-rock-y-blues-en-quechua/>

Sin lugar a dudas, el rock en quechua fue un hecho sin precedentes. Sin embargo, ya en los años setenta la banda *Traffic Sound* (1968), de estilo psicodélico con aires latinos, intentó incluir sonidos andinos a sus creaciones (ver imagen 46). Asimismo, la banda *Polen* (1969) es considerada el primer referente de la corriente del “rock andino” al definir su estilo como una fusión del folklore local (andino y música negra) con formatos eléctricos del rock (ver imagen 47). Otra banda fusión importante fue *Los Mojarras* (1992), la cual fusionó el rock con la chicha, el huayno y el vals (Cornejo, 2001) (ver imagen 48). *Uchpa* (1991) se consolidó como la primera banda en cantar el rock en quechua (ver imagen 49).



Imagen 46. Portada de disco de *Traffic Sound*. (1970). Fuente: obtenido de la página musical: www.progboard.com



Imagen 47. Portada de disco *Fuera de la ciudad de Polen* (1973). Fuente: (Hedurado, 2015), captura obtenida de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=qVT_Llbr1Rw

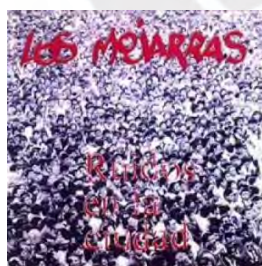


Imagen 48. Portada de disco de *Ruidos en la ciudad* (1994). Fuente: (Por los caminos del rock peruano, 2014), captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=qblf3cPRneQ>

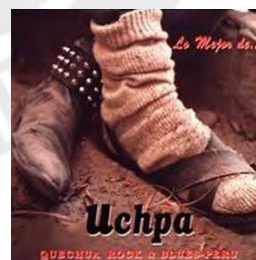


Imagen 49. Portada de disco de *Lo mejor de...* (2005). Fuente: (Uchpa-tema, 2015), captura obtenida de su canal oficial en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=ul1yjC4mifU&list=OLAK5uy_nE0LsU0nwnOxnMkYyj2qz2iPf6boVHOrQ

El diseño de las imágenes en la portada de los discos aludiría a un tratamiento *étnico* de lo andino, no obstante, la influenciada de tendencias foráneas ligadas a un arte más abstracto-conceptual como muestran los discos de *Traffic Sound* y *Polen*. En contraste, los discos de *Los mojarras* y *Uchpa* evidencian una influencia de lo popular, con importantes matices andinos, los cuales aludirían a una transculturación a la inversa en la que los elementos de connotación andina se hacen evidentes debido a que la estética, tanto visual como musical, está vinculada a un contexto social específico. Para entender un poco más esta dinámica del rock en la ciudad de Lima, a continuación, se ahondará en los hechos que configuraron la escena musical alternativa en el rock nacional y cómo se diversificó la oferta musical en un contexto por demás convulsionado.

2.2.1. Antecedentes del rock andino: la escena del rock subterráneo

Durante los años setenta la juventud limeña vivía expectante ante el regreso de un gobierno democrático y los efectos que ello tendría en su movilidad social. Sin embargo, los ánimos decayeron por la falta de oportunidades y los jóvenes volcaron sus frustraciones hacia movimientos musicales que les ofrecieron la posibilidad de tener un ideal y recuperar su identidad. De esta forma, movimientos de rock, como el *punk*, agruparon a los jóvenes limeños en un espacio simbólico que les permitía explorar su libertad. Pero, debido a disputas ideológicas, el auge de este movimiento también se convirtió en una utopía.

El *punk* - o rock “subterráneo”⁶⁸- tal vez fue uno de los movimientos que más seguidores alcanzó durante la década de los ochenta. Tuvo su época de mayor esplendor entre los años de 1984 - 1987, el grupo que lideró esta etapa fue *Leusemia* (1984). Esta agrupación ganó rápidamente adeptos debido a su actitud desafiante y discurso de crítica social que tuvo gran acogida entre los jóvenes limeños. En ese sentido, la música sirvió como un medio

⁶⁸ Shane Greene (2015) señala que los “*punks* peruanos, a diferencia de los de otras partes de la América hispanohablante, se habían agrupado bajo el rubro “rock subterráneo”, a lo que siguió la creación de una identidad subcultural conocida como “subte”, que connota la especificidad de lo que significa ser un *punk* en el Perú mejor de lo que podía hacerlo el término *punk* genérico o algunos de sus derivados (como *hardcore*, *post-punk*, *pop punk*, etc.)” (p.259).

de descargo emocional para estos jóvenes, quienes encontraron identidad en el movimiento “subterráneo”. Pero, esta explosión de lo “subterráneo” se fue desgastando a finales de los ochenta. La crisis social había alcanzado al movimiento, pues la heterogeneidad de agrupaciones empezó a sectorizarse debido al surgimiento de un fundamentalismo de “autenticidad” que reclamaba la reivindicación de su música bajo la denominación de “subterráneos”, excluyendo a expresiones musicales alternativas como el metal, el rock fusión o progresivo (Cornejo, 2018).

La fragmentación del *punk rock* se evidenció en las dos facciones en que se dividían las agrupaciones: los “misiopunks” (de extracción popular) y los “pitupunks” (de origen burgués o pequeño burgués). De acuerdo a Cornejo (2018),

“el conflicto entre ambos sectores - que se tradujo en violentos enfrentamientos- reflejaba hasta qué punto la escena subterránea se había convertido en una “olla de presión” en la que se cocinaban las tensiones y resentimientos sociales (racismo incluido) que, en términos muchos más grandes, amenazaban con hacer estallar la sociedad peruana”. (p.92)

Es interesante la paradoja que subyace a la formación del movimiento del rock subterráneo en la ciudad de Lima, pues el sentimiento de unidad ideológica que, en un inicio, manifestaron los integrantes de esta corriente musical, finalmente terminó por dividir el movimiento debido a que esta unidad terminó convirtiéndose en un fundamentalismo ideológico que defendía la “autenticidad” de un proyecto identitario. Aquí, se evidencian dos ideas principales: el movimiento subterráneo, así como lo hizo en su momento la democracia recuperada, brotó como una fantasía para los jóvenes limeños anhelantes de un ideal que los pudiera agrupar en una sola identidad. Esa actitud de rebeldía y antisistema les ayudó a olvidar sus diferencias y compartir la incertidumbre; sin embargo, el fantasma de la diferencia reapareció bajo el disfraz del racismo y diluyó el proyecto de unificación del rock subterráneo.

2.2.2. Nuevos aires en la escena del rock capitalino

Con la corriente del *punk rock* casi desaparecida y el inicio de un nuevo gobierno, el Perú se preparaba para comenzar el proceso de reinserción a la economía mundial. Paralelo a ello, el cambio también se comenzaba a percibir en los diferentes entornos de la sociedad y la escena musical limeña no fue ajena a este cambio. El resurgir de la esperanza en los primeros años de los noventa, fortaleció el circuito comercial del rock nacional y con ello nuevos músicos se apoderaron de la escena local: *Miki Gonzáles* reapareció, emergieron bandas como los *Nosequién* y los *Nosecuantos* y solistas como *Pedro Suárez-Vértiz* (Cornejo, 2018). Estos músicos lograron posicionarse en el medio musical limeño gracias a la masiva difusión de los medios de comunicación, pero no todos tuvieron la misma suerte. Debido a ello el circuito alternativo se fortaleció y consolidó con la presencia de bandas como *Mar de Copas* (1992), la *Liga del Sueño* (1991) y *Los Mojarras* (1992). El éxito de estos nuevos artistas obedeció a la lógica del modern rock⁶⁹, el cual obligó a dar “un salto cualitativo al abandonar las impostaciones de la década precedente e internarse en la búsqueda de un lenguaje más personal y de un legado más duradero” (Cornejo, 2001, p.22).

A partir de ello, es posible notar una clara inclinación de las bandas de rock “subterráneo” hacia una tendencia musical independiente⁷⁰ a través de la cual pudieran autogestionar su propuesta musical. En esta nueva etapa del rock nacional se democratizó la oferta musical y se propició una movida socio-musical que permitió que las bandas puedan desplazarse de un ámbito a otro sin perder su identidad (Cornejo, 2018). Así el movimiento independiente

⁶⁹ El *modern rock* “nos remite a una tradición que tiene sus orígenes en la década de los sesenta, cuando muchas bandas, acicateadas por su vocación exploratoria, abandonaron el rígido formato del rock and roll o del rock puro y duro para retomar elegantes melodías, psicodélicas estructuras sonoras o ritmos latinos e insertarlos en un entramado eléctrico, urdiendo piezas del descarnado romanticismo, vibrantes llamaradas pop/rock o lisérgicas tajadas de rock mestizo” (El Comercio, 2001, p.19).

⁷⁰ El movimiento independiente -o alternativo- aludió a los artistas cuyas propuestas musicales se mantenían fuera del circuito comercial de las disqueras y medios de comunicación. Es interesante mencionar que “el llamado ‘rock alternativo’ se puso de moda en el ámbito internacional y generó importantes cambios en la configuración de las escenas rockeras de todo el mundo. En el Perú, a partir del año 1993, “las grandes compañías discográficas empezaron a mirar con renovado interés a las bandas surgidas del circuito subterráneo, a la vez que aparecían sellos independientes que brindaban a los grupos la posibilidad de ver editado y distribuido su material sin tener que pasar por el aro de la gran industria” (Cornejo, 2001, p.19).

creció y favoreció la proliferación de bandas de estilos musicales diversos⁷¹. Cada uno de estos eventos delineó el panorama musical que acogió a las nuevas bandas tanto en Lima como en el interior del país. Uchpa surge como una banda de tendencia *hard rock*⁷².

La *performance* de Uchpa, en sus primeros años, intenta expresar el sufrimiento y melancolía del pueblo andino a través de su música, una mezcla del *blues americano* y el *harawi andino*, según el propio vocalista. Es interesante ver que ambos géneros también estuvieron revestidos de un contexto social violento. Por ejemplo, el harawi se convirtió en la música triste del campo, en la fina expresión del alma chola⁷³, ya sea en sus notas musicales o en sus versos expresivos (Varallanos, 1989) debido a que el entorno, tanto público como privado, experimentaba una gran transformación consecuencia de la empresa colonial. Al parecer, lo que más atormentó el alma quechua fue la instauración del individualismo como fundamento de la sociedad, en un medio en el que la cosmovisión andina concebía al hombre como un ser colectivo (Wachtel, 2019). Del mismo modo, una angustia similar, de corte marginal, es posible percibir en el *blues*⁷⁴, una expresión musical símbolo de la esclavitud americana que más adelante estuvo también marcada por la discriminación económica y el segregacionismo racial (Pérez, 1989). Si bien el rock en quechua es una innovación del rock dentro de la tendencia *hard rock*, la música, como bien

⁷¹ Estas bandas desarrollaron estilos musicales como el pop, el dark rock, noise pop, rapcore, el grunge, punk, hardcore, hard rock, etc. (Cornejo, 2018, p.132).

⁷² El *hard rock* según Scaruffi (2009) significó, en muchas formas, el final de los creativos años 1960s. Dentro y alrededor de las ciudades de la contracultura, el hard-rock se convirtió en una manera de afirmar una postura militante menos confrontativa. Musicalmente, el hard-rock fue el punto final y la evolución del blues que había visto a los músicos blancos y de clase media reinventar la música de los músicos negros y esclavizados como entretenimiento para la juventud occidental. Hard-rock se basaba aún en el blues, como el rock and roll lo había hecho siempre, pero era un tipo de música más rápida, alta y fuerte, que enterró el sufrimiento de la gente negra bajo miles de decibeles” (p.72).

⁷³ De acuerdo a Nugent (2012), lo *cholo* representó una forma más de denominar al *otro* dentro del sistema clasificatorio limeño. Lo *cholo* se convirtió en un término para designar la nueva identidad que surgió ante la llegada de las personas que migraban de las provincias a la ciudad de Lima. Lo *cholo* representa la hibridación de dos culturas, representa el surgimiento de la figura del “indígena urbano” (Portocarrero, 2015).

⁷⁴ Para Pérez (1989), el blues también surgió como manifestación artística de un grupo de marginados quienes componían para otros marginados, “esto eran los negros, que hacia 1930, la época dorada del *blues*, llevaban arrastrando ya una tradición centenaria de cantos de trabajo (*gospels*) y de cantos religiosos (*hollers*). Gente pobre, de origen rural, y por eso no debemos extrañarnos de la interrelación del *country-blues*, que además de la discriminación económica sufría el segregacionismo racial” (p.117).

se vio, no deja de proyectar los sonidos melancólicos del *blues*.

2.3. La sinestesia en la narrativa audiovisual de Uchpa

Hasta aquí, se ha analizado el discurso testimonial y sus implicancias en la construcción de una memoria colectiva al ser un recurso que promueve la configuración de identidades a partir del diálogo intersubjetivo. Asimismo, se ha analizado la escena del rock nacional para identificar el contexto que favoreció el surgimiento y la posterior difusión del rock en quechua en la ciudad de Lima; así como la forma en que se proyectó el discurso testimonial en las primeras bandas de rock subterráneo y el rol que tuvieron estas en la consolidación de identidades de los jóvenes limeños en un contexto social convulsionado. En esta última sección, se analizará la experiencia sinestésica de la *performance* en quechua de Uchpa a través de su producción audiovisual y el discurso que proyectan sus piezas musicales.

2.3.1. ¿Pitaqmi kanki? y Perú Ilaqta: el testimonio de una violencia

Las canciones que Uchpa lanzó durante su primera etapa en Ayacucho aparecen recopiladas en sus discos *Qukman muskiy* (2000) y *Lo mejor de Uchpa* (2005). A pesar de haber logrado reconocimiento en la escena del rock nacional, su producción audiovisual no es muy extensa. Sin embargo, son sus propios seguidores, los que a través de *Youtube*, han podido rescatar parte de su obra. Así, los *videoclips* que más destacan de esta primera etapa del grupo son *Perú Ilaqta* (1996) y *Pitaqmi kanki* (2000), los cuales manifestarían un valor testimonial debido a que su discurso no solo narra la experiencia del artista como testigo directo de las consecuencias del periodo de violencia política -recordemos que el fundador de Uchpa fue un miembro de la Policía Nacional en zona de emergencia durante este periodo-, sino que representa, asimismo, la voz de un *otro* sin nombre: los huérfanos, víctimas de este conflicto⁷⁵. En ese sentido, ambos videos musicales relatan esta pérdida

⁷⁵ En una entrevista para el Centro Peruano de Estudios Sociales (2010), Fredy Ortiz, vocalista de Uchpa, comentó la experiencia que lo llevó a componer la canción *Pitaqmi kanki*: “Cuando estaba de policía encontré a un niño campesino de 4 o 5 añitos que estaba perdido, hablé en quechua y me llevó a su casa que era muy

de identidad que se manifiesta tanto en el asesinato de sus padres como en la orfandad y la pobreza, la solución a este problema es un cuestionamiento constante para el artista.

De esta manera, entonces, queda claro que, en ambos *videoclips*, el artista se asume como testigo. Los *videoclips* muestran a un intérprete parcial (Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed, 2017) debido a que presentan dos audiovisuales contrapuntísticas, es decir narran dos realidades paralelas que se van cruzando en sincronía con la lírica de la canción. En efecto, una de estas audiovisuales, como bien se ha mencionado, corresponde al artista interpretando la canción y sus músicos; la otra, a fragmentos de la violencia: imágenes de hombres muertos y niños en solitario.

La sincronía entre imagen y texto, asimismo con el hipotexto musical (Roncallo Dow y Uribe-Jongbloed, 2017), se interpretaría como una intención de documentar una experiencia pasada, pero sobre todo de establecer un diálogo intersubjetivo con el espectador. El resultado que produce el contrapunto de las imágenes en los momentos melódicos o de intensidad vocal del canto es puramente contemplativo, sino reflexivo. Así, por ejemplo, en el videoclip “*¿Pitaqmi kanki?*” las imágenes de los niños (ver imagen 50) aparecen durante los *solos* de guitarra, es decir durante la ejecución de la melodía por el instrumento, (ver imagen 51) y, asimismo, en su mayoría, durante la interpretación lírica “*wakcha warmá*” o “*ama yachaychu*”, aunque en ocasiones esa armonía se pierde.

lejos de la población. Llegué a su casa y había puros niños, hablé con un anciano y me dijo: este la verdad, todos estos niños sus papás ya no existen, nosotros los abuelos los criamos. Me interesé, entonces, me fui con la guitarra al otro domingo y les hice ensayar una canción y ahí viene la pregunta, ¿pitaqmi kanki?, ¿quién eres? El chiquillo no sabía quién era en realidad, no sabía que ha pasado con sus papás y ellos también no sabían quién soy porque yo era miembro de la policía por eso también, sigue en la canción, ¿pitaqmi kani?, tú no me conoces”.



Imagen 50. Ejemplo de imágenes de niños que aparecen en el videoclip *¿Pitaqmi kanki?* Fuente: (borimusic, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>



Imagen 51. Ejemplo de imágenes de Uchpa interpretando la canción *¿Pitaqmi kanki?*, que se muestra en contrapunto con las imágenes de los niños. Fuente: (borimusic, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>

Las imágenes de los niños aparecen durante la ejecución de la partitura musical como un recuerdo. Este efecto es reforzado por el empleo de los recursos audiovisuales, los cuales se constituyen como un soporte de la memoria. Un claro ejemplo de ello, es el empleo del recurso de la elipsis⁷⁶, que ayuda a generar el efecto de *flashback*, es decir un regreso a los eventos ya vividos, para conectar el presente con el pasado. El *flashback* está presente en el inicio del *videoclip*, en el momento en el que se abre el encuadre a través de una transición, que es entendida como el instante preciso del recordar debido a que se inicia en un desenfoque y termina en el enfoque de un grupo de personas cantando un harawi. Las personas aparecen en un plano conjunto (ver imagen 52) que es reducido por un movimiento *zoom in* -o acercamiento- de la cámara al rostro de las mujeres en el que queda expuesta su vulnerabilidad (ver imagen 53). El dolor y “la muerte en vida”, esa desconexión entre el cuerpo físico y el estado mental, representados por la mirada al vacío de la mujer más joven (ver imagen 54), se podría interpretar como un ejercicio de introspección, de regreso al pasado. Ello es reforzado con el canto: “*Ay de mis lindos ojos, qué es lo que han visto? Es que tu madre o tu padre... tenían que venir?*”.

⁷⁶ La elipsis es una herramienta de la narrativa audiovisual que permite contar lo esencial de cada historia, construir transiciones sugerentes y/o eliminar imágenes innecesarias a través del montaje (Martin, 2005).



Imagen 52. Grupo de mujeres cantando harawi, encuadre de entrada del videoclip *¿Pitaqmi kanki?* Fuente: (borimusic, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>



Imagen 53. Zoom in –o movimiento de cámara de acercamiento- de rostro de mujer, videoclip *¿Pitaqmi kanki?* Fuente: (borimusic, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>



Imagen 54. Zoom in –o movimiento de cámara de acercamiento- de rostro de mujer joven, videoclip *¿Pitaqmi kanki?* Fuente: (borimusic, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>

La introducción de la canción manifiesta la existencia de un hecho que tiene que ser contado, pero no quiere ser recordado. Este hecho es expresado por la interjección en español **“¡Ay de mis lindos ojos!”** a la que sigue, **“qué es lo que han visto?”**. A continuación, la frase **“es que tu madre o tu padre... tenían que venir?”** se entendería como un reclamo hacia la muerte de los padres (ver imágenes 55 y 56), este episodio es retratado en primeros planos que muestran los detalles de la tragedia. En ese sentido, la pregunta **“¿tenían que venir?”** connota una responsabilidad ante una obligación innecesaria. Al parecer las mujeres presentadas al inicio, cuestionan, a través de su canto en quechua la injusticia que

originó el estado de abandono de los niños.



Imagen 55. Ejemplo 1 de primer plano de víctima de la violencia política, videoclip *¿Pitaqmi kanki?* Fuente: (borimusic, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>



Imagen 56. Ejemplo 2 de primer plano de víctima de la violencia política, videoclip *¿Pitaqmi kanki?* Fuente: (borimusic, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>

En este punto, es importante resaltar que el empleo de los recursos audiovisuales posee una función descriptiva, pues recurre a los primeros planos para mostrar las emociones de sus personajes. Asimismo, la gama de colores en sepia contribuye con perpetuar el proceso sinestésico –la convergencia sobre todo entre sonido e imagen- como estrategia del recuerdo, pues conecta el cuestionamiento actual del artista con una experiencia del pasado y articula los significados que permanecerán en nuestra memoria (Abram, 1996).

El empleo del color en el *videoclip* enfatiza la idea de crear memoria. La gama del color en sepia está determinada por una degradación de tonalidades naranjas y marrones, asimismo está considerado dentro del grupo de los colores cálidos que, según Tamayo, son capaces de “producir mayor peso” y su presencia “estimula el sistema nervioso” (Tamayo, 2015, p.64). En ese sentido, el sepia está relacionado con la evocación, con la nostalgia, que, a su vez, puede despertar un sentimiento de impotencia o pena. En términos musicales, este efecto de recuerdo es reforzado con el sonido contemplativo y reflexivo de los *solos* de guitarra. Desde ya el sonido del *blues* crea una asociación directa con el tratamiento del color en las imágenes y su función evocativa, a partir de lo cual se podría ver el sonido a

través de los tonos sepia de la imagen. Así, la música y, por supuesto, el lenguaje, a través del proceso sinestésico, construyen asociaciones que van moldeando la memoria colectiva.

En esa misma línea de análisis, el videoclip *“Perú Llaqta”* también muestra esta doble audiovisualidad, es decir cuenta con dos narrativas que se muestran en paralelo. Aquí, como en el primer video, se presenta una secuencia de imágenes que describe la cotidianidad de las poblaciones andinas (ver imagen 57) y al artista interpretando la canción (ver imagen 58), pero en esta ocasión el intérprete interactúa con un grupo de niños con los que, además, canta (ver imagen 59). Esta doble audiovisualidad contrapuntística se muestra hasta la mitad del videoclip, luego se conjugan en una sola narrativa en la que aparece el artista cantando junto a los niños y la banda tocando en medio de ellos.



Imagen 57. Primera narrativa videoclip *Perú Llaqta*: niños del ande, secuencia de imágenes de inicio. Fuente: (rauland87, 2010). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhVWfkvLbuY>



Imagen 58. Segunda narrativa videoclip *Perú Llaqta*: Uchpa interpretando la canción. Fuente: (rauland87, 2010). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhVWfkvLbuY>



Imagen 59. Uchpa cantando junto a los niños en videoclip *Perú Llaqta*. Fuente: (rauland87, 2010). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhVWfkvLbuY>

En este segundo videoclip, el discurso linda entre el cuestionamiento y la esperanza, “**Perú llaqta wiñamuchkanki, qawakuchkanñan qauka kawsayqa**” / “*Mi pueblo peruano, estás creciendo, la paz ya se está viendo*”. De esta frase se pueden deslindar dos significados para “*mi pueblo peruano, estás creciendo*”: el pueblo peruano personificado en los niños y, pueblo peruano como institución, como país. Ambos crecen; los primeros, en consciencia y, el segundo como una institución que procura el “bienestar” político de su gente. Este contexto de paz, que afirma el discurso del *videoclip*, por un lado, representa el futuro para los niños, un futuro sin violencia; por otro lado, sugiere que el Perú está creciendo porque se ha dado cuenta de sus limitaciones como país.

Así, vemos reflejado este doble sentido de la frase en la primera toma del videoclip en la cual aparecen un hombre adulto y un niño tocando *wakrapukus*⁷⁷ en medio de un paisaje andino (ver imagen 60), que se presenta en un plano general, en el que, una vez más, el escenario cobra protagonismo por sobre el *sujeto* (Fernández y Martínez, 1999), y que solo al emplear un movimiento *zoom out* -o de alejamiento- cambia el encuadre a un primer plano del niño tocando el *wakrapuku*; a continuación, a través de una transición, aparece, junto a él, la figura del hombre adulto en un plano conjunto tocando, asimismo, el *wakrapuku*. De esta imagen, siguen un contrapunto de imágenes que muestran la misma composición visual, pero con personajes distintos: luego de la toma de las dos personas tocando el *wakrapuku*, aparece la toma de dos músicos de Uchpa tocando la guitarra en un espacio totalmente distinto (ver imagen 61).



Imagen 60. Hombre adulto y niño tocando *wakrapukus*. Fuente: (rauland87, 2010). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhVWfkvLbuY>



Imagen 61. Músicos de Uchpa tocando guitarras en videoclip *Perú Llaqta*. Fuente: (rauland87, 2010). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhVWfkvLbuY>

El empleo del recurso metafórico⁷⁸ en esta toma, sugiere la idea del legado, este proceso por el cual se transmite un conocimiento o un *saber hacer* a las nuevas generaciones. Esta responsabilidad de compartir un saber –o una verdad- recae en la figura tanto del hombre adulto como del músico. Ambos se asumen como autoridad frente al *otro*: el hombre adulto se puede interpretar como la figura de un padre que transmite su sabiduría ancestral a su hijo, y el músico se entendería como responsable de dar testimonio, de contar la verdad y contribuir con la historización del *otro* doblemente subalternizado. Asimismo, la transición de esta primera toma de los hombres tocando el *wakrapuku* a la toma de los músicos hace referencia, si bien a la música como expresión artística, por sobre todo, a la cultura como ese espacio simbólico en el que las ideas adquieren sentido, se resignifican constantemente y permanecen en el imaginario colectivo.

A partir de ello, la partitura musical posee gran significado en la reafirmación y construcción de una identidad cultural. Por ejemplo, siguiendo la secuencia de las tomas, la similitud del sonido de ambos instrumentos radica en el sentir melancólico que proyectan, imagen que, a su vez, es reforzada por el cambio del color, de un sepia a tonos azules. Vale la pena detenernos en el análisis del color debido a que ofrece signos que ayudan a comprender este significado melancólico. La carencia de luminosidad de las imágenes está determinada por el uso de la gama de colores azules y grises. Las imágenes poseen un filtro en azul que atenúa su brillantez y le otorga un significado, según Tamayo (2015) de frialdad, misticismo e interioridad, lo cual es posible interpretar como indiferencia, pobreza, tristeza, melancolía, tal vez pasividad.

Ahora bien, siguiendo con el análisis de la composición sonora, así como el *yaraví* -al igual que el *blues*- es un reflejo del alma del marginado proyectado en los sonidos vocales, el sonido instrumental también da cuenta de ese estado: los *wakrapukus* son instrumentos que emiten sonidos gruesos y tristes (Arguedas, 1971), en contraste la guitarra del *blues*

⁷⁸ De acuerdo a Martin (2005) la metáfora audiovisual es una “yuxtaposición mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película” (p.102).

emite sonidos más agudos, acordes similares a gemidos (Ortiz, 2010). Sin embargo, ambas expresiones contribuyen a generar el mismo sentido melancólico, ambos se fusionan para proyectar un estado de ánimo –o un sentir- del hombre andino. Este sentir melancólico, se puede entender mejor con las tomas que aparecen a continuación, en la que se muestra a una mujer andina con el rostro compungido (ver imagen 61), similar al del grupo de mujeres que aparece cantando al inicio del videoclip *¿Pitaqmi kanki?*, e imágenes fragmentadas de niños (ver imágenes 62, 63 y 64), las cuales evidencian una sociedad igualmente fragmentada debido al estado de abandono en el que se encuentran los poblados al interior del país.



Imagen 61. Tercer encuadre del inicio del videoclip *Perú Ilaqta*. Fuente: (rauland87, 2010). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhVWfkvLbuY>



Imagen 62. Ejemplo 1 de secuencia de imágenes: Niña del ande en videoclip *Perú Ilaqta*. Fuente: (rauland87, 2010). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhVWfkvLbuY>



Imagen 63. Ejemplo 2 de secuencia de imágenes: niños haciendo fila para entrar al colegio, videoclip *Perú Ilaqta*. Fuente: (rauland87, 2010). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhVWfkvLbuY>



Imagen 64. Ejemplo 3 de secuencia de imágenes: niños del ande en el colegio, videoclip *Perú Ilaqta*. Fuente: (rauland87, 2010). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhVWfkvLbuY>

En ese sentido, esta audiovisualidad, esta historia fragmentada, no es narrativa a causa de la ausencia de continuidad histórica, pero sí lo es por su connotación de crítica social. Las imágenes presentan la vida de los niños en el ande, para ello se recurre a los primeros planos, los cuales tienen como objetivo mostrar la inocencia del *sujeto* ante el desconocimiento de su realidad y su falta de consciencia. Esta llegaría a través del testimonio. La credibilidad del testimonio al estar ligado a su carácter oral, lo sitúa como recurso narrativo relevante en la transmisión de la sabiduría ancestral de los pueblos no occidentales. Pero no solo ello. Como bien señala la concepción teórica del testimonio, la atestiguación, es decir la asunción de veracidad por el mismo testigo, la cual le brinda una cierta autoridad de narrador por haber presenciado o vivido la experiencia, le otorga al artista la responsabilidad de narrar lo no narrado, de historizar a ese *sujeto* andino, es decir de despertar su consciencia. En ese sentido, el discurso testimonial en quechua tendría un rol crucial en la develación de la verdad a ese *otro*, en la recuperación de la historicidad del *sujeto*.

2.3.1.1. *El discurso testimonial*

A partir del análisis audiovisual de los videoclips *¿Pitaqmi kanki?* y *Perú Ilaqta* se ha intentado mostrar cómo el discurso testimonial es esencialmente sinestésico. Ello, se evidencia en el empleo de recursos narrativos como la elipsis, el flashback y la metáfora en clara conjunción con el uso del color. Asimismo, se ha explicado cómo la fusión musical contribuye con la construcción de la memoria colectiva al trabajar directamente con la capacidad de imaginación del espectador/oyente. Este hecho apuntaría a destacar el carácter oral del discurso testimonial, desde el cual se podrían *(re)imaginar* las identidades a través del sentido de empatía hacia el *otro*. Es decir, el carácter sinestésico del testimonio estaría centrado en el solo hecho de oír al narrador, en el poder de la palabra para *(re)imaginar* actitudes, acciones y realidades. Siguiendo este enfoque, se iniciará el análisis del discurso testimonial en quechua presente en la *performance* de Uchpa.

En el videoclip *¿Pitaqmi kanki?*, después de las tomas de introducción en el que se muestran a las mujeres cantando, aparece la banda enfocada en un plano conjunto que permite conocer el espacio en el que se desarrolla esta segunda narrativa: una escenografía, más bien, baldía rodeada de vagones de tren abandonados (ver imágenes 65 y 66), en la cual aparecen los artistas cantando.



Imagen 65. Plano conjunto de Uchpa, videoclip *¿Pitaqmi kanki?* Fuente: (borimusic, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>

Imagen 66. Plano conjunto de Uchpa en un vagón abandonado videoclip *¿Pitaqmi kanki?* Fuente: (borimusic, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>

Así, el intérprete comienza la canción reflexionando sobre los hechos ya presentados, más aún sobre la falta de identidad de los niños y el dilema de identidad que le produce narrar la verdad.

¿Pitaqmi kanki? (¿Quién eres?)	
¿Pitaqmi kanki?,	¿Quién eres?
¿piwan kanki?	¿Con quién estás?
¿Yachankichu?	¿Lo sabes?
Mam yachankichu.	No lo sabes.
¿Pitaqmi kani?,	¿Quién soy?
¿piwan kani?	¿Con quién estoy?
Yachawaqchá,	Quizá deberías saberlo,
utaq mana.	o no.
Mam yachankichu.	No lo sabes.

De acuerdo a Ong (1983), esta canción poseería un lenguaje oral de esencia coloquial, el cual evidenciaría unos versos de composición “flexible”, es decir de estructura sencilla que centra su recordación en la convergencia con la melodía de la pieza musical. Esta primera estrofa de la canción expresaría lo que ya se ha comentado al respecto de la composición musical y audiovisual del videoclip: su carácter reflexivo, contemplativo y de cuestionamiento. Las primeras dos preguntas evidencian este dilema: “**¿Pitaymi kanki?, ¿piwan kanki?**” Asimismo, sugieren el desconocimiento de un *otro*, pero no en un plano físico, pues el *videoclip* muestra que el sujeto/intérprete conoce a este *otro*, lo identifica, sino en el plano genealógico, identitario debido a la soledad que rodea a los niños. Esta soledad se revela como consecuencia de la muerte de los padres, también documentado al inicio del *videoclip*, y es esta realidad la que cuestiona el artista. Sin embargo, la segunda pregunta “**¿piwan kanki?**” se podría interpretar desde dos perspectivas: la primera que reafirma la soledad –orfandad- de esos niños y, la segunda que sugeriría un cuestionamiento personal por parte del artista, que hace referencia a un cuestionamiento a su identidad individual.

El cuestionamiento se proyecta hacia la figura del artista y es propiciado por el mismo sujeto/intérprete: “**¿pitaymi kani?, ¿piwan kani?**” Aquí, el *sujeto* andino se interpela a sí mismo por su identidad, por el desconocimiento de ese *otro* y si debería narrar los acontecimientos a ese *otro*. Ello es posible notarlo en el verso “**quizá deberías saberlo, o no**”. Si bien es evidente que el sujeto/intérprete no conoce a ese *otro* víctima, existe una verdad que los une: el discurso histórico que permitió que se reunieran. Este mismo hecho, visibiliza una diferencia: la historicidad del *sujeto*, que ya se había mencionado. El sujeto/intérprete está historizado en tanto su función de policía dentro de un sistema que lo legitima; sin embargo fuera de él su lugar es el mismo que ocupan esos niños: la orfandad, pues su sentido de pertenencia lo reconoce en su subalternidad.

Este estado es posible entenderlo a partir del significado que la población andina ha adquirido dentro y fuera de la estructura gubernamental. Por un lado, fuera del sistema

representativo de gobierno, la cultura andina es entendida como un *otro* totalmente distante, deshistorizado, con prácticas culturales propias que difieren de aquellas que caracterizan a las grandes urbes; por otro lado, desde el punto de vista del Estado la cultura andina es insertada, “incluida” dentro de la historia nacional a partir de su vínculo cultural con el legado Inca, su ancestralidad, aunque el discurso oficial indique su revalorización autónoma. Esto si bien consolida el valor de lo andino como parte de una idea de nación, en tiempo real la cultura andina contó con una escasa legitimación social y ello se visibilizó durante el periodo de violencia política. La interpelación que enfrenta el sujeto/intérprete es justamente esa falta de historicidad del *sujeto* andino, la orfandad en el amplio sentido de la palabra: el arrebató violento de su identidad y la falta de legitimación cultural.

En ese sentido, en el coro, el sujeto/intérprete determinaría que ese *otro* no sepa la verdad,

¿Pitaymi kanki? (¿Quién eres?)	
Wakcha warma, ama yachaychu.	Pobre niño, es mejor que no lo sepas.
Wiñaptiykim, yachawaqchá.	Cuando crezcas, quizá deberías saberlo.

Pero este “**ama yachaychu**” / “*es mejor que no lo sepa*”, se entendería más como un prohibitivo que como sugerencia, pues la expresión “**ama**” indica ya una acción que no debe realizarse, que no es recomendable llevar a cabo. Para el sujeto/intérprete esta verdad debería ser revelada cuando ese *otro* adquiriera consciencia de su realidad, “**wiñaptiykim, yachawaqchá**” / “*cuando crezcas, quizá deberías saberlo*”. Este “**wiñaptiykim**” si bien alude a un crecimiento físico del niño, podría interpretarse como el nacimiento de la conciencia en el individuo, que le permite descubrir su lugar en el mundo y reconocerse como un *sujeto* con historia propia. Ello es reafirmado en la siguiente estrofa a partir del verso “**yuyaptiykim, pantamunki**” / “*cuando tengas uso de razón, tal vez estés confundido*”.

¿Pitaqmi kanki? (¿Quién eres?)	
Wakcha warma,	Pobre niño,
icha yachawaq,	quizá lo deberías saber,
yuyaptiykim	cuando tengas uso de razón,
pantamunki.	tal vez estés confundido.

El acto locutivo “*yuyaptiykim*” podría interpretarse también como “cuando tu hagas memoria”, “cuando tu recuerdes”, lo cual exigiría un enfrentamiento con la verdad por parte del *otro*, quien, a su vez, revelaría su condición de *atestiguador*, es decir aquel testigo poseedor de la verdad. Este nuevo hecho marca una distancia del rol del artista como testigo de los hechos, pues la resolución del dilema que este último presenta se encuentra en el proceso de consciencia de ese *otro* víctima. De esta forma, el discurso testimonial adquiere credibilidad, pues, según lo explica Ricoeur, el auditorio –o mejor dicho el espectador- no tiene esa necesidad de réplica que sí requería la resolución del dilema en el sujeto/intérprete. Este proceso se evidenció, de alguna forma, en las audiencias públicas de las víctimas de la violencia política. El hecho de otorgar voz a ese *otro* no legitimado indicaría la asunción de su veracidad.

Sin embargo, en este caso, el testimonio como diálogo intersubjetivo asume al sujeto/intérprete como la voz de las víctimas. Uchpa, a través de su música, transmite historias que están vinculadas con la experiencia propia del vocalista. Si bien el Fredy Ortiz no fue una víctima directa de la violencia política, su condición de policía le permitió presenciar actos que necesitaban ser visibilizados y narrados, historia que, quizá, de otra forma no hubieran podido ser contadas. Ello, convierte a su *performance* en un testimonio sinestésico de la violencia, pues su producción tanto visual como musical intentarían reconstruir dichas experiencias.

Ahora bien, en *Perú Ilaqta*, el discurso en quechua inicia narrando la historia de otro. Aquí también el artista se asume como un testigo de los hechos. La canción presenta dos partes: en la primera, el sujeto/intérprete narra un episodio doloroso “*wiqi ñawiyanta sutumurqa*”, y recurrente “*waqay sapa kuti chayamurqa*”. Este episodio está relacionado

con el testimonio de un *otro* víctima, quien da cuenta de lo sucedido a su hijo **“wawansi wañurukusqa llamkachkaptin”**. Es un locutor que narra y otro que escucha. A continuación, se muestra la estrofa completa,

Perú Ilaqta (Pueblo peruano)	
Wiqi ñawiymenta sutumurqa,	Goteó lágrima de mis ojos,
waqay sapa kuti chayamurqa.	cada vez llegaba la tristeza.
Wawansi wañurukusqa llamkachkaptin,	Dicen que su hijo falleció mientras estaba trabajando,
huchansi llamkasqanmi Ilaqtallanpi.	dicen que su error solo fue haber trabajado en su pueblo.

Al inicio se había mencionado que la trayectoria artística del Uchpa, al menos la primera parte de su obra, estaba vinculada con la labor de policía de su vocalista durante el periodo de violencia política. En ese sentido, esta primera estrofa de la canción relataría una de las historias que habría escuchado en su servicio como policía. Por ello habla de la lágrima **“wiqui”** que brota de sus ojos, cada vez que llega la tristeza **“waqay”**, que también se puede entender como un llanto con lamentos. Este lamento, que representaría la tristeza de una madre, se materializa al escuchar el motivo: la muerte de su hijo y es legitimado a continuación por el sujeto/intérprete al narrar el testimonio contado, vale decir al dar voz al *sujeto* andino, el cual se entiende a partir del uso del sufijo **–si/** **“se dice que...”**. Este sufijo indica que se está contando la historia que alguien más contó primero o se cuenta lo que se escuchó. Así, **“wawansi”** significa textualmente **“se dice que su hijo”** murió o **“huchansi llamkasqanmi Ilaqtallanpi”** / **“se dice que su error fue haber trabajado en su pueblo”**. Aunque **“huchansi”** más se entienda como culpa que error, la importancia de este verso radicaría en el error de la necesidad de trabajar, tal vez, la intención detrás de la pregunta **“¿tenían que venir?”** sea evidenciar ese estado de pobreza que obligaba a las personas a trabajar en un entorno de violencia.

La segunda estrofa de esta canción evidenciaría un anhelo de paz frente al conflicto que generó la violencia política. Si bien el artista expresa una cierta importancia ante los hechos que marcaron la vida de los pobladores andinos, es posible entender que la esperanza de

un futuro pacífico recae en los niños víctimas de este conflicto, pues el haber experimentado esta condición de falta de identidad, al crecer y compartir esta consciencia de la realidad, la paz sería un hecho y ya no una esperanza. Al decir **“Perú Ilaqtalláy, wiñamuchkanki, qawakuchkanña hawka kawsayqa”**, se concluye que esa paz es el despertar de las víctimas, **“waqastin suyani sumaq samayta. Ñuqayku, wawakuna, wiñasaqky”**.

Perú Ilaqta (Pueblo peruano)	
Perú Ilaqtalláy, wiñamuchkanki, qawakuchkanña hawka kawsayqa.	Mi pueblo peruano, estás creciendo, la paz ya se está viendo.
Yaw!	¡Oye!
Waqastin suyani sumaq samayta.	Llorando de emoción espero la paz.
Ñuqayku, wawakuna, wiñasaqku.	Nosotros, los niños, creceremos.

2.3.2. Lo folklórico como testimonio en la narrativa audiovisual de Uchpa

La nueva etapa de Uchpa en la actualidad presenta una mayor variedad de sonidos del ande fusionados con la fuerza del *hard rock*. Como se ha revisado, este periodo corresponde al desplazamiento del vocalista, Fredy Ortiz, a la ciudad de Lima. Es aquí donde conoce al bajista Bram Williams y con él reinventan el sentido estético de la agrupación. De esta manera, la orquestación de la banda, es decir la composición de la partitura musical, luce una gran influencia de instrumentos andinos como el wakrapuku (ver imagen 67), el arpa (ver imagen 68), el violín (ver imagen 69) e incluso se ha incorporado a un danzante de tijeras profesional (ver imagen 70).



Imagen 67. Wakrapukus en concierto de Uchpa en Lima Vive Rock 2014. Fuente: (PeruRock, 2014). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=XABIHhZblyA>



Imagen 68. Arpa andina en videoclip Danzaq (2017). Fuente: (Uchpa, 2017). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=f5TbqJb3K8>



Imagen 69. Entrada de violín en el videoclip Por las puras (2013). Fuente: (UchpaRockPeru, 2013). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KoQJORnA2XY>



Imagen 70. Danzantes de tijeras en el videoclip Por las puras (2013). Fuente: (UchpaRockPeru, 2013). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KoQJORnA2XY>

Del mismo modo, la indumentaria también varía. Si bien en su primera etapa los músicos de Uchpa lucían un vestuario más sencillo, de estilo rockero (ver imagen 71). En la segunda etapa el vestuario representa también la fusión andino-rock. En palabras del vocalista, “la indumentaria es fusión con (...) una gorra de danzante de tijeras con collares, con diferentes collares de colores por el blues a lo Janis Yoplin, uso el cabello largo” (Ortiz, 2014), (ver imagen 72). Aunque esta caracterización es representada solo por el vocalista, los músicos de la banda aún mantienen la estética antes mencionada.



Imagen 71. Músicos en la primera etapa de Uchpa poseen un vestuario sencillo con polos, pantalones jeans, cabello largo y lentes estilo John Lennon. Fuente: (borimusic, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>



Imagen 72. Moderna caracterización del rock andino al estilo Janis Joplin. Fuente: (UchpaRockPeru, 2013). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KoQJ0RnA2XY>

Uchpa se dio a conocer en Lima -y en otros países- a raíz del lanzamiento de su tercer disco *Qukman muskiy* (2000), un disco en el que explora el repertorio tradicional de la música andina y crea versiones en *blues* para huaynos tradicionales como *Chachaschay* (Andahuaylas), *Corazón Contento* (Ayacucho) y *Por las puras* (Cusco). Hace dos años, Uchpa lanzó *Danzaq* (2017), canción que pertenece a su disco *Rock Inka*. Los videos de esta nueva etapa, que analizaré en esta última parte del capítulo, son *Por las puras* y *Danzaq*, pues ambos *videoclips* representan el tratamiento de lo folklórico en la *performance* quechua de Uchpa.

En el videoclip *Por las puras* (2013), Uchpa aparece como el intérprete absoluto, pues en él se han recreado la atmósfera de un concierto en vivo (ver imagen 73) y, en paralelo, una historia en torno al discurso de la canción (ver imagen 74). En ese sentido, el video, como los ejemplos anteriores, posee dos sentidos audiovisuales que se muestran en contrapunto. El intérprete presenta instancias armónicas en las que su imagen se sincroniza con la música, a la velocidad de la guitarra eléctrica que aparece en primeros planos. El sonido vocal marca el contrapunto entre la historia y la imagen del intérprete.



Imagen 73. Primera narrativa audiovisual: atmósfera de concierto en vivo creado para el videoclip *Por las puras* (2013). Fuente: (UchpaRockPeru, 2013). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KoQJ0RnA2XY>



Imagen 74. Segunda narrativa audiovisual: vocalista intérprete de la historia paralela en el videoclip *Por las puras* (2013). Fuente: (UchpaRockPeru, 2013). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KoQJ0RnA2XY>

Por su parte, el videoclip de *Danzaq* (2017) no es narrativo, sino, más bien, descriptivo debido a que documenta la puesta en escena de los danzantes de tijeras. Asimismo, la banda aparece interpretando la canción en todo el video (ver imagen 75) y la narrativa visual sigue el *tempo* de la partitura musical en contrapunto con la música andina.



Imagen 75. Interpretación de Uchpa en el videoclip *Danzaq* (2017). Fuente: (UCHPA, 2017). [Archivo de video]. Captura obtenida de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=f_5TbqJb3K8

La escenografía en esta canción es un paisaje natural, al parecer es un pueblo en la zona alta del ande, pues es el lugar donde se refugian los danzantes, quienes son los

protagonistas en este videoclip. De acuerdo a Uchpa (2017), los danzantes de tijeras se refugian en las zonas más altas y descienden de los "tusuq laykas", famosos sacerdotes, adivinos, brujos y curanderos prehispánicos. Ambos videoclips emplean una visualidad más dinámica, con tomas que siguen el sonido instrumental y un discurso, ya no de crítica social, sino de recuperación de la música tradicional, sobre todo expresado en la composición de la partitura musical.

En relación a la composición del discurso lírico, ambas canciones, en términos formulaicos, presentan una composición más simple, pues el objetivo estaría centrado en la practicidad del orden discursivo para su fácil recordación. Ello, evidenciaría una prevaloración de la audiencia, la cual contempla un espectador con una práctica reducida del idioma quechua. Sin embargo, este lenguaje oral coloquial aún se caracteriza por presentar terminaciones rítmicas en los versos. Por ejemplo, en la segunda estrofa de la canción *Por las puras* se puede percibir la fórmula, "**mamitaykipas qaquwaranmi/allquchaykipas kachuwaranmi**".

Por las puras	
Allin chakichaywan purikuchkaptiy,	Cuando estaba caminando muy firme,
calle punkupi wistukurani,	tropecé en la puerta de la calle,
por las puras.	por las puras.
Mamitaykipas qarquwaranmi,	Hasta tu madrecita me echó,
allquchaykipas kachuwaranmi,	hasta tu perrito me mordió,
por las puras.	por las puras.

En cambio, la canción *Danzaq* no posee recursos formulaicos, pues sus versos son composiciones simples que emplean palabras aisladas dentro de un mismo verso, "**inti, chaska, killa**" / "el sol, las estrellas, la luna". Finalmente, las historias que subyacen al discurso son jocosas y picarescas, en el caso de *Por las puras*, puesto que narra la historia de un chico que busca insistentemente a la chica de la que está enamorado, pero todo es en vano y este proceso es retratado en la canción: "**Allin chakichaywan purikuchkaptiy, calle punkupi wistukurani, por las puras**" / "cuando estaba caminando muy firme, tropecé en la puerta de la calle, por las puras". En el caso de *Danzaq*, se narra una historia mítica de

los danzantes de tijeras, *“urqumanta llusqin/ nina kallpa supay” / “sale de las entrañas del cerro/ la fuerza de un fuego endemoniado”*. Aquí, el idioma recurre a recursos metafóricos para describir el origen y la fuerza del danzante de tijeras, pues al hablar de “entrañas del cerro” alude al carácter sagrado de la danza y “la fuerza de un fuego endemoniado” el poder de las tijeras en las manos del danzante.

Danzaq (El que danza)	
Qaway!	¡Mira!
Urqumanta llusqin.	Sale de las entrañas del cerro.
Yaw!,	¡Oye!,
Nina kallpa supay	La fuerza de un fuego endemoniado
Inti, chaska, killa	El sol, las estrellas, la luna
Yaw!,	¡Oye!,
qawarikun kaypi danzaq.	He aquí El danzante.

Como bien se ha revisado, la producción de las canciones *Por las puras* y *Danzaq* se entendería como un espectáculo de la cultura andina por el empleo de elementos folklóricos como los instrumentos andinos o incluso los danzantes. Sin embargo, un análisis más profundo de su composición audiovisual y discursiva revela todo el trasfondo histórico-cultural que supone la *performance* de lo andino de Uchpa. En muchos aspectos, se podría decir que el espectáculo de Uchpa es una estetización de la cultura andina, por la construcción de su nueva puesta en escena, por su producción audiovisual y los arreglos de su partitura musical. Acá ya no hablamos de una composición discursiva formulaica, el lenguaje coloquial está presente en toda su *performance*. Sin embargo, considero que la propuesta de Uchpa de “andinizar el rock” excede solo la representación de elementos folklóricos, puesto que, como bien se ha visto, se pueden entender como una materialización del pensamiento.

Capítulo 3: El sujeto historizado: las voces del rap en quechua

“El quechua es resistencia”

Liberato Kani

El epígrafe mencionado señala una frase que ha hecho popular Liberato Kani para referirse al quechua como una lengua nativa que ha perdurado en el tiempo y aún sigue en expansión. Sin embargo, hablar de *resistencia* evoca, casi siempre, las insurrecciones político-militares que definieron el devenir histórico de la sociedad peruana. A pesar de ello, se sabe que una conducta de oposición puede ser considerada un acto de resistencia (Giroux, 1998). En ese sentido, si bien, en ocasiones, la *resistencia* del idioma quechua se puede entender más como una conducta de oposición que una resistencia, no cabe duda de que su permanente presencia en la cultura nacional ha sabido cuestionar el quehacer político en torno a su legitimidad institucional, más aún si se toma en cuenta que el quechua más que una lengua es una fuente importante de la sabiduría tradicional de los pueblos del ande.

La *resistencia* parte de un disenso, es decir de los cambios de presentación de los regímenes sensoriales (Rancière, 2009). En ese sentido, García Canclini (2013) intenta establecer la noción de *resistencia* desde una perspectiva estética, partiendo de esta idea de *disenso* que propone el autor francés. A partir de ella, García Canclini señala que la *resistencia* se puede entender, en principio, como una oposición a los mandatos oficiales del arte dentro del mundo del arte. Es decir, el autor analiza la tendencia de espectacularizar –o ficcionar- las muestras de arte que asumen una mirada “denunciativa” de eventos sociales cuyo trasfondo “político” es tratada como “una simple espectacularización del dolor para que el visitante no pase rápido ante una obra” (García Canclini, 2013, p.26). Sin embargo, esta oposición debe implicar la creación de un discurso que reinvente el sentido –o mejor dicho el orden social- que dio origen a la obra. En otras palabras, para que exista una verdadera *resistencia* desde el arte, la obra debe desconectarse del “sentido artístico y los fines sociales a los que habían sido destinados los objetos” (García Canclini, 2013, p.29). La eficacia del arte radica en esta experiencia de disenso.

De esta forma, la idea del quechua como una resistencia no solo implica la presencia latente de un elemento subalterno en la comunidad política limeña, sino la forma en cómo esta lengua nativa irrumpe en el imaginario colectivo limeño. Como ya se revisó en los capítulos anteriores, la emergencia de este elemento cultural está vinculada al horizonte de la tradición oral andina, a través de narrativas culturales que enmarcan al quechua dentro de una cosmovisión cuyo pensamiento está vinculado profundamente al ritmo natural del espacio geográfico (Abram, 1996). Esta esencia rítmica revela el trasfondo de una forma particular de percibir el mundo: el carácter cíclico del tiempo. Así, el quechua al irrumpir en la sociedad limeña enfrenta ambas perspectivas del mundo: la concepción histórica de un tiempo lineal, características de las sociedades occidentales, que marca el inicio y el fin de la vida; y la visión cíclica del tiempo de la cultura oral andina, que manifiesta un constante renacer (Wachtel, 2019).

En ese sentido, la *performance* de Liberato Kani, a través de su producción audiovisual, brinda luces sobre la importancia de la categoría espacio/tiempo en la producción de *estereotipos* sobre el indígena que migraba a la ciudad⁷⁹. Partiendo de esta idea, el presente capítulo tiene como objetivo justamente describir el tratamiento audiovisual de la categoría espacio/tiempo para identificar los dilemas ideológicos que marcan el pensamiento híbrido del migrante, y explicar la concepción del *otro* dominante a través del discurso del *rap en quechua*. La hipótesis que se estudiará plantea que los dilemas ideológicos evidencian una fragmentación del *sujeto* debido a la construcción de *estereotipos* entorno a la imagen de un migrante diaspórico, invasor y transgresor, quien, finalmente, es redimido a través del reconocimiento de su identidad híbrida.

El estudio de la categoría espacio/tiempo es pertinente debido a que la noción cíclica del tiempo en una cultura de tradición oral, según Abram (1996), no se puede abstraer fácilmente de su espacio. De esta manera, delimitar el espacio/tiempo andino, que no

⁷⁹ Con ello no me refiero a que los estereotipos hayan evidenciado esta diferencia, sino que el tratamiento de esta categoría brinda argumentos para entender la forma de comportamiento del *sujeto* andino en la ciudad, cuya *performance* nutrió de significados el imaginario limeño.

implica solo la documentación de un contexto, sino el reconocimiento de todo un ordenamiento particular del mundo, permite comprender el *lugar* que ocupa la *performance* del *sujeto* andino en el espacio/tiempo limeño. Para una cultura oral el espacio se experimenta como un *lugar*, el cual es entendido como un reino diferenciado que contiene diversos espacios, cada uno de los cuales tiene su propio poder, su propia forma de organizar nuestros sentidos y de influenciar nuestra conciencia (Abram, 1996, p.115). En efecto, la distinción cultural de la categoría espacio/tiempo revelaría una *cultura pública* integrada por un sistema complejo de imaginarios culturales que luchan por su legitimación mientras intentan convivir en un espacio que aún se muestra indiferente. Esta diversidad de sensaciones a la que está expuesto el *sujeto*, en este caso tanto el andino como el limeño, genera cierta *resistencia*, pues lo andino al poseer su propia organización sensorial se enfrenta al poder de un *otro* que intenta homogeneizarlo culturalmente y transgredir sus espacios.

La resistencia se ha manifestado en acciones de distinta índole en el transcurrir de la historia peruana. Pero son, quizá, los eventos surgidos posteriores a la invasión hispánica los que han enmarcado el encuentro cultural entre lo andino y lo hispánico. A modo de reseña, es pertinente solo mencionar las formas más notorias en las que se ha manifestado la resistencia en el Perú para comprender su importancia en el desarrollo histórico cultural en la sociedad limeña, puesto que, al ser considerada centro del poder nacional, es un entorno en el que se arraigó fuertemente el pensamiento colonial y ante la que, asimismo, se gestaron las primeras resistencias criollas.

Una de las grandes resistencias que marcó el devenir de las relaciones culturales en el territorio peruano fue, como bien se sabe, la Conquista. Las crónicas señalan que la resistencia se encarnó en el rechazo del Inca Atahualpa a las “negociaciones” que los españoles imponían para continuar con su exploración⁸⁰ (Castro, 2008). Más adelante, con la muerte del Inca Atahualpa, los descendientes directos del Inca Huayna Cápac

⁸⁰ El evento que marcó esta resistencia, según Castro Arenas (2008), fue el gesto de rechazo del Inca Atahualpa hacia la Biblia, la cual había sido utilizada por el cura Valverde para lograr un acercamiento con el soberano.

conformarían una fuerte resistencia ante la dominación española y su principal refugio sería la región de Vilcabamba, la cual Titu Cusi Yupanqui, hijo de Manco Inca, tendría como foco latente de nacionalidad (Castro, 2008). A finales del siglo XVIII, estalló la revolución social de Túpac Amaru II, quien, en términos generales, abogó por la libertad de los indígenas del sometimiento español, más aún por la abolición de actividades como la alcabala, aduanas y el servicio de la mita en la mina de Potosí, que explotaban a muerte el trabajo de los indios⁸¹ (Walker, 2018).

La resistencia andina, según Valcárcel (1988), “tuvo mayor relevancia porque la invasión europea fue directa y central” (p.125), además porque el entorno andino tenía gran valor estratégico. Del mismo modo, “la división entre conquistadores y conquistados, al mismo tiempo fue la división entre dos grupos étnicos, con distintas lenguas, concepciones, vestidos y creencias” (Valcárcel, 1988, p.126). Definitivamente, este primer encuentro trazó el devenir histórico del país en todos sus niveles, pero más ampliamente en el nivel cultural, en el cual aún se sienten sus efectos. Como bien se ha mencionado en el primer capítulo, solo hasta bien entrado el siglo XIX se mostró interés por discutir la presencia del indígena en la concepción de una idea de nación. Antes de ese periodo, vale la pena mencionar los esfuerzos de los liberales criollos por tratar de “integrar al indio en la vida política” (Rojas, 2017, p.67) hacia la mitad del siglo XVIII. Aunque el interés de los criollos giraba en torno a una redención del indio a través de la educación y la inserción en el sistema económico, no cabe duda de que estas ideas supusieron un verdadero debate en el corazón mismo de la sociedad colonial.

Estos actos de resistencia, de alguna forma, transformaron la mirada del colonizador sobre el colonizado, no obstante, sus intereses. Desde un punto de vista contemporáneo, en un

⁸¹ Un evento importante del inicio de la Rebelión de Túpac Amaru II fue el uso del idioma quechua en los actos “oficiales” que José Gabriel Condorcanqui asumió desde el asesinato del corregidor Arriaga. Walker (2018) explica este episodio de la siguiente forma: “Un pregonero encabezó la procesión a la horca, anunciando que se estaban cumpliendo los deseos del rey y repitiendo la promesa de que las aduanas, la alcabala y la mita serían de ahí en adelante abolidas. Tupac Amaru le ordenó hablar en quechua, una lengua que nunca se usaba en eventos o documentos oficiales” (p.13). Con ello quedaba claro que la resistencia se iniciaba en todo sentido y que el uso de la lengua nativa fue de vital importancia para la rebelión, teniendo en cuenta el carácter mestizo de José Gabriel y su instrucción en el idioma español.

contexto social que promueve el reconocimiento y respeto de la diversidad cultural, surgen nuevas formas de *resistencia* que, desde el arte, buscan *performar*, asimismo, nuevas miradas de lo andino narradas desde la experiencia del *sujeto* agente. En ese sentido, el *rap* surge como una herramienta que contribuye con la afirmación y (re)construcción de identidades a través de su espontaneidad lírica y versatilidad de su composición musical. De esta forma, el *rap*, al servir como medio para narrar las experiencias de la cotidianidad juvenil, ha sido considerado, más que un género musical, una filosofía de vida. Asimismo, oficialmente es una expresión artística que nace dentro del movimiento *hip hop* cuyo impacto en la cultura popular forjó una contracultura que caló profundamente en los jóvenes sin importar su nacionalidad. Así, el *rap* se consolida como una experiencia de escala mundial que da voz a la juventud, un grupo social infravalorado por sus supuestas conexiones con la inseguridad social (Martín-Barbero, 1998).

Para entender la influencia de las dinámicas de un género tan popular como el *rap* en la reivindicación del quechua dentro del entorno cultural de los jóvenes limeños, en el presente capítulo se revisará teóricamente la noción de *resistencia* desde la categoría de *disenso*; asimismo se analizará la construcción del *estereotipo* desde el poder y su función en la configuración de la *otredad* para finalmente exponer la relación de la *resistencia* con la identidad juvenil, teniendo en cuenta la triple estigmatización en la que los jóvenes descendientes de migrantes se ven expuestos: el hecho de ser joven, su identidad andina heredada y su acercamiento al *rap*, identidades constantemente marginadas. Por otro lado, se documentarán los hitos históricos que iniciaron el movimiento de *hip hop* a nivel mundial, su llegada a Latinoamérica y cómo se instaló la euforia del *rap* en los entornos sociales marginados en la ciudad de Lima. Finalmente, se aplicará esta discusión teórica al análisis de la narrativa audiovisual del videoclip *Kaykunapi* y la composición discursiva de *Kaymi Punchaw*, *Hatariy*, *Mana Urmaspá* y *Kaykunapi*, piezas que forman parte del disco *Rimay Pueblo, la voz popular* que lanzó Liberato Kani en el 2016.

3.1. Identidades en conflicto: raíces de la resistencia

En términos generales, la *resistencia* puede ser entendida como la construcción de una oposición hacia un imperativo hegemónico. En la parte introductoria de esta investigación, se presentó la noción de resistencia concebida desde el arte, la cual exigía la creación de un discurso reflexivo que pueda reinventar el sentido que dio origen a la obra; para ello el artista debía deslindarse de los fines artísticos y sociales a los que habían sido destinados los objetos (García-Canclini, 2013). En esta primera sección, se ahondará teóricamente en la concepción política de *resistencia* desde la mirada de la estética ranceriana y se complementará con el pensamiento de Henry Giroux, quien explora el sentido de *resistencia* en el campo de la educación. Ello, teniendo en cuenta la capacidad mediadora de la cultura en el aprendizaje intergeneracional, pues es justamente este proceso de vivir influenciado por el pasado –es decir por los padres y abuelos- lo que forma el carácter agencial –mejor dicho performativo- de los jóvenes para transformar su realidad (Martín-Barbero, 1997).

Al respecto, el caso del *rap* es ilustrativo. En efecto, los jóvenes han empleado el *rap* como una herramienta para expresar su subjetividad, de alguna forma, para resistirse a los paradigmas dominantes que reducen su existencia a un entorno violento y disfuncional. En ese sentido, la figura de Liberato Kani es representativa debido a que no sólo se constituye como un artista importante del *rap*, que ya de por sí se muestra como una subcultura que está vinculada a fuertes estereotipos sociales, sino que se ha convertido en la voz de los jóvenes, un grupo social constantemente desvalorado política y económicamente⁸², más aún de los jóvenes migrantes o descendientes de migrantes en la ciudad de Lima, los cuales hablan o conocen el idioma quechua, y que por ello han estado expuestos a situaciones de discriminación. En los siguientes párrafos, explicaré cómo convergen estas dinámicas

⁸² En el capítulo anterior, al mencionar el éxito del rock subterráneo en la población joven de la década de los ochenta, se describieron, asimismo, las características que manifestó este grupo social en su búsqueda por una institución que le brinde identidad. En ese sentido, se señaló la ausencia de ideales políticos y la falta de empleo a pesar de las oportunidades que les presentaron, las cuales incluso eran mejores de las que tuvieron sus padres.

sociales entorno al desarrollo del *rap en quechua* en la ciudad de Lima.

3.1.1. ¿Qué se entiende por resistencia?

Hablar de resistencia implica, según García-Canclini (2013), hacer referencia a una variedad de significados, los cuales dependen de la acción que esté realizando el *sujeto* en el momento en que toma la palabra. Giroux (2004) entiende este proceso como conductas de oposición, las cuales no necesariamente llegan a ser consideradas *actos de resistencia*. El reto que sigue a una conducta de oposición, afirma, es el análisis “para ver si constituye una forma de resistencia que (...) intente descubrir sus intereses emancipatorios” (Giroux, 2004, p.147). De esta forma, la *resistencia* debe ser vista desde la convergencia de una conducta y un interés que sirvan como punto de reflexión crítica, más aún “tiene que ser medido (...) por el grado en el que contiene las posibilidades de estimular la lucha política colectiva alrededor de problemas de poder y determinación social” (Giroux, 2004, p.148). La noción de *resistencia* más que una reacción de enfrentamiento implica una voluntad de transformación.

En efecto, la evolución del sentido de resistencia no solo ha contribuido con incrementar las posibilidades de transformación social, sino que ha diversificado los medios por los que se pueden manifestar estas resistencias. Ya no se habla de *resistencia* en términos bélicos como se hacía antaño, ahora se podría decir que la dinámica de la resistencia actúa desde diferentes enfoques con el objetivo de entablar diálogos y tender puentes entre las diferencias culturales, aunque ello, según García-Canclini (2013), haya condenado a las resistencias a una inercia total. Si bien las diferentes nociones de resistencia permanecen estancadas debido a su “división (...) en pequeños centros de poder” (García-Canclini, 2013, p. 17), no dejan de interactuar entre ellas. Para Giroux (2004), la distribución del poder en pequeños centros sería una consecuencia del carácter no unidimensional del mismo poder.

A partir del análisis de Foucault⁸³, el autor señala que “el poder es ejercido no sólo como modo de dominación, sino también como acto de resistencia o como expresión de una forma creativa de producción cultural y social fuera de la fuerza inmediata de la dominación” (Giroux, 2004, p.145). En ese sentido, los *actos de resistencia* se masifican en función de las necesidades de las distintas minorías que conforman una sociedad y los medios, a través de los cuales se manifiestan, siguiendo esta misma lógica, pues varían de acuerdo a los recursos que su entorno les proporciona.

Un aspecto que resalta Giroux (2004) es la capacidad de emancipación que debe presentar la resistencia, pues, en términos generales, él cree “que la resistencia tiene que ser situada en una perspectiva o racionalidad que tome la noción de emancipación como su interés guía” (p.145). Pero, no solo una emancipación individual, sino social que logre salvar los límites de la dominación. En otras palabras, la función de la *resistencia* debe ser reveladora (Giroux, 2004). Con ello, el autor concluye,

“Lo que debe ser propugnado es que no sea permitido que el concepto de resistencia llegue a ser una categoría que se atribuya indiscriminadamente a cada expresión de “conducta de oposición”. Por el contrario, debe llegar a ser un constructo analítico y un modo de investigación que contenga un momento de crítica y una sensibilidad potencial hacia sus propios intereses; esto es, un interés en el proceso de desarrollo de la conciencia radical y en la acción colectiva crítica”. (Giroux, 2004, p.147)

3.1.2. El estereotipo y la construcción de la otredad

Ahora bien, si los *actos de resistencia* surgen en respuesta a los mecanismos de poder, ¿qué es exactamente lo que construye el poder? ¿A qué responden las resistencias? La respuesta parece sencilla: el poder construye la *otredad*. Pero al hacerlo, no solo impone la condición social de un subalterno, sino que crea diversos repertorios representacionales con el fin de fijar las diferencias (Bhabha, 1994) y legitimar un discurso oficial. Como es sabido, el poder en el Perú ha tenido varios rostros, pero el discurso que ha acompañado a cada uno de ellos estuvo influenciado por el pensamiento colonial sobre el *otro*. Esta *otredad* fue construida

⁸³ Para Giroux (2004) “la resistencia añade una nueva profundidad teórica a la noción de Foucault (1977) de que el poder trabaja para ser ejercido sobre y por la gente dentro de diferentes contextos que estructuran las relaciones de interacción de la dominación y la autonomía” (p.145).

a través de *estereotipos* que representaban el rechazo hacia aquello que una élite limeña europeizada no era, pero que al mismo tiempo representaba una fantasía, un interés por conocer lo negado (Hall, 2010). El *estereotipo* se convirtió en un arma cultural del poder colonial cuyo impacto aún se evidencia en las interacciones sociales de la población limeña.

Homi Bhabha en su texto *La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo* (1994) señala el *estereotipo* como estrategia mayor de la fijeza⁸⁴. Para Bhabha, el *estereotipo* es una forma de manifestar el poder sobre el *otro*, de dibujar un mapa cultural de degradación de un individuo considerado inferior, es, en otras palabras, “una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está “en su lugar”, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente” (Bhabha, 1994, p.91). En ese sentido, el *estereotipo* se nutre de una realidad que es evidente, por ejemplo, el indígena es analfabeto, pero que necesita ser reforzada por el discurso oficial para recordar el lugar del subalterno dentro del sistema de organización político-social; en este caso, el lugar del indígena sería en el campo, en la sierra, espacios asociados al nivel más bajo de la pirámide social.

Por su parte, Hall (2010) complementa el aporte de Bhabha al definir los rasgos del *estereotipo*. Para el autor, “la estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija la “diferencia”” (Hall, 2010, p.430), es decir asume características propias de un grupo como los atributos perpetuos de la personalidad de una persona. Del mismo modo, el *estereotipo* divide para excluir. Establece límites simbólicos entre lo “normal”, lo “puro” y aquello que no lo es o que no cumple las reglas de representatividad queda fuera de los límites de la esfera pública. Finalmente, el proceso de estereotipación es más viable en sociedades con grandes desigualdades de poder (Hall, 2010), en las que el poder de unos pocos se aplica a los otros que suelen ser mayoría. De esta forma, la *otredad* se construye a partir de estos regímenes de verdad elaborados por el *estereotipo*.

⁸⁴ La fijeza es entendida por Bhabha “como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable, así como desorden, degeneración y repetición demónica” (Bhabha, 1994, p.91).

“Para comprender la productividad del poder colonial es crucial construir su régimen de verdad, no someter sus representaciones a un juicio normalizador. Sólo entonces se vuelve posible comprender la ambivalencia productiva del objeto del discurso colonial: esa “otredad” que es a la vez un objeto de deseo y de irrisión, una articulación de la diferencia contenida dentro de la fantasía de origen y de identidad. Lo que revela esa lectura son los límites del discurso colonial y permite una transgresión de estos límites desde el espacio de esa otredad”. (Bhabha, 1994, p.92)

Más adelante, el autor agrega que esta ambivalencia, es decir el identificar una verdad del subalterno y repetirlo ansiosamente para reforzar su inferioridad, le otorga al “estereotipo colonial su valor: asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes; conforma sus estrategias de individuación y marginalización; produce ese efecto de verdad probabilística y predictibilidad que, para el estereotipo, siempre debe estar en exceso de lo que puede ser probado empíricamente o construido lógicamente” (Bhabha, 1994, p.145).

El triunfo del estereotipo colonial en el imaginario colectivo limeño se encarnó en la imagen del migrante andino como invasor (Gómez, 2017), advenedizo (McEvoy, 2019), ignorante, ocioso, inmerso en el alcohol y la coca (Rojas, 2017), categorías que demarcaron fuertemente las dinámicas sociales en la ciudad de Lima. A pesar de que los criollos liberales apostaron por la idea de la posibilidad de la redención del indio a través de la educación y las prácticas electorales hacia finales del siglo XVIII (Rojas, 2017), permaneció latente en los espacios más privados del poder central, una invisibilidad del pensamiento racista que se manifestó en prácticas sutiles de rechazo hacia el *otro* (Portocarrero, 2007). Sin embargo, este comportamiento no evitó que la presencia del migrante transformara el rostro urbano de la capital (Matos Mar, 1986) y, con el pesar de muchos, el indígena fue legitimado con el reconocimiento legal de las zonas limeñas invadidas. La convivencia entre ambos espacios simbólicos provocó el surgimiento de nuevas formas de discriminación.

Los *estereotipos* vinculados a lo limpio/sucio se comienzan a formar en este contexto. En algún momento de la historia, “la “sierra” quedó como un mundo encerrado, negado, únicamente reconocible a través de los terribles poderes locales” (Nugent, 2012, p. 23). Si bien para el *sujeto* andino la migración significó el acceso a mejores oportunidades, su llegada a la gran ciudad revivió los viejos fantasmas coloniales (Portocarrero, 2015). En ese sentido, el principal miedo que surgió en el imaginario de los sectores de clases medias

estuvo relacionado con la posible invasión de las clases populares. Al respecto, Portocarrero (2015) explica que

“hacia 1958 circula por primera vez la idea de que Lima podría ser invadida por los pobladores de las barriadas. En esa época el crecimiento de las barriadas era acelerado y la clase media comenzaba a tomar conciencia, con una mezcla de temor y repulsión, que el Perú era un país pobre y subdesarrollado y que, además, las barriadas eran fenómenos llamados a extenderse”. (p. 103)

El temor hacia el *otro* tiene como trasfondo el temor a la mezcla, a la “contaminación”. Hall (2010) grafica muy bien este punto al usar como ejemplo el discurso racializado como efecto de oposiciones binarias. Son tres los aspectos que resalta Hall sobre la diferencia racial entre negros y blancos: la oposición cultural en la que “civilización” se relaciona con lo blanco y “salvajismo” con lo negro; la oposición biológica de razas, que resalta la diferencia por el color de la piel; la oposición psicológica en el que las “razas” blancas se asocian al desarrollo intelectual y las “razas” negras a cualquier cosa que sea instinto; “finalmente, existe la polarización de la oposición entre la “pureza” racial por un lado y la “contaminación” que surge del intermatrimonio, la hibridez racial y mezcla de razas” (Hall, 2010, p.426). Lo que señala Hall sobre la “contaminación” racial es de suma importancia porque se vincula directamente con el discurso de lo “sucio” y “desaliñado” que propone Nugent (2012) a propósito de la marginación social.

El discurso de la suciedad “marca las diferencias sociales y las calidades humanas” (Nugent, 2012, p.49) mientras lo limpio es asociado al buen gusto, a la pureza. Así, la “clasificación oligárquica de limpio/sucio terminó formando parte arraigada del sentido común” (Nugent, 2012, p.50), en el rasgo distintivo de ciertos grupos sociales, sobre todo de aquellos que fundaron la nueva Lima con la formación de precarios conjuntos habitacionales que dieron origen a las primeras barriadas en las zonas periféricas de la ciudad. Sin embargo, la transformación no solo fue demográfica, sino cultural. El miedo se apoderó de la población limeña debido a la proliferación del comercio ambulatorio en las principales calles del centro histórico; además de la concentración en las plazas de “conjuntos e intérpretes de música serrana, ante un público mayoritariamente provinciano y popular” (Oliart, 1995,

p.71).

Estos hechos intensificaron el miedo de la clase media a la invasión, a la “contaminación” racial, a la convivencia con ese *otro* desconocido. Si bien representan tiempos históricos distintos, los *estereotipos* obedecen a un mismo patrón de poder heredado de la empresa colonial que marca la superioridad racial de una élite limeña europeizada por sobre el *otro*. De esta manera, la categoría de la “contaminación” revela que “el objetivo del discurso colonial [fue] construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, de modo de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción” (Bhabha, 1994, p.96).

En consecuencia, la respuesta a esta percepción de la “contaminación” fue la discriminación, el distanciamiento social y el encerramiento en espacios alejados de esas barriadas. De alguna forma, la estrategia colonial de encerramiento que confinó a los indígenas al espacio serrano se trasladó a la población limeña con la llegada de los primeros migrantes, pues la intolerancia hacia la presencia cercana del *sujeto* andino creó muros espaciales que se encargaron de acentuar y materializar las diferencias. Así, el *estereotipo* se manifestó “como forma de escisión y creencia múltiple” que “[exigió], para su significación exitosa, una cadena continua y repetitiva de otros estereotipos” (Bhabha, 1994, p.102). Aquí vemos la figura del indígena mutilado en su esencia⁸⁵, el hecho de la separación a través de la construcción de residenciales en distritos alejados de las zonas periféricas se muestra como una forma de discriminación, como una forma de huir a la “contaminación”.

A modo de conclusión, el poder construye la *otredad* a través de *estereotipos*, los cuales refuerzan el discurso colonial de superioridad y al buscar la degradación del individuo,

⁸⁵ Para ilustrar esta idea me parece interesante referirme al ejemplo de Frantz Fanon, que Bhabha emplea para graficar el funcionamiento de las prácticas y discursos raciales de una sociedad colonial: “En una ocasión una niña blanca fija a Fanon con una mirada y una palabra cuando se vuelve a identificarlo con su madre. Es una escena que resuena interminablemente a lo largo de su ensayo “El hecho de la negritud”: “Mira, un Negro... ¡Mamá, mira al Negro! Me asustó”. “¿Qué otra cosa podía ser para mí”, concluye Fanon, “sino una amputación, una escisión, una hemorragia que salpicaba todo mi cuerpo con sangre negra” (Bhabha, 1994, p. 101).

fragmentan su identidad, lo cual crea dilemas ideológicos en el *sujeto* andino que terminan por dividirlo entre el deseo y la fantasía. Del mismo modo, la fetichización del *sujeto*, es decir la construcción de una imagen que haga tolerable su presencia, es una consecuencia del discurso colonial y del poder que cree tener sobre el *otro* (Bhabha, 1994).

3.1.3. La construcción del sujeto andino: lo cholo y la identidad juvenil

Mientras el rostro de la nueva Lima tomaba forma demográficamente, en el ámbito cultural, la convivencia entre lo andino y lo limeño iniciaba un proceso de *hibridación* que, con el tiempo, se concretaría en una nueva denominación en la escala social: *lo cholo*. Esta nueva identidad generaría cierto rechazo de la cultura oficial, pues, de acuerdo a Nugent (2012), lo “cholo” siempre fue considerado una intrusión, una identidad inesperada en la taxonomía tradicional limeña. Sin embargo, dicha identidad ha llegado a ser entendida de diversas maneras, “lo mismo puede ser válida para expresar el rechazo y la exclusión totales: ¡Cholo de porquería!, como puede ser usada para extender o subrayar una cercanía o intimidad: cholo, cholita, cholito” (Nugent, 2012, p.63). Es, tal vez, la primera acepción la que continúa definiendo las relaciones sociales en la Lima contemporánea.

Esta nueva identidad se originó con la presencia del indígena en la ciudad de Lima debido a las primeras migraciones masivas. Antes de ello, el sistema clasificatorio social reconocía a “blancos, indígenas y *mistis*; todos ellos unidos en la gran burbuja del mestizaje” (Nugent, 2012, p.64) y con sus propias dinámicas de exclusión. En la ciudad, el contraste entre estas categorías era más notorio, más aún con el inicio de las migraciones en la década de 1940. Las diferencias socioculturales se acentuaron debido a que las comunidades rurales en la ciudad seguían reproduciendo su “lengua, cultura y forma de vida sin grandes interferencias” mientras que “las clases dominantes, principalmente costeñas, imponían un estilo occidentalizado moderno” (Matos Mar, 1990, p.16). Así, se hizo común designar al campesino como “serrano” o como “indio” al que había que “culturizar”. A pesar de la creciente discriminación, que, hasta cierto punto, mermó el ánimo del indígena, la

identidad andina permaneció firme en su cotidianidad, “había gente que persistía en estar fuera de lugar” (Nugent, 2012, p. 65).

Esta actitud contribuyó con la creación de redes espaciales de entretenimiento. Los coliseos, y posteriormente los clubes departamentales, son los primeros espacios que congregan a los migrantes andinos y los conjuntos musicales que recrean el ambiente festivo de sus lugares de origen (Llorens, 1983). Más adelante, el constante contacto con la música foránea iniciará lo que se conoce como cultura chicha o música tropical andina, un híbrido musical que mezcla “elementos culturales procedentes del mundo occidental (...) con elementos del mundo andino” (Cárdenas, 2014, p.16). De esta forma, la música *chicha*, como expresión cultural de la nueva identidad *chola*, reflejaría la capacidad de reinención que presentó la cultura andina desde sus inicios a finales del siglo XIX.

La pertinencia de este breve recuento histórico sobre la cultura chicha y su influencia en la consolidación de una identidad *híbrida*, radica en evidenciar cómo la convergencia de dos culturas totalmente opuestas encuentra un punto de inflexión que cambia totalmente la dirección del orden social dominante y se permite cultivar alternativas que enrumben la sociedad hacia la constitución de una idea de nación –si bien con algunos matices. Al respecto, es importante mencionar que la intención de encaminar la nación hacia un mismo ideal tuvo sus tropiezos, pues no todos estaban dispuestos a aceptar las nuevas dinámicas sociales. Desde el punto de vista del indígena urbano, lo *cholo* significó una forma de permanecer fieles a sus orígenes sin dejar de adaptarse a la urbe limeña, generando espacios de convivencia entre ambas culturas, es decir se manifestó como una resistencia. Sin embargo, la perspectiva del limeño indicaba todo lo contrario, pues para él lo *cholo* no significó más que una nueva forma de discriminación, “se convirtió en el término preferido para jerarquizar. Para determinar quién es más y quién es menos” (Nugent, 2012, p.66).

3.1.3.1. La juventud chola en Lima

En efecto, el imaginario limeño comenzó a reinventar los significantes de los *estereotipos*,

pero conservando las mismas imágenes. En la actualidad, los que han asumido esta lógica, tal vez de manera inconsciente, han sido los jóvenes, aquellos hijos o nietos de migrantes andinos que aún se siguen enfrentando a un pensamiento racista. En términos generales, los jóvenes siempre han sido considerados un grupo social problemático, por lo mismo de la etapa de cambios que atraviesan hacia la “madurez” adulta. Jesús Martín Barbero en su texto *Jóvenes: desorden cultural y palimpsestos de identidad* (1998), analiza, desde una perspectiva cultural, las percepciones sociales que han surgido en torno a la figura del joven, a cómo conciben las sociedades modernas a los jóvenes. La primera idea que presenta está relacionada a la violencia juvenil, “lo joven-violento: pandillas, bandas, parches, asociadas al lumpen, al sicariato, la guerrilla, etc.” (Martín-Barbero, 1998, p.2). Aunque en algunas sociedades existan excepciones, el *estereotipo* del joven-violento es el que prevalece y marca la identidad de este grupo social.

Por poner un ejemplo, siguiendo el tema de la presente investigación, los jóvenes que hacen *rap* suelen ser asociados a estas características y, a pesar de que intentan generar un impacto positivo en la sociedad con sus composiciones discursivas, cargan con el estigma del joven-violento. Este hecho es notorio más aún cuando los jóvenes raperos realizan los famosos “carreos”, una actividad que consiste en subir a los buses de transporte público para compartir su arte y ganar algo de dinero que pueda financiar sus estudios o carrera artística. Los jóvenes que realizan esta actividad son considerados, en su mayoría, delincuentes o mentirosos. Para Martín-Barbero (1998), esta actitud revela

“que la preocupación de la sociedad no es tanto por las transformaciones y trastornos que la juventud está viviendo, sino más bien por su participación como agente de la inseguridad que vivimos, y por el cuestionamiento que explosivamente hace la juventud de las mentiras que esta sociedad se mete a sí misma para seguir creyendo en una normalidad social que el desconcierto político, la desmoralización y la agresividad expresiva de los jóvenes están desenmascarando”. (p.3)

En efecto, uno de los mayores logros que han alcanzado los jóvenes raperos, como se verá más adelante, es la posibilidad de expresar su subjetividad a través del arte de la improvisación, en el cual ellos vuelcan todos sus miedos, alegrías y decepciones. Ello devela verdades que, tal vez, para los adultos resulten incómodas.

Ahora bien, una segunda idea está relacionada con la desvinculación de los jóvenes con las instituciones escolar y familiar, fuentes de los valores humanos. Para el autor, existe

“la obsesión de que en los jóvenes se están perdiendo los valores, que estaríamos ante una juventud “sin valores”, preocupación de corte moralista, incapaz de comprender, de dar cuenta de la *transformación* que los valores están atravesando: del por qué hay valores que se pierden y de cuáles son los que se ganan, los que se han *gastado* y los que se recrean”. (Martín-Barbero, 1998, p.3)

La transformación de los valores, tal vez sea una verdad ineludible. Sin embargo, esta mirada de la juventud sin valores puede estar relacionada con una visión tradicional del aprendizaje, para la cual la escuela y la familia eran consideradas instituciones indispensables para la formación humana. Lo cual no quiere decir que ahora no lo sean, sino que al existir la posibilidad de que algunos jóvenes no cuenten con la oportunidad de acceder a una institución educativa o, lo que es peor aún, no cuenten con un hogar que los acoja o, de ser así, este hogar sea disfuncional, alternativas como el *rap* o la idea de pertenecer a una tribu urbana asumen este rol de formación que algunos jóvenes necesitan.

3.2. La cultura hip hop y el rap en quechua

El surgimiento del *hip hop* en la escena musical internacional generó gran impacto en la cultura popular. Más allá de cosechar gran éxito comercial, el *hip-hop* se convirtió en una vía de escape para los jóvenes en diversas partes del mundo debido a la variedad de actividades artísticas que abarcaban su práctica escénica, como el *graffiti*⁸⁶ y el *breakdance*⁸⁷, y su práctica musical, como el *turntablism*⁸⁸ y *beatboxing*⁸⁹ (Toner, 1998). El

⁸⁶ El graffiti, según Toner (1998), “es una forma de arte transitorio e ilegal que consiste en pintar en lugares de propiedad pública y ajena” (p. 21).

⁸⁷ Por su parte el *breakdance* es un baile acrobático que apareció, según Toner (1998), en las legendarias batallas de DJs de los años sesenta en los parques de Nueva York.

⁸⁸ Toner (1998) lo define literalmente como “tocadisqueísmo”. Es considerado un instrumento musical del nuevo músico surgido a finales de los setenta: el DJ -o *disck jockey*. Este instrumento permite “manipular, mediante discos y tocadiscos, grabaciones preexistentes para crear nuevas composiciones” (p.38).

⁸⁹ El *beatboxing* es la capacidad de “imitar una caja de ritmos con la boca y las cuerdas vocales” (Toner, 1998).

rap nace de la combinación de estas dos últimas prácticas con una adicional que está representada por la figura del *MC* –o maestro de ceremonias. El nacimiento del *rap* asume la lógica artística del *hip hop* y rápidamente se consolida como una herramienta musical de raíz contestataria debido a que su discurso evidencia una crítica social desde la experiencia misma de sus actores. El carácter *underground*⁹⁰ de esta cultura del verso ha facilitado medios alternativos de expresión para que los jóvenes –en su mayoría pertenecientes a zonas marginadas de grandes ciudades- puedan manifestar su subjetividad.

En ese sentido, en esta segunda parte del capítulo se revisarán brevemente los orígenes del movimiento *hip-hop* en Estados Unidos para entender su esencia contracultural y la lógica que funda el *rap* como género musical. Del mismo modo, se analizará su impacto en Latinoamérica y la forma cómo se ha adaptado el *rap* a los diferentes contextos sociales. Finalmente, se describirá el contexto que dio inicio al *Movimiento hip-hop Peruano* y las diversas corrientes de *rap* que precedieron la formación de la *performance* de Liberato Kani.

3.2.1. El origen del hip hop en USA

En términos generales, el *hip-hop*⁹¹ es percibido como una hermandad, una filosofía de vida, puesto que su práctica al representar la experiencias personales más profundas del ser humano conducen a los jóvenes a entablar relaciones con sus pares y crear una comunidad artística con dinámicas propias que involucran el intercambio simbólico a través del lenguaje –además de ciertos objetos que identifican a la cultura *hip hop*- y la configuración de un pensamiento político-social con sus propias redes de transmisión, consumo y distribución que unen diferentes subculturas alrededor del mundo.

La esencia de la cultura *hip hop* justamente recae en la producción de este pensamiento

⁹⁰ En el capítulo anterior se había mencionado que el significado de la palabra *underground* hace referencia a todo un movimiento musical que se desarrolla fuera de la escena musical comercial.

⁹¹ El origen del término *hip-hop* se remonta a la era de los DJs en los clubes de Nueva York. Estos DJs “animaban al público con frases rítmicas, incluso con rimas” (Toner, 1998, p.46). Un de esas frases características, que fue entonada por Dj Hollywood, era “to the hip, hop, the hippy, the hippy hippy hip, ho hoppin’, ya don’t stop the rockin” (Toner, 1998, p.46).

político-social. Este discurso se alimentó —y aún se alimenta- de experiencias que se revelan como una reacción contra la desigualdad social que vivían las comunidades afroamericanas, latinas y caribeñas en EE.UU (Mollericona, 2007) y que formaron un juicio que cuestionó y visibilizó —en su momento- los principales problemas que atravesaban estas minorías. Esta dinámica constituyó al *hip hop* como un movimiento contracultural, como una voz de protesta que desafió el *statu quo*. En ese sentido, lo contracultural se convierte en la primera mirada que el *sujeto* subalterno manifiesta de su entorno, y es esa mirada la que identifica el origen del *hip hop* como un movimiento “callejero”. Un movimiento que convertirá el espacio público en el escenario principal de esta nueva movida musical.

Un punto importante, que emerge de esta toma de los espacios públicos, es la acepción de “gueto”. Ya desde su definición, el *hip hop* introduce este término como parte importante de sus orígenes. Santos Unamuno (1999) afirma que el *hip hop* es “un estilo de vida nacido en los años 70 en la ciudad de Nueva York, concretamente en los ghettos afroamericanos” (p.235), aquí el sentido de la palabra “gueto” se podría entender como un espacio marginado en el que suelen habitar las minorías poblacionales⁹². Esta especie de “ciudad” dentro de otra gran ciudad (Nueva York) indica ya una distancia social, asimismo, la configuración de una nueva experiencia de lo sensible desde los barrios periféricos de Nueva York: Harlem, Bronx, Brooklyn, Queens (Mollericona, 2007), que contribuiría a formar una identidad global cimentada en el reconocimiento de su condición *subalterna* y el carácter *callejero*⁹³ del movimiento.

Para muchos jóvenes que han vivido inmersos en el mundo de la delincuencia, drogas y pobreza, el *hip hop* aparece como un proyecto de vida que restaura identidades y “ofrece

⁹² En efecto, una breve revisión terminológica nos indica que, desde sus inicios, los *guetos* se concibieron como “un sector de la ciudad donde sólo vivían judíos” (Zadoff, 2004). La misma Enciclopedia del Holocausto señala que la primera vez que se usó esta palabra fue en Venecia en el año 1516 “como parte del término “*ghetto nuovo*” (nueva fundición) nombre del barrio judío cerrado que anteriormente había albergado una fundición” (Zadoff, 2004). De esta manera, se acogió la terminología “gueto” para hacer referencia a espacios reducidos y separados de la urbe que albergan a poblaciones minoritarias.

⁹³ Los precedentes de las futuras batallas ‘raperas’ son las batallas protagonizadas por DJs en el espacio público. De acuerdo a Toner (1998) cada DJ se enchufaba “a farolas demasiado cercanas” entre ellos y competían “por atraer al público” (p.41).

al joven la posibilidad de construir maneras de ser y actuar en el mundo” (Mollericona, 2007, p.6). Ahora bien, esta identidad redimida fue reforzada por la consolidación de personajes representativos del movimiento: Kool Dj Herc, un *discjockey* jamaicano, considerado el creador del estilo *hip-hop*⁹⁴ y Grandmaster Flash, *discjockey* estadounidense de *hip hop* vinculado a la consolidación musical del *rap*. Ambos sientan las bases de este movimiento cultural que, en años posteriores, congregaría no sólo a jóvenes de zonas marginadas, sino que los promotores iniciales, al menos en Latinoamérica, serían los jóvenes de clase media o alta que tenían la oportunidad de viajar a EE.UU y acceder a las nuevas tendencias musicales –discos, indumentaria y equipo- que se reproducían en ese contexto.

3.2.1.1. El rap

El *rap* es la voz del movimiento de *hip hop*. Si bien las diversas manifestaciones artísticas que engloban las prácticas del *hip hop* intentan comunicar el mismo discurso de resistencia, la peculiaridad del *rap* reside en el uso del lenguaje. La oralidad, a diferencia del lenguaje visual en el *graffitti* y del cuerpo que propone el *breakdance*, presenta una dinámica particular en el que “no sólo la comunicación, sino el pensamiento mismo, se relaciona de un modo enteramente propio del sonido” (Ong, 1983, p.16). Para Ong, no existe una forma de contener el sonido, así como el lienzo –o el mural en el *graffitti*- permiten la permanencia de la obra para su contemplación. El sonido ni bien es expresado, desaparece. En ese sentido, la composición verbal del *rap*, debido a su carácter espontáneo, tiende a desvanecerse a causa de la ausencia de un soporte memorístico que prolongue su permanencia. Sin embargo, la construcción de versos improvisados en el *rap* cuenta con un elemento formulaico que permite memorizar, producir y responder a la espontaneidad que este género musical requiere. Así, la rima se constituye en una técnica vocal, en una forma

⁹⁴ Fue considerado el padre del hip-hop debido por su peculiar mezcla de sonidos musicales, a las que él mismo llamó *breakbeats* (interludios musicales o percusión en un disco), que más adelante definirían el acompañamiento del rap (Toner, 1998). Con el descubrimiento musical de Herc, nuevos DJs comenzaron a explorar estilos que proporcionaran un mejor sonido a las mezclas de melodías populares, dando lugar a nuevos estilos musicales.

de hablar rítmicamente (Toner, 1998) esencial para la reproducción del *rap*.

Aunque los soportes tecnológicos como la grabación, y en algunos casos la escritura, puedan contribuir con la permanencia del discurso *rappero* en el tiempo, la creación oral de los versos es una práctica recurrente en los jóvenes que se dedican a esta actividad. Ello, si bien, en algunos casos, podría aludir a la condición socioeconómica de los jóvenes⁹⁵ o a espacios de competencias de improvisación –o *freestyle* – amateurs o profesionales⁹⁶, rescata la esencia de los orígenes del *rap*. Para Mollericona (2007) “el *rap* emergió espontáneamente cuando los MC [o Maestros de Ceremonia] empezaron a hablar o saludar al compás de la música. En la medida en que esta costumbre informal fue evolucionando y perfeccionándose, los MC comenzaron a contar historias más elaboradas sobre sus vivencias cotidianas” (p. 5). Al relato vivencial pronto lo acompañaron las melodías –o beats- creadas por un *disk jockey*⁹⁷ y, en ausencia de este último, por el *beatboxing*.

Con el paso del tiempo, la palabra *rapper* se impuso a la expresión MC⁹⁸. Aunque al inicio la gran popularidad del *rap* provocó la indiferenciación de este término con el de *hip-hop*⁹⁹, lo cierto es que el éxito comercial del nuevo género terminó por extender su práctica en diferentes ciudades del mundo. Al respecto, es importante mencionar que la expansión del *rap* asumió los estereotipos que surgieron entorno a las personas que realizaban esta práctica.

Como bien se ha descrito, el surgimiento del *hip hop* estuvo vinculado al contexto social que vivían los jóvenes afroamericanos hacia finales de la década de 1960 e inicios de 1970. Durante este periodo, la formación de las pandillas afroamericanas, hispanas y de población

⁹⁵ Puesto que la producción de un disco en muchos casos está fuera del alcance de los jóvenes raperos.

⁹⁶ En Perú una de las competencias más reconocidas por promover el *rap -o freestyle-* es la famosa “Batalla de gallos” producida y patrocinada por RedBull.

⁹⁷ Se denomina *disc jockey* a la persona que se encarga de hacer las mezclas de sonidos en el tornamesa.

⁹⁸ De acuerdo a Toner (1998) el *rapper* “tiende a designar a un artista serio, que escribe sus propios textos para expresar sentimientos o contar historias, mientras que un MC, típicamente, es alguien que anima al público con rimas y ripios intrascendentes, un mero acompañante del DJ (*disc jockey* o pinchadiscos)” (p.11).

⁹⁹ En algún momento de la historia del *hip-hop* se empleó el *rap* como un sinónimo recurrente cuando solo era una parte de esta cultura urbana (Jones, 2015).

originaria, y por supuesto el enfrentamiento entre muchas de ellas, estuvo vinculada a dos hechos históricos bastante importantes: por un lado, el auge del movimiento por los derechos civiles, a través del cual “las comunidades afro reaccionaban en masa ante sus condiciones precarias, al racismo y a la exclusión étnica” (Arias, 2014, p.180); por otro lado, la repoblación de distritos periféricos de la ciudad de Nueva York¹⁰⁰ por las comunidades hispanas y afro, aumentaron los índices de mortalidad y violencia, “además que la mayoría de sus pobladores vivía en condiciones de pobreza extrema, todas esas condiciones sumadas a un abandono estructural por parte del gobierno, dieron como resultado que las pandillas integradas por comunidades afro e hispanas empezaran a organizarse y a luchar de manera violenta por el control de los territorios” (Arias, 2014, p.180). Este espacio de violencia y desigualdad racial fue el trasfondo de las principales actividades musicales iniciadas por el ya mencionado *Dj Kool Herc* con el objetivo de crear un ambiente de “paz y unidad a través de escenarios de convergencia cultural” (Arias, 2014, p.181).

El proceso de constitución del *rap* como una fuerza de expresión, contrapone prejuicios sociales en torno a su carácter redentor y su origen técnicamente artístico con la representación vandálica de sus agentes. Definitivamente, el éxito musical de este género se basó justamente en la narración oral, y, en algunos casos, visual a través de la producción de videoclips de estos enfrentamientos ideológicos que, con el tiempo, construyeron una imagen negativa entorno a la práctica no sólo del *rap*, sino del *hip hop* en general. En ese sentido, el caso del *gansta rap* es ilustrativo. El *gansta rap* es una mezcla de la violencia “normalizada” por la cultura *gánster* en la ciudad de Chicago y la cultura musical del *rap* que principalmente ha sido producida por ex miembros de pandillas (Harkness, 2013). La diferencia entre ambas parece ser la composición étnica y espacio de residencia de sus ejecutores. Los miembros de la cultura *gánster* –o de pandillas- suelen caracterizarse por ser gente joven, hombres latinos y afroamericanos de clase baja que viven en zonas urbanas; por su parte el *gansta rap* está dirigido por jóvenes afroamericanos que residen

¹⁰⁰ La repoblación fue posible debido a la reformación de la ciudad, la cual despojó de territorios a las familias y comerciantes que ocupaban la ciudad inicialmente (Arias, 2014).

en el centro de la ciudad (Harkness, 2013).

Visibilizar las diferencias entre ambos grupos es pertinente porque permite entender las dinámicas que configuraron los estereotipos en torno a esta práctica artística y cómo su llegada a Latinoamérica arrastra esa misma lógica. A modo de conclusión, el *gansta rap* evidenció un discurso de violencia entre pandillas, pues el constante contacto de la cultura *gánster* con el *rap* implicó que los miembros de las pandillas crearan su propio contenido musical y lo utilizarán como arma para insultarse y provocarse unos a otros (Harkens, 2013, 152). Es decir, el *rap*, asimismo con la ayuda de las nuevas tecnologías, sirvió como un arma de provocación y de enfrentamiento a través de la palabra, pues el discurso de este tipo de *gánster rap* documentaba las acciones criminales de unas pandillas hacia otras. Incluso, en algunos casos, las letras de las canciones compuestas por estas pandillas han sido utilizadas como pruebas en juicios que justamente involucran a sus miembros. “In so doing, the lyrics are treated like autobiographical confessions rather than art or entertainment” (Dunbar, Kubrin and Scurich, 2016).

3.2.2. El hip hop en Latinoamérica

En Latinoamérica, el *hip hop* se expandió durante el segundo quinquenio de los ochenta y rápidamente se convirtió en un estilo de vida para los jóvenes de diferentes clases sociales, sobre todo para aquellos que habitaban –y aún habitan- las zonas marginadas de la ciudad. En ese sentido, el *hip hop* se constituyó como un medio de expresión que dio forma a nuevas narrativas de legitimación colectiva. Este proceso de legitimación se sustentó en un discurso que denunciaba las desigualdades sociales enfrentadas por los jóvenes marginados, las cuales implicaban lidiar con el desempleo, la discriminación, la delincuencia y una identidad fragmentada. En algunos casos, incluso, el arribo del *hip hop* a los diferentes países de Latinoamérica comparte la experiencia de sociedades políticamente convulsionadas, en las cuales el *rap* sirvió como un dispositivo de recuperación de la identidad y de superación personal.

En ese sentido, el caso del *rap* chileno es ilustrativo. El *hip hop* llegó a Chile en plena dictadura militar, una época de gran represión de las libertades individuales y colectivas, de la cual los jóvenes no estuvieron exentos. De esta manera, el *hip hop* se convirtió en un arma contestataria (Flores, 2018) para enfrentar la violencia a través del arte. El tratamiento artístico del *hip hop* está vinculado a las posibilidades de expresión del *sujeto*, las cuales materializan una forma particular de pensamiento a través del canto o la pintura principalmente.

Asimismo, el discurso social del *rap* visibiliza la mirada de los eventos políticos, sociales y culturales desde el ciudadano de a pie, quienes en muchos casos son los que conviven directamente con tales hechos. Un claro ejemplo de ello lo representa el *rap* en México. En la frontera noreste mexicana –estados de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas-, el contexto violento que generó el narcotráfico convino con la versatilidad del *rap*. De esta manera, surge el gusto por el *narcorrap*, tendencia que se basa principalmente en la “descripción de personajes y [composición de] arengas a los miembros para estar listos de cara a las acciones militares” (Olvera, 2016, p.103). A pesar de vivir en una sociedad violenta, los jóvenes mexicanos han encontrado en el *rap* una forma de promover el desarrollo cultural en las zonas marginales de sus ciudades, convirtiéndose en defensores de derechos humanos y activistas (Olvera, 2016).

Por otro lado, desde la mirada colombiana, el *rap* también revela formas de entender la ciudad y la nación (González, 2013). En efecto, la variedad narrativa de este arte de la improvisación permite conocer, desde la subalternidad, las diferentes percepciones entorno a una identidad geográfica, por lo que es frecuente encontrar entre ellas la acepción de “gueto” para referirse a espacios alejados de la urbe que se caracterizan por albergar a minorías que tienden a ser marginadas. Así, “el gueto, de lo local a lo global, se convierte en una imagen multiforme para representar la marginalidad, la desigualdad, la pobreza, la ilegalidad y la resistencia” (González, 2013, p.71).

A pesar del reconocimiento comercial que han alcanzado las figuras más representativas del *rap* latinoamericano¹⁰¹, en paralelo, han surgido versiones del género que enarbolan las identidades nativas y constituyen una *resistencia* dentro de la *resistencia*. Este es el caso del *rap* boliviano¹⁰² y peruano. Ambas dinámicas comparten un discurso político que reivindica la identidad andina a través del *rappeo* en el idioma nativo. Pero, quizá, es el caso boliviano el que ha tenido mayor repercusión social¹⁰³, en la que los símbolos del *hip hop* pasan de ser una simple moda a un recurso expresivo de la identidad étnica (Mollericona, 2007). Así vemos cómo el *rap* otorga valor a lo socialmente marginado, dándole voz a quienes no la poseen, pero sobre todo contribuyendo a la recuperación de su identidad tanto generacional como étnico-cultural. “Lo generacional se subraya en la reconstrucción de la identidad juvenil y lo étnico y originario es reivindicado por los actores para autodefinirse como aymaras” (Mollericona, 2007, p.36). Una dinámica similar experimenta el *rap en quechua* en el Perú, con un discurso que exalta principalmente la identidad andina a través de su idioma nativo.

3.2.3. El Movimiento hip hop en el Perú

El impulso del *rap* en el Perú no se podría entender sin referirnos a la llegada de la cultura *hip-hop* al Perú con el estreno de películas como *Beat Street* y *Breakin'* (1984), como sucedió en toda Latinoamérica. Este evento supuso, sin duda, la constitución de una nueva tribu urbana conformada “por jóvenes mestizos de las clases medias y populares de los centros urbanos” (Jones, 2015, p. 303). A diferencia de sus inicios en las barriadas de Nueva York,

¹⁰¹ Tiro de gracia (1993) de Chile es uno de los primeros grupos de rap latinoamericanos que han alcanzado éxito internacional, incluso el videoclip de la canción *El juego verdadero* (1997) llegó a transmitirse por el canal musical MTV Latinoamérica (La cultura del rap y hip hop chileno. [Archivo de video] (2018). Programa 7mo vicio. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=NmCVz4ZXk_w)

¹⁰² En Bolivia, el *rap en aymara* se desarrolla principalmente en las ciudades de La Paz y El Alto, pero es, sobre todo, en esta última región que el *rap en aymara* se consolida como una herramienta de lucha política (Kunin, 2009).

¹⁰³ Los inicios del rap boliviano se remontan a la primera década de los 2000, un periodo en el que se intensificaron las manifestaciones entorno a la permanencia de la sede política en La paz en el 2007, evento que reunió a más de dos millones de personas (Mollericona, 2007).

el *hip hop* peruano se extendió hacia “públicos y espacios urbanos de diferentes clases sociales” (Jones, 2015, p. 303). Un hecho importante que marca la inauguración de las prácticas de *hip-hop* en Lima es el contexto social en el que se circunscriben; por ejemplo, la violencia política y, en consecuencia, las migraciones del campo a la ciudad, el cambio de gobierno, la expansión de los medios de comunicación masiva, etc. Ante esta etapa de incertidumbre, se puede sugerir que los jóvenes hayan encontrado en el *hip-hop* una puerta de escape de su realidad como sucedió con el caso del rock subterráneo, señalado en el capítulo anterior.

El *hip-hop* impactó la vida de los jóvenes a través de programas de televisión, cabinas de internet, estilos de vida vinculados a la forma de vestir y de relacionarse (Jones, 2015). A raíz de esta creciente popularidad, el *hip-hop* consolida el primer grupo de *rap* en el Perú: *Golpeando la calle* (1991). A este hecho, se suma otro hito importante: la grabación del primer disco de *rap* en 1998 del rapero peruano Droopy G. Sin embargo, un aspecto que marcó la hermandad *hiphoper* fueron las reuniones periódicas que convocaba el Movimiento Hip-Hop Peruano en el Parque Kennedy del distrito de Miraflores a finales de los noventa. Este espacio incrementó el interés por el género y contribuyó con su expansión a otras ciudades del país como Cusco y Huancayo, aunque cada una con sus dinámicas particulares (Jones, 2015).

A partir de este momento, la escena *rapera* limeña, en constante crecimiento, consolidó todo su conocimiento a través del Movimiento Hip hop Peruano (1998), un espacio que tuvo como fin reunir a los jóvenes *hiphoperos* para compartir el conocimiento que existía alrededor de esta cultura, a través de encuentros semanales en el Parque Kenedy (Droopy G, 2016). Por más de 10 años, los llamados “Viernes de hip hop” concentraron a *dancebreakers*, *grafiteros* y a exponentes importantes del *rap* peruano¹⁰⁴. Posterior a este periodo de iniciación de la movida *rapera*, el *Movimiento Hip hop Peruano* diversificó sus

¹⁰⁴ Entre los más destacados se encuentran los grupos *Golpeando la calle* (1991), *Movimiento hip hop Peruano* (1998), *Clan urbano* (2002), *Rapper School* (2004), entre otros. (Documental Vida hip hop. Historia callejera. [Archivo de video] (2016). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WpbDRH2scKg>)

espacios de reunión e incluso la tecnología permitió acceder a nuevas plataformas de difusión. De esta forma, nace *Rapéalo.com* (2005), una plataforma web que canalizó el conocimiento generado en el movimiento y que conectó los diferentes eventos realizados en la ciudad. Finalmente, los conciertos –o mejor dicho las famosas “batallas de voces” o freestyle- también contribuyeron a ampliar los horizontes del *rap* dentro del país, acercando el arte a nuevos públicos.

3.2.3.1. El rap andino de Liberato Kani

En el 2015, Liberato Kani se presentó por primera vez en un escenario y ante una enorme audiencia en el Gran Teatro Nacional junto a Uchpa y La Sarita. Sin embargo, en ese momento no era conocido como tal, sino como parte de la agrupación *Quinta Rima*, con la cual empezó a componer versos en quechua. La presentación tuvo un impacto emocional en el cantante, pues no solo iniciaba su carrera artística como *raper*, sino que su triunfo fue dedicado a su madre, quien murió cuando él tenía 9 años¹⁰⁵. Este contexto marca el nacimiento de Liberato Kani, un artista que recoge sus experiencias de vida en versos en quechua que intentan compartir una mirada diferente de lo andino migrante, sus pensamientos y sus temores. La composición de sus piezas musicales manifiesta, tanto en el discurso como en la partitura, la *hibridez* característica de la cultura chola: la mezcla de ritmos andinos y negros con el sintetizador, el *turntablism* o el *beatboxing* del rap; asimismo, la letra de las canciones combina las estrofas en español con el estribillo en quechua, que se repite al inicio, en la mitad y al final de cada canción.

La *performance* de Liberato kani tiene una profunda conexión con la resistencia de dos subculturas marginadas: los *guettos* afroamericanos, de los cuales emerge el *rap*, y la cultura andina, de la cual se toma la lengua nativa para la composición discursiva. El personaje de *Liberato Kani* –literalmente “soy libre” o, desde una perspectiva más poética,

¹⁰⁵ Ñiquen, A. (2015). “Ricardo Flores: de cantar en micros al Gran Teatro Nacional”. LaMula.pe. Recuperado de <https://redaccion.lamura.pe/2015/03/29/ricardo-flores-de-cantar-en-los-micros-al-gran-teatro-nacional/albertoniquen/>

“amante de la libertad”- surge como una forma de visibilizar realidades marginadas y presentar un rostro desconocido de sus dinámicas sociales, las cuales fueron eclipsadas por *estereotipos* que reforzaban la idea de un migrante invasor, advenedizo y desaliñado. Ahora es el subalterno el que narra la historia, una mirada en la que los grupos de poder se convierten en el *otro*. Pero, a diferencia del discurso oficial, el relato sobre este *otro* dominante no implica una culturización, sino una desconfianza hacia las prácticas del poder. Por último, es importante señalar que Liberato Kani es el líder de un proyecto social que busca impulsar el conocimiento del quechua en la sociedad limeña. En el 2019, Virginia Zavala, desde la disciplina lingüística, realizó un análisis de la *performance* de tres actores sociales importantes en la difusión del quechua a nivel nacional. Su ensayo titulado *Youth and the repoliticization of Quechua*, estudia el impacto del activismo de los jóvenes que hablan quechua en la reinterpretación de las ideologías dominantes dentro del sistema de la Educación Bilingüe Intercultural (EBI), a través de organizaciones que promueven el uso del quechua en la población joven. Estas son *Hablemos Quechua Bro* de Liberato Kani; *Los jóvenes hablemos quechua* de la ayacuchana Renata Flores, que, además, canta *trap en quechua*; y *Urpichakunaq Rimaynin* de la apurimeña Liz Camacho, estudiante de Ciencias Políticas. En términos generales, el ensayo concluye que el activismo de estos jóvenes contribuye con reinventar las bases del tratamiento del quechua desde la EBI, volviéndolo un proyecto más flexible, inclusivo y político; más articulado con debates críticos y contemporáneos sobre el lenguaje y sociedad (Zavala, 2019, p.67).

3.3. El discurso de resistencia de Liberato Kani

Como bien se ha mencionado, el *rap* en quechua se popularizó en Lima con la figura de Liberato Kani. En el 2016 lanzó su primer disco “*Rimay Pueblo, la voz popular*”, en él trabajó un discurso de reivindicación del migrante en la ciudad de Lima a través del reconocimiento de su identidad andina. Esta narrativa tiene como trasfondo el diálogo ideológico entre lo tradicional y lo moderno cuyas dinámicas interpersonales dan origen a una identidad *híbrida* que aún lucha por desterrar las marcas *estereotípicas* de sus orígenes andinos. Esta

identidad *híbrida* es entendida como lo *cholo* y, dentro de la *performance* de Liberato Kani, es evidenciada desde el tratamiento gráfico de la portada de este primer disco (ver imagen 76). En ella, en un primer plano, se ve el dibujo de un guerrero Inca boceteado, el cual está usando una vincha de colores similares a los que aparecen en la bandera del Tawantinsuyo. En el fondo resalta el nombre del disco y gráficos que, a mi juicio, podrían aludir a una distribución propia de la cosmovisión andina.

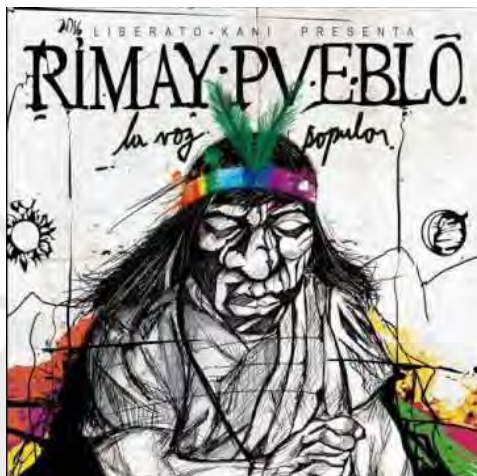


Imagen 76. Portada del disco *Rimay Pueblo, la voz popular* (2016). Fuente: (Liberato Kani, 2017). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=kwj51QI28Zs>

En cuanto al nombre del disco, este aparece representado en dos tipografías, es decir en dos formas de escritura diferentes. En primer lugar, en la parte superior del diseño aparece el título del disco “Rimay Pueblo” en una escritura que evoca aquella empleada por el cronista Guamán Poma de Ayala como encabezados de sus imágenes en su texto *Nueva crónica y buen gobierno*¹⁰⁶: unas grafías en mayúsculas, españolizadas que emulan la

¹⁰⁶ Es importante hacer una breve mención sobre el trabajo caligráfico del cronista Guamán Poma de Ayala porque permitirá entender el sentido del uso de esta tipografía en el material discográfico de Liberato Kani. En primer lugar, estamos hablando de una escritura que ha sido diseñada con elementos tecnológicos modernos, lo cual ya muestra una cierta diferencia de su ejecución original. En segundo lugar, esta ejecución se inició en los primeros años de la conquista, con la inserción de los indígenas en los procesos de escritura caligráfica española. Garone (2013) señala que en la Nueva España este proceso se inició con la instrucción de los frailes franciscanos a los indígenas en el arte de la caligrafía, los cuales posteriormente también servirían

escritura oficial de los primeros años de conquista (Garone, 2013). En segundo lugar, la frase “la voz popular”, aparece como un eslogan, es decir como una expresión que refuerza la idea central del disco, la cual aparece compuesta en quechua. El diseño de la tipografía es una variante de la escritura clásica humanística (Garone, 2013), que es de carácter aglutinante, delgada y cursiva en minúscula. Ambas tipografías contrastan con aquella que se presenta en la parte superior de la portada que dice “Liberato Kani presenta”, aunque su forma obedezca a un diseño moderno y sobrio, su presencia es importante puesto que señala la presentación de su obra. Aquí, no se cuenta con un repertorio compuesto por una casa discográfica para su artista, es el mismo artista quien compone su música, tanto el discurso de sus canciones como la partitura.

Por último, en el mismo plano del diseño de la tipografía aparece el dibujo de unos cerros ligeramente delineados hacia los extremos, encima de los cuales se pueden ver los dibujos del sol y de la luna, elementos característicos de la cosmovisión andina. Finalmente, entre ambos planos, el que presenta al guerrero Inca y este último que presenta las diferentes tipografías, aparece un plano intermedio en el que los colores –que podrían representar a la cultura *chicha* por su intensidad- se desbordan de entre los cerros. En ese sentido, la portada del disco ofrece una lectura importante de la propuesta performativa de Liberato Kani, pues, a mi juicio, refleja el fortalecimiento –o tal vez el poder- de la identidad andina a través de su sentido *híbrido*.

Ahora bien, la pertinencia de la descripción de la portada del primer disco de Liberato Kani radica en la representación de lo *cholo* desde la mirada de un *sujeto* entendido, por el poder dominante, desde su subalternidad. El pensamiento no difiere mucho del construido por el entorno intelectual peruano, sin embargo presenta matices que enarbolan lo andino como

como traductores entre los nativos y los españoles. Aunque estas características pertenecen a las dinámicas de aprendizaje del español entre nativos y españoles, brinda luces sobre la forma en que posiblemente el cronista Guamán Poma de Ayala se familiarizó con la escritura. Al respecto, Garatea (2018) comenta que Guamán Poma “se presentaba como un cristiano devoto, probablemente como “indio *ladino*”, término que, en la nomenclatura colonial adjetiva a un indígena competente en español, cristiano en creencias e hispanizado en costumbres” (p.197).

un soporte importante de su identidad. A partir de ello, es posible encontrar este pensamiento como fundamento de toda su obra musical, aunque con un tratamiento diverso. En ese sentido, en esta tercera parte se articulará la teoría abordada hasta el momento con el análisis de la narrativa audiovisual del videoclip *Kaykunapi* y la composición discursiva las canciones *Kaykunapi*, *Mana Urmaspá*, *Kaymi Punchaw* y *Hatatiy*.

3.3.1. Entre la ficción y lo real: el sujeto andino fragmentado

El videoclip de la canción “*Kaykunapi*” o *Por estos lados* (2016) es la primera producción oficial del disco *Rimay pueblo*. Esta narrativa audiovisual evidencia claramente dos relatos en contrapunto: aquel que muestra las zonas periféricas de la ciudad y el mismo centro de Lima como espacios en los que lo popular se desborda (Matos Mar, 1986) (ver imagen 77); y aquella que muestra la apacibilidad de la vida del campo y describe su cotidianidad (ver imagen 78). En otras palabras, el video contrapone dos realidades diferentes con identidades en contienda: por un lado, está Lima, la capital como centro de poder social, cultural, político y económico del país, la cual es entendida como un espacio de oportunidades, de superación y de éxito personal; por el otro, la cultura andina, con espacio/tiempo diferente y definidos por su tradición oral, es presentada como una cultura auténtica, que no se deja atrapar por los vaivenes de la modernidad y lucha por mantener viva sus costumbres, aunque ello signifique, para muchos, vivir paralizados históricamente.



Imagen 77. Relato que muestra las zonas periféricas de una Lima desbordada. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>

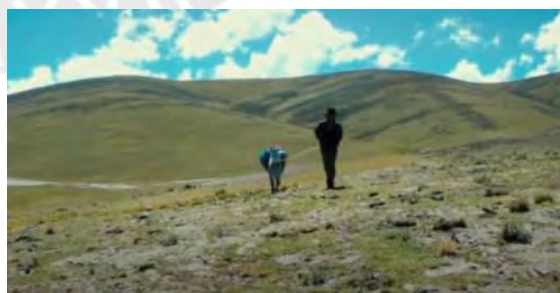


Imagen 78. Relato que muestra la cotidianidad de la vida en el campo. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>

A pesar de presentar dos realidades que se podrían entender como antagónicas, ambas narrativas convergen para dar forma al pensamiento de resistencia del cantante: una ideología que lucha por la reivindicación de la identidad andina. Esta percepción está reflejada en el tratamiento estético de cada uno de los relatos, los cuales aparecen demarcados por un efecto del color disímil, que contrastan en el contrapunto narrativo. El primer relato audiovisual muestra el espacio limeño en blanco y negro, asimismo algunas tomas comparten una iluminación en tonos sepia –gama del color marrón con saturación débil-; el segundo relato audiovisual muestra al mundo andino con un efecto a color. Esta representación a través del color sugiere que la *subalternidad* cultural tradicional, la cual exigía al indígena renunciar a su identidad para insertarse en la modernidad, ha dado paso a una representación de lo cholo a partir de la (re)afirmación de su identidad nativa.

El efecto blanco y negro en el *videoclip* –o en cualquier obra audiovisual- es un recurso técnico audiovisual que es empleado comúnmente para significar un *flashback*, un regreso al pasado de un personaje o circunstancia específica. Sin embargo, en el lenguaje audiovisual contemporáneo el blanco y negro suele ser empleado por la cinematografía para jugar con las realidades del presente, para recrear espacios ficticiales. En ese sentido, en el *videoclip* de Liberato Kani las tomas en blanco y negro, en las que aparecen las zonas periféricas de Lima, se pueden interpretar como una realidad ficcional en donde los imperativos socioculturales y las interrelaciones humanas son, incluso, creadas para acceder a la fantasía que, en cierto modo, puede significar el progreso. Más aún, este mundo ficcional, al presentar un espacio/tiempo propio, muestra elementos simbólicos que van construyendo la identidad de sus miembros y transformando tradicionales modos de ser. De esta manera, el indígena al insertarse en esta nueva realidad producto de los procesos migratorios, enfrenta un proceso de aculturación en el cual su identidad se fragmenta al intentar asumir como propios los elementos simbólicos de esta realidad ficcional y, por lo tanto verse obligado a renunciar a sus orígenes.

Ahora bien, el efecto a color legitima la identidad andina como lo *real*. Como bien se ha

mencionado en los capítulos anteriores, el indígena recupera su condición de *sujeto* cuando comienza a ser consciente de su historicidad (Chakrabarty, 2009; Das, 1997). Así, el inicio de los debates por concebir al indígena dentro de la idea nación (Gómez, 2017) y posteriormente el tratamiento etnográfico de la música andina (Mendívil, 2018) gracias a los estudios antropológicos realizados por José María Arguedas, en los cuales le otorga agencia al indígena en la creación de la diversidad musical andina al apropiarse de composiciones modernas para enriquecer –o perpetuar- las prácticas culturales nativas (Arguedas, 1962), contribuyeron con la tarea de *(re)imaginar* lo andino desde lo simbólico y otorgarle la condición de *sujeto* andino al indígena, es decir reconocerlo como ciudadano. Sin embargo, este proceso ha arrastrado imágenes que han reforzado las categorías raciales –lo *cholo* entendido como un ser inferior al limeño-, espaciales –en cuanto las diferencias provienen de la dicotomía urbano/periferia-, conductuales –la asociación de sucio/limpio con las categorías de cholo, andino, periferia, barriada- (Nugent, 2012), las cuales aún permanecen en el discurso limeño sobre el *otro*. En ese sentido, la representación de lo *real* en el *videoclip* de Liberato Kani *(re)imagina* esta problemática desde la mirada de ese *otro*. En otras palabras, el tratamiento del color representa el mundo real, la percepción del artista de una cultura andina viva, con un espacio/tiempo propio pero no muerto, sin ficción; asimismo, la percepción del poder desde la perspectiva andina no discrimina al *otro* dominante, lo interpela.

La interpelación obedece a un condicionamiento ideológico dominante que define la subalternidad en cuanto al poder (Althusser, 1977). Desde la perspectiva del *otro*, el discurso de Liberato Kani manifiesta la esencia comunitaria de la identidad andina, un principio básico del cual dependen sus relaciones sociales (Wachtel, 2019). En este caso, la interpelación es realizada por el *sujeto* andino. Si bien la ideología se inserta desde el sujeto dominante al sujeto dominado, la *performance* de Liberato Kani, desde la subalternidad, replica esa interpelación al convertirse en un interlocutor. Es decir, el subalterno adquiere su condición de *sujeto* historizado al convertir esa interpelación en un intercambio simbólico, en un diálogo. Ello se evidencia en los versos que componen su canción *Kaykunapi*, en los que el artista alude a esa esencia comunitaria del mundo andino y se

apropia de su identidad.

Kaykunapi

(Por estos lados)

Estrofa I

Pues, hoy desperté
con las ganas de querer conocer,
viajar, de sentirme bien my friend,
ir fluyendo con el viento, cantar
de toda la cultura que queda en mi retina,
cada vez que paso por aquella esquina,
de nombre que quedó marcado
en la **historia de nuestra nación,**
somos el canto que nunca se perdió
tan fuerte como un tenor
que se escuche mi voz en cada rincón.

Estrillo en quechua

Kaykunapi ñuqam purichkani,
tukuy law takimuspa allinta rimachkani.
Wasiymanta llusqimuspa ñuqam pasarqani.
Kaymi punchaw qamkunapaq,
llaqtamasiykuna,
apamuchkayki hip hop kay killapi
tuta hatarimuspa
altuman qawaspa, umayta muyuspa.
Haku, **hermanoykuna,** qamkuna
Hatarimuychik.

(Traducción al español)

Por estos lados yo caminando,
cantando hablando bien en cualquier lugar.
Saliendo de cada yo me fui.
Pues en este día para ustedes,
mis compueblanos,
hip hop les traigo levantándome temprano
temprano
Mano arriba, moviendo la cabeza.
Vamos, hermanos, todos
Levántense.

Estrofa II

Tranquilo vivo en mi tierra
de paisajes y colores,
de costumbres y regiones, que
al pasar del tiempo forman parte de mi vida
mientras sigo relajao con una sonrisa
donde al caminar por la avenida
de **nuestra serranía**
expresión y música para la poesía
de este viajero bohemio
que solo danza **con la cultura andina**
que siente mi alma.

Los versos “**somos el canto que nunca se perdió**”, “**llaqtamasiykuna**”, “*donde al caminar*

por la avenida de **nuestra serranía**”, “este viajero bohemio que solo danza con **la cultura andina que siente mi alma**”, “*haku, hermanoykuna*” ponen énfasis en el sentido de pertenencia del artista, siguiendo el orden andino del mundo en el que las relaciones están determinadas por un complejo sistema de redes que vincula al individuo con sus pares y el medio ambiente (Wachtel, 2019). Ahora, ante la interpelación que *subalterniza* al *sujeto* andino al llamarlo indígena, Liberato Kani se asume como tal y al legitimar la identidad andina le otorga autonomía a través de la palabra. De esta forma, el diálogo se convierte en el nuevo sentido ideológico.

Este nuevo sentido ideológico está expresado en la exaltación de la identidad andina. Pero no solo eso. Esta exaltación de la identidad andina, a través del quechua, estaría conectado a la intención de revertir las dinámicas sociales de discriminación y exclusión dadas en la *cultura pública* limeña. Al constituir más del 50% de la población migrante, la presencia del indígena desencadenó “profundas alteraciones en el estilo de vida de la capital” y dio “un nuevo rostro a la ciudad” (Matos Mar, 1986, p.73). Sin embargo, los cambios también afectaron los ánimos del migrante, pues su estancia permanente en un espacio con dinámicas sociales diferentes produjo una escisión en su identidad –un sujeto histórico según Zizek (2010). Es decir, se produce en el *sujeto* un rechazo hacia su ser andino y un intento por abrazar la cultura del progreso y la modernidad, sin por ello ser censurado en el proceso. Según Matos Mar (1986), “el migrante tuvo que adaptarse al contexto que le ofrecía la ciudad y encontrar soluciones dentro de las posibilidades dadas dentro de su experiencia previa” (p.77). El *sujeto* andino se vio inmerso en un dilema ideológico, es decir su subjetividad estaba compuesta por dos repertorios interpretativos opuestos (Edley, 2001) que definían su nuevo estado social en detrimento de su esencia andina. Ante ello, la *performance* de Liberato kani intenta (*re*)*imaginar* esta esencia andina desde la mirada del *otro* a partir del reconocimiento y afirmación de su identidad nativa.

La propuesta de (*re*)*imaginar* la esencia andina se propone como una solución a los dilemas ideológicos que enfrenta el *sujeto* andino en la ciudad. El discurso audiovisual, como se verá más adelante, evidencia que la esencia de lo andino está profundamente vinculada a la

concepción particular del espacio/tiempo. En el mundo andino, el individuo nunca actúa solo, siempre trabaja en función a redes sociales, ya sea con otro individuo o con la misma naturaleza (Wachtel, 2019). Volviendo a los versos analizados líneas arriba, esta acción comunitaria es uno de los principios exaltados en la *performance* en quechua de Liberato kani. Así, vemos que las frases “*somos el canto*”, “*Ilaqtamasiykuna*”, “*nuestra serranía*” y “*cultura andina que siente mi alma*” indican la referencia a este principio básico del espacio/tiempo andino. Entender este punto, a mi juicio, es lo que permite abstraerse de los dilemas ideológicos y (re)imaginar la identidad andina.

Desde el análisis crítico del discurso, siguiendo a Van Leeuwen (1995), estas marcas lingüísticas, en especial las palabras “*somos*” y “*nuestra*”, señalan la pertenencia, la identificación del sujeto-intérprete a un grupo social específico y demarca su espacio del *otro* hegemónico. De esta manera, se marca la diferencia entre el “yo” y el “otro”, o entre el “nosotros” y el “ellos” (p.52). En efecto, existe una diferencia cultural que es abordada por el artista a lo largo del *videoclip* así como en su discurso musical, sin embargo, a mi juicio, el empleo de estas marcas más que acentuar una diferencia, implica el refuerzo de una resistencia en el sentido humano de libertad a través de la legitimación y autonomía cultural.

Para comprender mejor este nuevo sentido ideológico, sirve conocer la visión que el artista construye sobre el mundo andino (ver imágenes 79, 80, 81 y 82).



Imagen 79. Salida del sol en los Andes. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>



Imagen 80. Tradicional ritual a la pachamama. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>



Imagen 81. Músicos andinos y trabajo colectivo. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>



Imagen 82. Paisaje andino. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>

Para Liberato Kani, la legitimación del mundo andino proviene de las prácticas culturales andinas y del entorno que las circunscribe. Y con ello la visibilización de un espacio y tiempo diferentes y definidos (Abram, 1996).

3.3.2. El tiempo como elemento diferenciador

La diferencia del espacio/tiempo es un recurso bastante importante en el tratamiento audiovisual de Liberato Kani. Como bien se ha revisado, esta categoría se ha diferenciado principalmente por el empleo de efectos de color que indican el nivel de realidad de ambos espacios: el efecto blanco y negro –incluso sepia- trabajado en las tomas de los diferentes espacios de la ciudad, y el color aplicado en las tomas en las que aparece el espacio andino. Luego, se ha visto cómo la interpelación, al ser replicada por el *sujeto* subalterno, se transforma en un diálogo entre el régimen dominante y el *otro* dominado, asumido como interlocutor. Asimismo, el discurso revelaría el principio comunitario que rige el mundo andino, el cual tiene como trasfondo la configuración de un espacio/tiempo cíclico con dinámicas sociales que involucran una influencia directa del entorno en sus prácticas culturales.

Ahora bien, de la narración audiovisual se extraen dos elementos más que contribuyen a delimitar el espacio/tiempo: la velocidad en la que ambos relatos son presentados y la

composición del encuadre. La velocidad revela una concepción particular del tiempo. En el *videoclip*, “la velocidad parecería depender del tempo de la canción y de su relación con el montaje audiovisual” (Roncallo y Uribe-Jongbloed, 2017, p.92). En efecto, en el *videoclip* de **Kaykunapi** (2016) la velocidad está asociada a la urbe, a la gran ciudad, la cual, de acuerdo al efecto del color, está representada de manera ficcional. Así, la velocidad dependería del montaje audiovisual debido a que si bien el *tempo* de la canción tiene un *beat* –o sonido rítmico- fuerte, la transición de las tomas no siguen el hipotexto musical es decir la secuencia de imágenes no presentaría armonía alguna con la composición musical, sino con el discurso.

La composición del *videoclip* se centra en la acción del artista, este aparece enfocado en un plano medio dentro de un plano general corto, es decir el encuadre “muestra el escenario donde se realiza la acción, pero centra la atención en el sujeto permitiendo una descripción corporal y recogiendo una expresión global” (Fernández y Martínez, 1999). En efecto, la posición del *sujeto* permite que el escenario capte la atención del espectador y se entienda como una historia en paralelo debido a que la gente que transita por los diferentes espacios del comercio migrante es indiferente a la acción del *sujeto* (ver imagen 83). Asimismo, se aprecia la composición temporal acelerada y las pautas transicionales están compuestas por tomas que aparecen atiborradas de personas en dos planos sobrepuestos que intentan cubrir el encuadre en su totalidad (ver imagen 84).



Imagen 83. Centro de Lima como un espacio que congrega a diversos comerciantes ambulatorios, sobre todo migrantes. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>



Imagen 84. Transición de un encuadre a otro con imágenes sobrepuestas. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>

De esta manera, la velocidad trabajada en el *videoclip* expresa la temporalidad de un contexto socioeconómico específico: la modernidad, la cual tiene como principal centro de operaciones las grandes ciudades. Mientras se formaban las primeras barriadas en la zona periférica de la ciudad, “la Lima modernizante y desarrollista, de las décadas de 1950 y 1960, quiso definir su propio crecimiento dentro de los marcos de una industrialización acelerada que ofrecía ocupación y oportunidad ilimitada a las masas que acudían” (Matos Mar, 1986, p.78). Dicho crecimiento económico se vio truncado por la crisis económica que inició los primeros años de la década de 1980. Ello, sumado a las dificultades de inserción a las actividades de comercio, formalización de viviendas y de “integración en el mundo criollo y cosmopolita del Perú oficial” tuvo como consecuencia que “la mayoritaria masa urbana de migrantes se [haga] cargo, al promediar la década de 1980, de su propia dinámica económica, social y cultural” (Matos Mar, 1986, p.79). El comercio ambulatorio, aunque informal, surge como una posibilidad de insertarse a un sistema económico en constante crecimiento. Así, el recurso técnico de la velocidad intenta reproducir este escenario de convergencia cultural inicialmente caótico¹⁰⁷.

El tratamiento de la temporalidad en el *videoclip* le brinda, asimismo, dinamismo al relato, lo cual consigue que la composición del encuadre, al presentar ciertos planos atiborrados de una variedad de personajes, no dificulte la lectura visual y vuelva monótona la obra. La composición de los encuadres varía según el relato. En el relato desde la ciudad, los encuadres, desde un plano en conjunto, presentan diversos personajes de distintos lugares de la ciudad¹⁰⁸ (ver imágenes 85, 86 y 87). En cada encuadre se puede ver al artista en una

¹⁰⁷ Aunque el triunfo del ritmo acelerado en el videoclip lo ha consolidado como “una de las formas estéticas por excelencia de la llamada posmodernidad, tiempos de supuesta velocidad y ritmos vertiginosos” (Roncallo y Uribe-Jongbloed, 2017, p.91) no debe reducirse solo a ello, pues si bien “hay videoclips con ritmos de montaje vertiginosos, (...) los hay también lentos, muchas veces densos e interminables” (Roncallo y Uribe-Jongbloed, 2017, p.92). En ese sentido, los autores señalan que el tratamiento de la velocidad en el videoclip no debe depender del contexto en el que surge, sino de la intención que quiere comunicar el artista o el videomaker. En el caso que estamos observando, el empleo del recurso de la velocidad obedece a la intención de complementar una idea, pues la convergencia entre la composición musical y la producción audiovisual permiten entender el sentido general de la narrativa.

¹⁰⁸ En el relato situado en la ciudad de Lima, Liberato Kani aparece en tres espacios importantes del comercio migrante: el Puente Balta, espacio de venta ambulatoria de comida, que conecta el centro histórico de Lima con el distrito del Rímac y tiene como fondo el cerro San Cristóbal, un espacio que en sus alrededores congrega

posición asimétrica de la imagen de fondo, es decir el personaje al estar en el extremo del encuadre adquiere protagonismo y permite obtener una visión completa, casi panorámica, del contexto. Esta composición se repite constantemente debido a que el artista presenta el discurso de la canción visualmente a través de la escritura. Se volverá a este punto más adelante.



Imagen 85. Puente Balta en el centro de Lima. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>



Imagen 86. Emporio comercial de Gamarra en el centro de La Victoria. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>



Imagen 87. Jirón de la Unión en el centro de Lima. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>

los primeros barrios periféricos de la ciudad; el Jirón de la Unión, centro del comercio formal e informal; y Gamarra, en pleno centro del distrito de La Victoria.

A partir de ello, se puede colegir que, en términos de espacio/tiempo, la presencia de una variedad de personajes, que complementa la imagen de fondo en cada encuadre, contribuye a intensificar la sensación de un espacio que “se ha convertido en escenario de un masivo desborde popular” (Matos Mar, 1986, p.79). En efecto, el tratamiento del espacio indica la ausencia del mismo (ver imagen 88). La conglomeración de las personas en estos espacios justamente retrata las nuevas dinámicas culturales que se instauraron en Lima con la llegada de los migrantes y que aún permanecen en la organización sociodemográfica de los barrios periféricos de la ciudad.



Imagen 88. La sobreposición de planos da una sensación de desbordamiento. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>

En contraste, la composición de los encuadres del mundo andino muestra un espacio más despejado, no obstante, las personas se encuentren realizando sus actividades cotidianas.



Imagen 89. Paisaje andino 1. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>



Imagen 90. Paisaje andino 2. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>



Imagen 91. Ejemplo de una de las actividades cotidianas que realizan los grupos étnicos de la sierra. Fuente: (López, 2016). [Archivo de video]. Captura obtenida del canal oficial de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/watch?v=6-qjG6pEWQM>

A partir de la observación de estas imágenes, es posible establecer una comparación entre la imagen 85, en la que aparece el cerro San Cristóbal en el fondo, y las imágenes 89 y 90, las cuales presentan los andes habitados, por un lado, y las montañas como parte del paisaje, por el otro. La primera imagen, quizá, grafique mejor la idea de desborde popular expuesta por Matos Mar, pues se ve que gran parte del cerro está saturado de viviendas a diferencia de los cerros del ande, los cuales aparecen despejados, tal vez, vacíos y sin “contaminación”.

Por último, otro punto importante a destacar del *videoclip*, y que vale la pena mencionar, es esta dualidad visual/auditivo discutida en los capítulos previos. Al “interpretar” la canción a través de la lírica escrita en el papel, Liberato Kani revelaría el predominio de lo visual ante lo oral. En efecto, con la evolución tecnológica, las personas han descubierto nuevas formas de comunicarse a través de los sistemas electrónicos y, por supuesto ello ha influido en la forma de escuchar y comprender al *otro*. El desarrollo de las grandes ciudades ha silenciado la voz del medio ambiente y, por lo tanto ha transformado la manera de comunicarnos con él. El individuo ha perdido contacto con el mundo natural, pues ha dejado de escuchar para enfocarse en el ver y, con ello se ha perdido a sí mismo debido a que no ya no se encuentra en este mundo netamente oral, en el mundo que escucha y habla (Abram, 1996, p.59).

Por su parte, Ong (1983) señala que “la escritura emana una presencia visual de las palabras” (p.38). En efecto, en la medida en que la palabra no sea representada en un soporte no llegamos a verla. “Las palabras son sonidos (...), acontecimientos, hechos” (Ong, 1982, p.38). En ese sentido, el *videoclip* sugiere que, en primer lugar, no existe una interacción entre ambas culturas porque no poseen el mismo lenguaje sensorial, no existe esa disposición a escuchar ya sea por las diferencias de idiomas (español-quechua) o por subjetividades que construyen esas diferencias. En segundo lugar, el video sugiere que el migrante al acentuarse en la ciudad ha perdido, tal vez de manera no consciente, esa capacidad de escuchar y ha asumido esa indiferencia también como propia. Ello, es posible evidenciar en la indiferencia que recibe el artista en el videoclip.

3.3.3. El otro dominante desde la perspectiva del sujeto andino

Hablar del *otro* dominante exige primero hacer una reflexión sobre la imagen actual del *sujeto* andino representada en la figura de Liberato Kani. Como bien se ha revisado al inicio de este estadio, el análisis de la narrativa audiovisual del *videoclip* **Kaykunapi** (2016) ha revelado que el tratamiento del espacio/tiempo refleja una esencia particular de las culturas, puesto que es en base a ello que se trazan el sistema de organización político-económico y las dinámicas sociales que circunscriben las interacciones entre los individuos que comparten un mismo espacio en común. Desde esta perspectiva, el espacio/tiempo se constituye como una categoría importante para comprender las dificultades que encontró el *sujeto* andino al migrar a la ciudad. Al ser parte de un entorno en el que la concepción del tiempo es cíclica y, por lo tanto sus actividades están vinculadas profundamente con la relación que los mismos individuos tienen con la tierra y sus procesos, la llegada a un espacio con normas totalmente distintas, dadas por una concepción del tiempo lineal y con una política económica insertada en la modernidad, creó una confusión en el *sujeto* andino que, a pesar de todo, trabajó para adaptarse a este nuevo entorno sin perder totalmente su identidad.

Ahora bien, ¿cómo recupera su identidad un *sujeto* fragmentado? Para responder esta

pregunta recurriré a Stuart Hall (2010), quien en su texto *El espectáculo del otro* ensaya tres puntos importantes que pueden contribuir con esta tarea. En primer lugar, estos puntos representan estrategias de trans-codificación que actúan cuando el “significado empieza a hendirse y a resbalar; empieza a ir a la deriva o a ser tergiversado o inflexionado hacia nuevas direcciones” (Hall, 2010, p.439). En efecto, el *estereotipo* puede perder su sentido cuando la imagen que proyecta como significante se revierte o se transforma. Pongamos un ejemplo, cuando el *sujeto* andino recién llega a la ciudad como migrante, estas marcas acústicas son asociadas a la imagen de invasor, pero cuando este se instala en una zona residencial el significado puede cambiar de invasor a emprendedor.

El significante migrante sigue en uso, pero la imagen que produce, el significado, ha cambiado. En ese sentido, las estrategias que señala Hall y que contribuyen con este proceso son 1) la reversión de estereotipos, como su mismo nombre lo indica es la reversión de los estereotipos populares de la forma “serrano” residente o “serrano” mosca; en cuanto a 2) las imágenes positivas y negativas, estas aluden a una aceptación de la diferencia y a brindar una imagen positiva a lo antes rechazado; finalmente, 3) la contra-estrategia de la mirada a través de la representación trabaja “dentro de las complejidades y ambivalencias de la representación misma y trata de confrontarlas desde adentro” (Hall, 2010, p.442), busca no tanto generar nuevos sentidos del significado, sino visibilizar lo que parece extraño. Siguiendo esta última contra-estrategia, se explicará el discurso de Liberato Kani para entender cómo la mirada del subalterno construye al *otro* dominante y en ese proceso contribuiría con revertir los *estereotipos*.

3.3.3.1. La libertad como resistencia

La composición del texto musical difiere de las creaciones analizadas anteriormente, pues al ser composiciones orales, tanto en quechua como en el rap, la improvisación, a través del empleo de figuras retóricas, es la estrategia discursiva principal. Recordemos la canción *Kaykunapi* presentada al inicio de esta tercera sección, aquí se tomará en cuenta los versos en español para complementar el análisis realizado líneas arriba.

Kaykunapi
(Por estos lados)

Estrofa I

Pues, **hoy desperté**
con las ganas de querer conocer,
viajar, de sentirme bien my friend,
ir fluyendo con el viento, cantar
de toda la cultura que queda en mi retina,
cada vez que paso por aquella esquina,
de nombre que quedó marcado
en la historia de nuestra nación,
somos el canto que nunca se perdió
tan fuerte como un tenor
que se escuche mi voz en cada rincón.

Estrofa II

Tranquilo vivo en mi tierra
de paisajes y colores,
de costumbres y regiones, que
al pasar del tiempo forman parte de mi vida
mientras sigo relajao con una sonrisa
donde al caminar por la avenida
de nuestra serranía
expresión y música para la poesía
de este viajero bohemio
que solo danza con la cultura andina
que siente mi alma.

El discurso que presenta Liberato Kani en *Kaykunapi* alude a la libertad. El haber vivido parte de su infancia en la sierra y ser hijo de migrantes andinos han sido hechos que han marcado la voluntad de Ricardo Flores de *performar* su historia a través del *rap*. De esta forma, Liberato Kani construye la imagen de un joven libre, **“hoy desperté con las ganas de querer conocer, viajar, de sentirme bien my friend, ir fluyendo con el viento”** y orgulloso de su identidad, **“de este viajero bohemio que solo danza con la cultura andina que siente mi alma”**. La mirada que Liberato Kani presenta de sí mismo es la de un viajero, una persona que no se establece en un solo espacio –o que no pertenece a un solo espacio-, esta visión indicaría la posesión de una identidad múltiple. Ello no quiere decir que no tenga un sentido de pertenencia, sino que, a mi juicio, hace referencia a una identidad *híbrida*, pues habla de una tierra que estaría marcada por la diversidad, **“tranquilo vivo en mi tierra de paisajes y**

colores, de costumbres y regiones, que al pasar del tiempo forman parte de mi vida". Si bien en un primer momento se podría interpretar como un discurso que encomia la cultura andina, un análisis más profundo señalaría que su canto no discrimina, **"cantar de toda la cultura que queda en mi retina", "que se escuche mi voz en cada rincón"**.

Del mismo modo, en el análisis audiovisual ya se había mencionado que las marcas lingüísticas **"somos"** y **"nuestra"** obedecían a una intención de identificarse con un grupo social y, por lo tanto diferenciarse de un *otro*, el cual se había entendido como el poder dominante. Sin embargo, ahora, al analizar la canción en su totalidad, las marcas parecen que revelaran más bien un dilema ideológico: al mencionar **"en la historia de nuestra nación"** se entiende que se dirige a un todo, pero al mencionar el verso que sigue a continuación **"somos el canto que nunca se perdió, tan fuerte como un tenor, que se escuche mi voz en cada rincón"** sugiere este doble sentido del **"somos"**, el cual podría hacer referencia a que el todo, la nación, es el canto que nunca se perdió o que solo él y lo que representa, lo andino en la ciudad, es decir la resistencia, asume esa identidad.

En términos lingüísticos, esta doble interpretación puede estar sustentada en la doble significación del *nosotros* en quechua. El verso **"somos el canto que no se perdió"** posee un sujeto tácito en tercera persona del plural: **nosotros**. Este **nosotros** para los hispanohablantes no tiene distinción, es decir no cuenta con las variantes del *nosotros* **inclusivo "ñuqanchik"** y el *nosotros* **exclusivo "ñuqayku"**. En ese sentido, es posible explicar esta confusión semántica con el ensayo de una hipótesis que evaluaría la interferencia lingüística en la creación discursiva de Liberato Kani, interferencia que es posible notar en la población que tiene al quechua como lengua materna. La improvisación es otro factor que interfiere en el proceso de creación y dificulta la aclaración de ciertas marcas relevantes. El discurso al ser compuesto en rimas tiene que ser repetido constantemente, de otro modo corre el riesgo de perderse (Ong 1982). En ese sentido, la improvisación requiere de construcciones automáticas y de fácil recordación por lo que es probable que algunas palabras no compartan el significado comúnmente utilizado.

Así, este dilema ideológico quedaría resuelto al integrar el estribillo en quechua al sentido de la canción en el español, pues al decir **“kaymi punchaw qamkunapaq, llaqtamasiykuna, apamuchkayki hip hop kay killapi”** el artista se referiría a sus *“paisanos”*, lo cual justificaría en **“haku, hermanoykuna, qamkuna hatarimuychik”** al final del verso en quechua. Este sentido comunitario también es posible evidenciarlo en la canción *Hatariy*, la cual alude a un grupo social que se nutre de las experiencias que le brinda el mundo andino. Así, en el estribillo de la canción Liberto Kani, a través del imperativo **“Hatariykusunchikyá”/ “Levantémonos”**, exhorta al *sujeto* andino a que viva su libertad, reconociendo su identidad. Del mismo modo, esa libertad es expresada en los versos **“con la fuerza de los Andes desde que nacimos”, “vamos cultivando cada párrafo, a fuerza de lo mágico”, “Quechuapi rimaykuy, en cada momento, la fuerza que nace del sentimiento”**.

Hatariy
(Levántate)

Estrofa I

Música del barrio andino,
expresiones que narran lo que vivimos,
sonidos que percibimos,
bailes ancestrales en casa, camino
con la fuerza de los Andes desde que nacimos.
Chicha de jora la vitamina desde antes,
seguimos adelante, retumbando el parlante,
esto que no para energías sara lawa sin pretexto
con huaraca que se siente en el alma.

En cada mañana,
vamos cultivando cada párrafo,
a fuerza de lo mágico.

¡Solo siéntelo!

Saltando con más carnaval, ayayay.

Chaira, chaira hamuyachkani, ajá.

Estribillo

Kay rumipi samachkani,
Kunturkuna pawachkanku
Ñawpaq runakuna kaykunapi purirhaku
Hatun takikunata ruwaspa, qillaspa
Aqata upyaspa
Hatariykusunchikyá (bis).

Descansando en esta piedra,
veo a los cóndores volar.
Los más antiguos caminaron por aquí,
creando, escribiendo grandes canciones,
bebiendo chicha de jora
Levantémonos! (bis)

Estrofa II

Pawayhamuy, llusiyhamuy,
corazón contento,
es lo que yo siento.

**Quechuapi rimaykuy,
en cada momento,
la fuerza que nace del sentimiento.**

Una fiesta de colores en cada lugar,
que representa la diversidad,
tan potente como el canto del harawi,
para poder volar.

Sólo siéntelo, moviéndonos
como el río que pasa,
estamos en la casa.

Esto viene de los Andes, rebeldía,
pasando por la avenida,
el arte que se expresa,
todos con la mano arriba.
¡Que se escuche bien fuerte y
que esto siga!

3.3.3.2. La construcción del otro dominante

El repertorio de Liberato Kani no es muy extenso, pero sus canciones describen un discurso de conciencia al caracterizar al *otro* dominante. Debe entenderse conciencia como el estado consciente de reconocer los actos en términos morales. El *otro* al que hace referencia es justamente ese poder que discrimina, roba y miente al pueblo que gobierna, ello es posible evidenciarlo en los versos de las canciones *Kaymi punchaw* y *Mana urmaspa* todas son parte de su disco *Rimay pueblo* (2016).

Kaymi Punchaw

(El día es este)

Estrofa I

Hoy me levanto,
Viendo más allá de lo que pasa en este manto
Poca identidad y mi familia rompe en llanto
No hay una salida si te juzgan por su forma de hablar
O tu personalidad
Pero mantengo desde abajo la vitalidad
de seguir luchando en mi tierra nada má'
y buscar la paz

más allá de las putas empresas que nos quieren quitar
hasta el aire de respirar
y un Estado que no hace na'
pero solo camino con la música de mi pachamama
es lo que quiero hasta el fin de mi existencia
en la mañana
Ñuqam takimuni en aceras, en plazuelas
Con el canto de mi pueblo, en mi entonación
El emblema único de toda la rebelión
Es el concepto que me guía en este tema
Cada vez que me levanto de mi aldea
Soy rebelde donde sea, sí, donde sea.

Estrillo

Allinllamanta kaymi punchaw takichkani.	Hoy estoy cantando tranquilamente.
Huaynochakunata uyarispa chintakuni.	Escuchando los huaynitos salto de emoción.
Allinta micrófono nisqata ñuqam hapimuni.	Cojo muy bien el micrófono.
Ama pinqakuychu makiykita altuman aysamuy.	No te avergüences, levanta tu mano.

Tukuy sunquywan allinta tusumuspa ñuqam purimuni manam manchakusqa, wawqiypaniykuna, yanqataq chay supay runakunawan llullamuspa tukuy law urimu.	Con todo mi corazón, bailando muy bien, camino sin temor. Mis hermanos y hermanas, cuidado con caminar mintiendo por todos lados con esas personas despreciables.
---	---

Manataqmi llaqtayqa manam rantikunchu.	Mi pueblo no se vende.
--	------------------------

Estrofa II

**No conozco al presidente,
ni tampoco una bandera,
pero no es porque no quiera,
pero el pueblo no se vende.**
Es el lema, tema de mi párrafo,
directo para el escenario,
rompiendo las cadenas en el barrio,
y una condena que nos ata en la acera.
Pero, ¿qué pasa?,
seguimos con el corazón latente de mi raza,
yahaymi se levanta,
el grito de mi alma,
el sonido que no para,
avanzando por la calle con megáfono,
realidad más historia peruana que golpea,
de lo que siente mi alma,
rebelde como un chanka,
a toda hora pásame tú la chicha de jora.

Aunque, en un inicio, sea difícil identificar la construcción de los versos debido a su carácter espontáneo, los versos en español manifiestan un malestar social relacionado con la discriminación de la identidad andina, **“poca identidad y mi familia rompe en llanto, no hay salida si te juzgan por tu forma de hablar o tu personalidad”**, y el abuso del poder **“más allá de las putas empresas que nos quieren quitar hasta el aire de respirar y un Estado que no hace na’ ”**. Estos versos son reafirmados por la estrofa en quechua que motiva a sus *paisanos* a no avergonzarse de su identidad **“ama pinqakuychu makiykita altuman aysamuy”** y, finalmente manda una advertencia en la que se evidencia una diferenciación del otro en un nivel ético **“wawqiypaniykuna, yanqataq chay supay runakunawan llullamuspa tukuy law urimu”** y **“manataqmi llaqtayqa manam rantikunchu”**.

En la canción **“Mana urmaspa”** (2016), el discurso invita a un despertar: **“al carajo la privatización de mi naturaleza, Latinoamérica, ¡despierta!”**, a no caer en el ánimo y seguir adelante: **“mana urmaspa tukuylawta qawaspa, mana chayqa supay runakuna aypamuwanqa kawsayta suwayta munam”**.

Mana urmaspa (Sin caerse)

Estrofa I

Haciendo hiphop en la casa nunca voy a parar,
sigo tranquilo por la acera para que puedas escuchar
como suena la zampoña a la hora de cantar,
estilo fresco en cualquier lugar.

Sin política, ni na’,
solo quiero volar con el viento,
griremos libertad,
saltar, bailar contento
en este lugar
y moviendo la cabeza
con la mirada puesta en la rima,
no baja mi autoestima
con ropa y zapatilla,
estoy happy en la cachina.
Pásame la chicha morada que me encanta

para matar la sed que me espanta, morena.
Mi mejor poema para danzar sin temor a na',
saliendo de lo bajo a trabajar
es el párrafo marcado en este track, papá,
que te escribe más allá de esta selva de cemento,
el pueblo de todas las sangres, más respeto.

**Pasión, unión por la cultura,
al carajo con la privatización de la naturaleza,
Latinoamérica, ¡despierta!
Costumbres y colores que se mantienen en pie.**

Estríbillo

Umaykita kuyuchispa chaylawman waklawman hanayman	Moviendo la cabeza de un lado a otro, arriba
Qatarimuspa llamkanaypaq	Levantándome para trabajar,
Mana urmaspa tukuylawta qawaspa mana chayqa	Mirando a todas partes para no caerse o sino
Supay runakuna aypamuwanqa kawsayta suwayta munam	Me alcanzarán las personas negativas, quieren robarme la vida.
Chaykunaqa,	Esos,
Mana imatapas riqsimunchu,	No conocen nada
Qamkunapaq, Kay rimaykunata qusaykichik, rap	Para ustedes, les voy a dar estos versos de este rap
takita nisqanta	Habla esto
Kayta rimaykuy	Dos, tres, cuatro
Iskay, kimsa, tawa.	
Esto es lo que tengo de mi pueblo, de mi raza	

Estrofa II

Desde el underground sin pausa
tan bravo como Vallejo en masa,
que pasa de fronteras,
alejado de quimeras falsas.
Solo el escribano por soltar una metáfora,
aplacando complejos en esta sociedad,
revolución popular, el gueto, el barrio,
que representa sin temor a na'
música de subterráneo con el ritmo de la quena, que no para
grabados en murales más allá de lo material que no vale
solo la fuerza de tu voz que sale para que baile,
sando una patada al que quiere destruir mis andes.
Tu floro barato de campaña que no va,
pero sigo con la lengua originaria que me dio la vida,
comprando emoliente a mi tía de la esquina,
hablando mal el castellano porque mi idioma es quechua,
haciendo rap en la casa, estamos en Perú, ¿qué pasa?

A MODO DE BALANCE

A lo largo de la investigación se ha intentado mostrar cómo las performances de Sylvia Falcón, Uchpa y Liberato Kani redistribuyen la experiencia de lo sensible en la esfera pública limeña a través de actos estéticos que surgen de un profundo disenso con la parte dominante de un común y recurren a la apropiación de estilos musicales modernos, que convergen con elementos de la tradición oral quechua, para manifestar ese disenso y apuntar a una posible reconfiguración de la subjetividad política de la población limeña.

Esta redistribución de la experiencia de lo sensible se manifiesta no solo con la presencia del quechua en la cultura pública limeña, sino a través de la configuración de un proceso discursivo que reconstruye la identidad originaria de la cultura andina. Es decir, la presencia del quechua implica, más que solo entenderlo como un lenguaje o medio de comunicación, un sistema complejo de organización de códigos que ostenta una lógica propia para crear significados, la cual no por poseer una forma de razonamiento diferente es inferior. Si recordamos lo expuesto por Abram (1996), que rescata la importancia del lenguaje sensorial en las culturas de tradición oral, vemos que incluso la organización social y política del mundo andino ha sido concebida teniendo como base esta lógica sensorial. De esta forma, es posible entender que las dinámicas sociales del mundo andino están determinadas por una profunda conexión con el *otro*, tanto humano como no humano (Allen, 2019).

La argumentación de esta premisa se ha reseñado en cada capítulo. En primer lugar, la performance en quechua de la lírica andina que propone Sylvia Falcón se enmarca en la recuperación de elementos de la naturaleza andina como relatos que contribuyen a manifestar la relación del hombre andino con la tierra. Este proceso es entendido como una experiencia mágica en tanto enfatiza el animismo de los artefactos no humanos¹⁰⁹. El

¹⁰⁹Para explicar este punto, considero pertinente el ejemplo de Catherine Allen a propósito de su exposición sobre la agencia de las cosas materiales en los asuntos humanos. Allen (2019) señala como ejemplo la conversación de Basilia, su amiga, con la *q'uncha* (un pequeño horno/chimenea de adobe) cuando hacía una

proceso de animación en la cultura andina evidencia una *intra-actuación* más que una interacción *con* el sujeto *sobre* el objeto (Allen, 2019). La intrarelación alude, como bien se ha visto, a la capacidad de ser afectado por el *otro* en función de un reconocimiento identitario. En ese sentido, la experiencia mágica en Sylvia Falcón contribuye a establecer la identidad andina a partir de la comunicación del sujeto con la animosidad del mundo.

Por otro lado, el análisis de la sinestesia en la performance de Uchpa reveló un nivel mayor de comunicación con esta realidad animada: el poder de la palabra. Si bien en el análisis estético de la performance de Sylvia Falcón el videoclip permitía comprender la experiencia mágica a través de la conexión con la animosidad del mundo, es, asimismo, el discurso hablado que legitima parte de esta experiencia con el entorno natural. En ese sentido, el sonido, previamente a su articulación en el lenguaje hablado, es “dinámico” por naturaleza dado que se origina en el interior de los organismos vivos (Ong, 1983), por lo tanto le otorga poder al sujeto. Vimos un ejemplo de esta concepción primigenia del sonido en el análisis del videoclip *Paras* (2016) de Sylvia Falcón, en el cual, casi al final de la canción, la artista emite unos sonidos vocales que fácilmente se pueden entender como réplicas de los sonidos naturales. Ello, evidenciaría este principio dinámico del sonido. Ahora, si es el sonido es el que otorga poder al sujeto (Ong, 1983), la palabra, al ser la materialización del pensamiento oral, es la que manifiesta el poder sobre el mundo animado, pero no por eso deja de evidenciar la experiencia sinestésica en la construcción discursiva de los pueblos (Abram, 1996).

Uchpa, a través del tratamiento audiovisual de su performance, revela la importancia de este proceso en la constitución de una memoria colectiva andina. A pesar de ello, es importante destacar que, si bien el rock andino ha permitido visibilizar la versatilidad de las prácticas culturales andinas, reconociendo en ellas su valor identitario dentro de las dinámicas sociales de una población indiferente, es justamente esta adaptación de los ritmos

libación de alcohol de caña en la que ella le pedía que cocinase bien, “mediante la libación y las palabras utilizadas, ella invocaba una relación con el horno en donde ambos –la mujer y el horno- estaban conectados por lazos de mutua responsabilidad” (Allen 2019, p.276).

modernos lo que, a su vez, genera un choque entre aquellos músicos tradicionales y su percepción de lo que verdaderamente significa hacer música andina. Aún existen grupos que luchan por mantener viva esa “autenticidad” de la música andina y rechazan las prácticas musicales híbridas que buscan, por su parte, acercar lo andino tradicional a una audiencia más joven.

En el último capítulo, Liberato Kani ofrece una mirada de lo andino desde la concepción del espacio/tiempo. Este enfoque abarcaría una forma particular de organización social y política del mundo andino (Wachtel, 2017) que daría sentido a las formas previamente analizadas. Como bien se ha revisado, la categoría espacio/tiempo revela el lugar del sujeto en la sociedad y cómo está rodeado de fuentes infinitas de información, la cual recibe a través de los sentidos.

Se podría concluir, entonces, que la performance en quechua de Sylvia Falcón, Uchpa y Liberato Kani redistribuiría la experiencia de lo sensible en la esfera pública limeña a través del develamiento de un discurso que encierra una forma particular de pensamiento en función a las relaciones que construye el sujeto andino con su entorno. Este discurso andino reflejaría la triple concepción del discurso que expone Fairclough (2006) para el análisis del discurso social: la dimensión textual, la práctica discursiva y la práctica social. Si bien el análisis discursivo del quechua contempla características diferentes por ser un idioma de esencia oral, las herramientas propuestas por Fairclough han permitido el estudio discursivo de su irrupción en la esfera pública limeña.

En ese sentido, se podría entender la experiencia mágica explorada en la performance de Sylvia Falcón como el discurso entendido como texto, pues, de acuerdo a Fairclough (2006), esta dimensión presenta el análisis de las formas lingüísticas con las que el texto es construido. Las formas lingüísticas en el discurso de lo mágico estarían representadas, en primer lugar, por esta susceptibilidad de ser afectado (la intra-actuación) por el *otro* tanto humano como no humano. Aunque la articulación de estos códigos este determinada por

la percepción individual, el reconocimiento de esta relación lleva a la construcción de un lenguaje sensorial que le otorga agencia al mundo exterior. Esta agencia nos lleva al segundo lugar, el cual revela el intercambio de códigos sensoriales que determina el reconocimiento de su identidad ante el *otro*. La relación *intra-activa* se convierte en relación *interactiva*.

En cuanto la segunda dimensión, la práctica discursiva involucra procesos de la producción, distribución y consumo de textos y la naturaleza de estos procesos varía entre los diferentes tipos de discurso según los factores sociales (Fairclough, 2006). La forma de producir un texto en la cultura oral si bien es diferente, no deja de tener la misma función: la de comunicar formas de ver el mundo, no obstante, sus contradicciones. En ese sentido, la producción del “texto” oral comprende un proceso, como bien se ha revisado, que se inicia en los sentidos y se concretiza con la articulación de los sonidos en palabras. Así, el lenguaje oral se convierte en el medio de distribución del discurso y; el relato, es decir los mitos, las canciones, los rituales con sus estrategias mnemotécnicas y formulaicas, en la forma en que es consumido el “texto” oral.

Esto nos llevaría a la tercera dimensión, la práctica social, la cual hace referencia a las dinámicas sociales que construyen la posición del sujeto en función del poder, puesto que, en un sentido etnocéntrico, indicarían la parte que tiene el poder para indicar las voces de autoridad en la cultura andina y, por otro lado, en un sentido hegemónico, indicarían el poder de una parte del común para restar autoridad a esas voces. Así, el sentido estético de las performances en quechua de los artistas mencionados radicaría en el desafío a esas voces de poder. De esta manera, redistribuirían lo sensible y, con ello, el poder.

La estética de lo andino en el entorno limeño se presentaría como un cambio discursivo, es decir como una forma de transgresión que cruza fronteras, juntan convenciones existentes en nuevas combinaciones o fundan convenciones en situaciones que usualmente las excluyen (Fairclough, 2006, p. 96). En efecto, la irrupción del quechua si bien revaloriza la

lengua nativa como fuente de diversidad cultural, debería ser entendida como parte de una cultura con un pensamiento propio y articulado en función de las relaciones del sujeto andino con su entorno. Esta lógica comunicacional es la que define su identidad dentro del espacio urbano letrado. Ante ello las performances en quechua de los artistas en cuestión contribuirían con reafirmar esa identidad, en muchos casos, oprimida debido a estigmas sociales generados de su encuentro cultural.

Al respecto, vale decir que validar esta afirmación de una posible reconfiguración de la subjetividad política, tanto del ciudadano andino como del limeño respecto a sus prácticas culturales, requeriría de una investigación etnográfica, que, para efectos de la presente investigación, excedería los objetivos propuestos; sin embargo se consideraría buen punto de partida para iniciar futuras investigaciones que den luces sobre los aportes de la performance en quechua contemporánea a la construcción de identidades de los jóvenes andinos-limeños.

Me parece importante mencionar la pertinencia del estudio de la música desde la perspectiva musicológica, es decir desde su composición sonora, puesto que, como bien se ha mencionado, la música también es un conjunto de sonidos articulados con reglas y convenciones propias, las cuales si bien requieren cierto conocimiento en el análisis de su teoría musical, su enfoque discursivo (Agawu, 2009) podría contribuir con un impacto poético (Agawu, 2009) de su ejecución sobre la audiencia limeña. Ello, podría revelar la conexión especial que muchos ciudadanos limeños sienten al escuchar una música que no es compuesta en su idioma nativo. Por ejemplo, el *rap* se produce con la mezcla de discos producida por el *disc jockey* acompañado del *beatboxing* y las líricas. Un elemento que ha introducido la música de Liberato kani es el empleo de instrumentos tradicionales peruanos en la construcción melódica musical. Así, es posible encontrar canciones en las que se percibe la presencia de acordes del arpa, guitarra y zampoña.

Finalmente, el estudio de la música andina aún tiene mucho por explorar, sobre todo

aquellas prácticas musicales que innovan constantemente su composición. Al respecto, la investigación de los nuevos discursos representacionales de la música andina contemporánea ha enriquecido mis conocimientos sobre la diversidad musical peruana y la variedad de formas que el mundo actual nos ofrece para su estudio como lo es el caso de las plataformas virtuales. Personalmente, este estudio ha contribuido con ampliar mi mirada sobre las prácticas culturales que muchas veces sirven como impulsos de las identidades marginadas como bien lo vimos en el caso del rap.



CONCLUSIONES

Durante el desarrollo de la presente investigación se ha mostrado cómo las *performances* en quechua de Sylvia Falcón, Uchpa y Liberato Kani contribuyen a redistribuir la experiencia de lo sensible en la *esfera pública* limeña a través de la exaltación de la identidad andina desde diferentes discursos representacionales.

En primer lugar, la *performance* en quechua de Sylvia Falcón, desde la *lírica andina*, contribuye con resignificar elementos de la tradición oral andina, representadas en la experiencia de lo *mágico*. Este discurso permite entender la identidad andina a través de su reconocimiento durante el contacto con el *otro*. El contacto está centrado en un diálogo intersensorial que revela el protagonismo de los sentidos en la forma cómo una cultura de tradición oral se comunica con el mundo. Es así que evidenciamos la presencia de este proceso en la producción audiovisual y discursiva de su obra, desde los planos detalle de la exploración de los sentidos hasta la dirección de arte, desde la composición formulaica de los versos en las piezas musicales hasta el tratamiento del espacio geográfico en las figuras retóricas empleadas en su discurso. Finalmente, el discurso de lo *mágico* está sustentado en el paradigma del *arte étnico*, el cual tiende a revalorar lo nativo, lo diverso, por lo cual también es posible entender esta *performance* como una forma de “andinizar lo exótico”.

En segundo lugar, la *performance* andina de Uchpa contribuye con el proceso de formación de una memoria colectiva nacional a través de la comunicación sinestésica. El análisis del discurso audiovisual revela esta experiencia sinestésica con el empleo de recursos narrativos como el *flashback*, y la metáfora, los cuales se manifiestan como formas mnemotécnicas que entrelazan el sonido y el color de la imagen con el discurso en quechua. Por su parte, esta convergencia de sentidos replicado por el discurso audiovisual de los *videoclips*, evoca el proceso testimonial, el cual, en este caso, no solo interpela a una audiencia, sino al mismo *sujeto-intérprete*. El discurso representativo de Uchpa también evidencia que lo entendido como la “espectacularización de lo andino” no es más que un

esfuerzo de enaltecer lo folklórico y recuperar su valor testimonial, puesto que, como bien se vio en el análisis de los videoclips *Por las puras* y *Danzaq*, si bien manifiestan un tono jocoso, su discurso evidencia rastros del diálogo intersensorial con el entorno.

En tercer lugar, la *performance* en quechua de Liberato Kani muestra una recuperación de la identidad del *sujeto* andino a través del discurso del espacio/tiempo andino y sus dinámicas sociales. Ello, quedó evidenciado en el tratamiento audiovisual de su obra, una producción creada desde la mirada del *otro*, el *sujeto subalterno*, el cual ofrece un discurso representativo centrado en el reconocimiento de las dinámicas modernas en la ciudad de Lima como pertenecientes a un mundo ficcional. Así, la *performance* del artista legitima las prácticas sociales del mundo andino a través del empleo de un lenguaje audiovisual realista, en el que las tomas no presentan rastros de efectos narrativos, a excepción del color. Por otro lado, la configuración de un discurso representativo de lo *limeño* desde la mirada del *otro*, ya comprende su historización, pues su irrupción en la *esfera pública* limeña implica la irrupción de su voz, su opinión percibida a través de actos estéticos que reconfiguran su subjetividad en torno a una consciencia del *otro* dominante.

BIBLIOGRAFÍA

- Abram, D. (1996). *The Spell of Sensuous: perception and language in a more-than-human world*. New York, Estados Unidos: Vintage Books.
- Adelaar, W. (2004). Trayectoria histórica de la familia lingüística quechua y sus relaciones con la familia lingüística aymara. *Boletín de Arqueología PUCP*. (14), p. 239.
- Allen, C. (2019). Acerca del animismo andino. En M. Curatola (Ed.) *El estudio del mundo andino*. Lima, Perú: Fondo Editorial PUCP.
- Alier, R. (2004). La ópera y su mundo. En *¿Qué es esto de la ópera?: introducción al mundo de la lírica*. Barcelona, España: Robinbook.
- Althusser, L. (1977). Ideología y aparatos ideológicos de Estado. En *Posiciones* (pp. 69-125). Barcelona, España: Anagrama.
- Almenara, A. (5 de noviembre del 2015). Sylvia Falcón, por primera vez en el Gran Teatro Nacional. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/musica/sylvia-falcon-primer-vez-gran-teatro-nacional-203023-noticia/>
- Agawu, K. (2009). La música como lenguaje. En *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Madrid. España: Eterna Cadencia.
- Arguedas, J. (1982). Canciones de fiestas tradicionales. *Obras Completas* (162-164). Tomo 3. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. (1982). La música folklórica y popular en el Perú. *Obras Completas* (237-240). Tomo 3. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. (1982). Canto Kechwa con un ensayo sobre la capacidad artística del pueblo indio y mestizo. *Obras Completas* (145-158). Tomo 1. Lima: Editorial Horizonte.
- Arias, C. (Julio-diciembre del 2014). La Universal Zulu Nation en Colombia, incidencia social de la cultura hip hop en el valle de Aburrá. *Kavilando*, volumen 6, (2). p. 179.
- Aumont, J. (1998). Poética y poiética. *La mano y la intención*. En *La Estética hoy* (pp. 15-57). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Aumont, J. (1998). La estética. De la sensación al gusto. En *La Estética hoy* (pp. 59-95). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Aumont, J. (1998). ¿Es el arte el objeto de la estética? En *La Estética hoy* (pp. 97-143).

Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Avendaño, G. (1981). La leyenda del tuytunky. *Wifala, revista del taller de etnomusicología*. Escuela regional de música Leandro Alviña. Cusco. Artículo recuperado de <http://perufolklorico.blogspot.com/2018/01/mitos-y-leyendas-el-tuytunki-la-melodia.html>

Ávila-Toscano, J. (2012). Análisis de redes sociales en el contexto virtual. En *Redes sociales y análisis de redes sociales*. Barranquilla, Colombia: Azul y violeta editores.

Bhabha, H. (1994). La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo. En *El lugar de la cultura* (pp. 91-110). Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Bayer, R. (1965). El Renacimiento y el siglo XVII. En *Historia de la Estética* (pp. 101-158). México: Fondo de Cultura Económica.

Bayer, R. (1965). El siglo XVIII. En *Historia de la Estética* (pp. 159-270). México: Fondo de Cultura Económica.

Bazo, F. (2017). Desencuentros durante tiempos violentos: el Rock subterráneo y la ultra izquierda sanmarquina en los 80. *Memorias*, (1), p. 213.

Bazo, F. (2017). Desborde subterráneo I. En *Desborde subterráneo: 1983-1992* (pp. 52-63). Lima, Perú: MAC

Bessis, S. (2002). Introducción. En *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*. Madrid, España: Alianza editorial.

Bessis, S. (2002). El nacimiento de occidente. En *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*. Madrid, España: Alianza editorial.

Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. En *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, (25), p. 7.

Breckenridge, C. (1995). Preface. En C. Breckenridge (Ed.) *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World* (pp. 7-10). Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota.

Canal N. (17 de julio del 2015). Sylvia Falcón: "Cantar el Himno Nacional en quechua es un saludo al Perú". *El Comercio*. Recuperado de <https://canaln.pe/actualidad/syvia-falcon-cantar-himno-nacional-quechua-saludo-al-peru-n190015>

- Cánepa, G. (2006). Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público. En G. Cánepa y E. Ulfe (Eds.) *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú* (pp. 15-34). Lima, Perú: CONCYTEC.
- Cárdenas, H. (2014). Historia de la música chicha en el Perú. En *Música chicha. La música tropical andina en la ciudad del Cuzco* (pp. 1-39). Lima, Perú: Ediciones Interculturalidad.org
- Carlson, M. (2018). *Performance: a critical introduction*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Castro Arenas, M. (2008). Voltaire y los Incas. En *Panamá y Perú en el siglo XVI* (pp. 7-29). Panamá: Universal Books.
- Castro Arenas, M. (2008). Los Incas de Vilcabamba. En *Panamá y Perú en el siglo XVI* (pp. 229-257). Panamá: Universal Books.
- Chakrabarty, D. (2009). Una pequeña historia de los Estudios Subalternos. En *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina* (pp. 27-56). Panamá: Universal Books.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2002). Los períodos de la violencia. En *Informe final CVR*. Lima, Perú: Instituto de la Democracia y Derechos Humanos.
- Cornejo, P. (2018). La eclosión subterránea: de la euforia al desencanto (1983-1990). En *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Lima, Perú: Contracultura.
- Cornejo, P. (2018). La marea, otra vez, en movimiento: flujo y reflujo (1991-2002). En *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Lima, Perú: Contracultura.
- Cornejo-Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno. En *Revista Iberoamericana*, volumen 63, p. 176.
- Cummins, Thomas. (15 de enero del 2009). El tocapu: el nudo gordiano en los Andes. En C. Arellano (Ed.) *Sistemas de notación inca: Quipu y Tocado*. Actas del simposio internacional Lima 15-17 de enero de 2009, Lima, Perú: Ministerio de Cultura.
- Das, V. (1997). La subalternidad como perspectiva. En *Debates poscoloniales. Una introducción a los Estudios de la Subalternidad* (pp. 279-292). La Paz, Bolivia: Sepsis,
- Dean, C. (2010). Introduction. En *A culture of stone. Inka perspective on rock*. California, Estados Unidos: Duke University Press.
- Derrama Magisterial. (20 de noviembre del 2019). 22 de noviembre: fallece el creador de

Virgenes del sol. *El Comercio*. Recuperado de <https://blog.derrama.org.pe/22-noviembre-fallece-creador-virgenes-del-sol/>

Dunbar, A., Kubrin, C. y Scurish, N. (7 de diciembre del 2016). The Threatening Nature of “Rap” Music. Introduction. *American Psychology Association*.

El Comercio. (2001). Crónica del rock peruano. Lima, Perú: Editorial del Comercio.

Fairclough, N. (1992). Una Teoría Social del Discurso. En *Discurso y cambio social* (pp. 62-100). Madrid, España: Móstoles.

Favre, H. (1998). Introducción. En *El indigenismo*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Fernández de la Cuesta, I. (2009). Música y tradición oral. *Revista De Musicología*. Volumen 32, (2), p.11.

Fernández, F., y Martínez, J. (1999). Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Fernández Stoll, D. (Setiembre-diciembre del 2013). Por las rutas de Daniel Kirwayo: recordando a un maestro de la guitarra ayacuchana. *Huari. Boletín de Estudios Históricos y Sociales*, (3), p.33.

Foster, S. (Setiembre de 1982). The exotic as a symbolic system. *Dialectical Anthropology*. Volumen 7, (1), p. 21.

Fuenzalida, E. (26 de octubre del 2015). Sylvia Falcón. Fantasía Andina. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/sylvia-falcon-fantasia-andina-388492-noticia/>

Garatea, C. (2018). Guamán Poma de Ayala: la historia de una variedad americana. En M. Arnal, R. Castañer, J. Enguita, V. Laguéns y M. Martín (Coordinadores) *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Volumen 1, p. 193.

García-Canclini, N. (2013). De qué hablamos cuando hablamos de resistencia. *Revistarquis*. Volumen 2, (1), p. 16.

García-Canclini, N. (Junio de 1997). Culturas híbridas y estrategias de comunicaciones. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Volumen III (5), p. 109.

Gimeno, F. (28 de junio del 2015). El Quijote ya tiene su segunda parte traducida al quechua. *EFE*. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/america/cronicas/el-quiote-ya-tiene-su-segunda-parte-traducida-al%20quechua/50000490-2651020>

- Gentile, M. (2010). *Tocapu: unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino*. Museo de la Plata, Argentina: CONICET. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero45/tocapu.html>
- Giroux, H. (2004). Reproducción, resistencia y acomodo en el proceso de escolarización. En *Teoría y Resistencia en Educacion* (pp. 101-149). México: Siglo XXI editores.
- Goia, T. (2002). La prehistoria del jazz. En *Historia del jazz* (pp. 6-48). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- González, C. (2013). Bogotá desde el rap bogotano: sin amigos, sin ley y sin futuro. *Polisemia*, (16), p. 64.
- Gómez, L. (2017). El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima. En C. Aguirre y A. Panfichi (Eds.) *Lima siglo XX: cultura, socialización y cambio* (pp. 171-198). Lima, Perú: Fondo editorial PUCP.
- Greene, S. (2015). Peruanicemos al *punk*. En R. Romero (Ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 259-281). Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Instituto Interamericano de Derechos Humanos (1997). Folclore o Cultura Popular Tradicional. En *Folclore. Derecho a la Cultura Propia* (pp. 15-23). San José, Costa Rica: IIDH, Centro de Recursos Educativos, Amnistía Internacional.
- Habermas, J., Lennox, S., Lennox, F. (1974). The Public Sphere: An Encyclopedia Article. *New German Critique*. (3), p. 49.
- Habermas, J. (1998). Introducción. Accesos a la problemática de la racionalidad. En *Teoría de la comunicación I* (pp. 15-68). Madrid, España: Grupo Santilana.
- Habermas, J. (1981). Introducción. Delimitación propedéutica de un tipo de la publicidad burguesa. En *Historia y crítica de la opinión pública* (pp. 41-64). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Habermas, J. (1981). Estructuras sociales de la publicidad. En *Historia y crítica de la opinión pública* (pp. 65-93). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Hall, S. (2010). Identidad y Representación. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.) *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*, (pp. 337-482). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Halliday, M. (2004). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje*

y significado. México: Fondo de Cultura Económica.

Harkness, G. (2013). Gangs and gangsta rap in Chicago: a microscenes perspective. *Poetics*, (41), p. 151.

Hawthorne, S. (1989). The Politics of the Exotic: the paradox of cultural voyeurism. *NWSA Journal*. Volumen 1 (4), p. 617.

Jelin, E. (2002). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria? En *Los trabajos de la memoria* (pp. 1-17). Madrid, España: Siglo XXI.

Jiménez, J. (2002). La impronta estética del mundo moderno. En *Teorías del arte* (pp. 159-200). Madrid, España: Alianza.

Jiménez Borja, A. (1998). Las altas montañas. En *Vestidos populares peruanos*. Madrid, España: Alianza.

Jones, K. (2015). Aspectos del *hip hop* en el Perú. En R. Romero (Ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 302-334). Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología.

Kunin, J. (Setiembre del 2009). Apuntes sobre el rap político boliviano. *Asociación Latinoamericana de Sociología*, volumen 2, p. 119.

Lloréns, J. (1983). La ópera tahuantinsuyana y el foxtrot inkaico. En *Música popular en Lima: criollos y anidnos* (pp. 97-116). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

Lloréns, J. (1983). El huayno en el dial. En *Música popular en Lima: criollos y anidnos* (pp. 117-141). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

Lythgoe, E. (2008). Desarrollo del concepto de testimonio en Paul Ricoeur. *Revista Eidos*. (9), p. 32.

Lyotard, J. (1987). El método: los juegos del lenguaje. En *La condición postmoderna. Informe del saber* (pp. 11-12). Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Mattelart, M. y Mattelart, A. (1997). El organismo social. En *Historia de las teorías de la comunicación* (pp. 13-22). Barcelona, España: Editorial Paidós.

Martin-Barbero, J. (2005). Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. En H. Cubides, M. Laverde y C. Valderrama (Eds.) *Viviendo a toda: jóvenes, territorios y nuevas sensibilidades* (pp. 22-37). Bogotá, Colombia: Siglo del hombre.

Martin, M. (2005). La función creadora de la cámara. En *El lenguaje del cine* (pp. 36-62).

Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Martin, M. (2005). Los elementos fílmicos no específicos. En *El lenguaje del cine* (pp. 63-82). Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Martin, M. (2005). Las elipsis. En *El lenguaje del cine* (pp. 83-92). Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Matos Mar, J. (1990). Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú. Lima, Perú: IDE.

McEvoy, C. (Julio del 2019). Conferencia Ima Sumac y Moisés Vivanco: entre el mito y la historia. En *Jornadas historiográficas*. Conferencia realizada por la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la PUCP, Lima, Perú.

Mendívil, J. (2018). Patrones de descubrimiento: El hallazgo de la pentatonía andina y la invención de la música incaica. En *Cuentos fabulosos* (pp. 73-94.). Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología PUCP.

Mendívil, J. (2018). Después del Imperio: el romance como historia y la invención de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico. En *Cuentos fabulosos* (pp. 233-268). Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología PUCP.

Méndez, C. (1996). Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú. *Documentos de Trabajo*, (56). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

Mendoza, Z. (2015). Del folklore a lo exótico: Yma Súmac y la representación de la identidad inca. En R. Romero (Ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 207-219). Lima, Perú: Instituto de Etnomusicología PUCP.

Mollericona, Juan Y. (2007). Contextualización de la juventud alteña y el hip hop. En *Jóvenes hiphoperos aymaras en la ciudad de El Alto y sus luchas por una ciudadanía intercultural* (pp. 4-10). La Paz, Bolivia: U-PIEB, IBASE.

Nugent, G. (2012). *El laberinto de la choledad*. Lima, Perú: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas – UPC.

Nussbaum, M. (2010). Cultivating Imagination: Literature and the Arts. En *Not for profit. Why democracy needs the humanities* (pp. 95-120). New Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press.

Ñiquen, A. (2015). Ricardo Flores: de cantar en micros al Gran Teatro Nacional. *LaMula.pe*. Recuperado de <https://redaccion.lamula.pe/2015/03/29/ricardo-flores-de-cantar-en-los-micros-al-gran-teatro-nacional/albertoniquen/>

- Oliart, P. (1985). Migrantes andinos en un contexto urbano: las cholas en Lima. *Debates en Sociología*, (10), p. 69.
- Oliveras, E. (2005). Aproximación a la estética. En *Estética. La cuestión del arte* (pp. 21-62). Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Olvera, J. (Julio-diciembre del 2016). El rap como economía en la frontera noreste de México. *Frontera Norte*. Volumen 28, (56), p. 85.
- Ong, W. (1983). Algunas psicodinámicas de la oralidad. En *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Ciudad de México, Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, J. (1989). Blues. *La poesía del rock*, (183-185), p. 116.
- Portocarrero, G. (2015). La dominación total. En *Racismo y mestizaje*. Lima, Perú: SUR
- Portocarrero, G. (2015). Castigo sin culpa; culpa sin castigo. En *Racismo y mestizaje*. Lima, Perú: SUR
- Portocarrero, G. (2015). Los fantasmas de la clase media. En *Racismo y mestizaje*. Lima, Perú: SUR
- Rama, A. (1998). La Ciudad letrada. En *La ciudad letrada* (pp. 43-60). Montevideo, Uruguay: Arca.
- Rancièrre, J. (2005). Políticas estéticas. En: *Sobre políticas estéticas* (pp. 9-32) Barcelona, España: Bellaterra.
- Rancièrre, J. (2007). *El Desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Rancièrre, J. (2009). *El Reparto de lo Sensible. Estética y Política*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Ricoeur, P. (2000). De la memoria y de la reminiscencia. En *La memoria, la historia, olvido* (pp. 17-172). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ritter, J. (2018). La “voz de las víctimas”: canciones testimoniales en la región rural de Ayacucho. En C. Milton (Ed.) *El Arte del desde el pasado fracturado peruano* (pp. 250-293). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rojas, R. (2017). Incas sí, indios también. Las representaciones sobre los indios. En *República*

imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia (pp. 63-94). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

Romero, R. (2012). Hacia una antropología de la música. La etnomusicología en el Perú. En C. Degregori, P. Sendón y P. Sandoval (Eds.) *No hay país más diverso. Compendio de Antropología peruana* (pp. 289-328). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

Romero, L. (22 de abril del 2013), Sopranos de Coloratura Andina en Concierto. *Radio Programas del Perú*. Recuperado de <https://rpp.pe/lima/actualidad/sopranos-andinas-siwar-gente-silvia-falcon-hatun-killu-y-gloria-ramos-noticia-587915?ref=rpp>

Roncallo Dow, S. y Uribe-Jongbloed, E. (2017). La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Volumen 12 (1), pp. 79-109.

Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona, España: Debolsillo.

Santos Unamuno, E. (Setiembre de 1999). El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap. En A. Cancellier y R. Londero (Coordinadoras) *Italiano y Español en contacto*, volumen 2, Roma, Italia.

Scaruffi, P. (2003). The Golden Age. En *The History of Rock Music* (pp. 41-111). New York, Estados Unidos: Universe Inc.

Silva Santisteban, F. (1993). Occidente y el mundo andino. *Colección Aalten*, (255), p. 137.

Solodkow, David M. (2014). Introducción. En *Etnógrafos y coloniales. Alteridad y escritura en la Conquista de América*. Madrid, España: Iberoamericana.

Stokes, M. (1997). Introduction: Ethnicity, Identity and Music. En M. Stokes, S. Ardener, J. Webber y T. Dragadze (Eds.) *Ethnicity, identity and music. The Musical Construction of Place* (pp. 1-28). Oxford, Inglaterra: Berg.

Tamayo, A. y Hendrickx, N. (2011). Los elementos de la dirección de arte. En *La dirección de arte en el cine peruano*. Lima, Perú: Fondo editorial de la Universidad de Lima.

Tamayo, A. y Hendrickx, N. (2011). Las funciones de los elementos de la dirección de arte. En *La dirección de arte en el cine peruano*. Lima, Perú: Fondo editorial de la Universidad de Lima.

Túñez-López, M., García, J., Guevara-Castillo, M. (junio del 2011). Redes y Marketing Viral: repercusión e incidencia en la construcción de la agenda mediática. *Palabra clave*. Volumen 14(1), p. 53.

- Toner, A. (1998). Prehistoria (Nueva York, años sesenta. El hip-hop antes de las grabaciones). En *Hip-hop*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Toner, A. (1998). Old school rap (Nueva York 1979-1982). En *Hip-hop*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Tyner, A. (1 de setiembre del 2017). Action, Judgment and Imagination in Hannah Arendt's thought. *Sage Journals*, volume 70, (3), p. 523.
- Van Leeuwen, T. (1995). The representation of social actors. En C. Caldas-Coulthard y M. Coulthard (Eds.) *Text and Practices. Readings in Critical Discourse Analysis*. (pp. 32-70). New York: Estados Unidos: Oxford University Press.
- Varallanos, J. (1989). El harahui colonial. En *El harahui y el yaraví. Dos canciones populares peruanas*. Lima, Perú: Concytec.
- Varallanos, J. (1989). El harahui contemporáneo. En *El harahui y el yaraví. Dos canciones populares peruanas*. Lima, Perú: Concytec.
- Walker, Ch. (2018). Introducción: La ejecución de Antonio de Arriaga. En *La rebelión de Túpac Amaru* (pp. 12-20). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Walsh, C. (2007). Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento "otro" desde la diferencia colonial". En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 47-62). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Watchel, N. (2017). Estructuralismo e historia: a propósito de la organización social del Cuzco. En *Sociedad e ideología. Ensayos de historia y antropología andinas* (pp. 48-72). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Watchel, N. (2017). La desestructuración económica y social del mundo andino. En *Sociedad e ideología. Ensayos de historia y antropología andinas* (pp. 94-147). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Zadoff, E. (2004). El gueto. *Enciclopedia del Holocausto*, p.1.
- Zavala, V., Mujica, L., Córdoba, G., Ardito, W. (2014). Ancestralidad y autenticidad en las ideologías sobre el quechua. En V. Zavala, L. Mujica, G. Córdoba y W. Ardito (Eds.), *Qichwasimirayku. Batallas por el quechua* (pp. 79-102). Lima, Perú: Fondo Editorial PUCP.
- Zavala, V., Mujica, L., Córdoba, G., Ardito, W. (2014). El quechua es para hablar con el "otro":

dilemas en torno a los deberes y derechos. En V. Zavala, L. Mujica, G. Córdoba y W. Ardito (Ed.), *Qichwasimirayku. Batallas por el quechua* (pp. 103-127). Lima, Perú: Fondo Editorial PUCP.

Zavala, V. (10 de octubre del 2016). Ideologías sobre el quechua desde el poder: una aproximación discursiva. *Signo y Seña*, (29), p. 207-234.

Zavala, V. (12 de abril del 2019). Youth and the repoliticization of quechua. *Language, Culture and Society*, volumen 1 (1), p. 59-82.

Zevallos-Aguilar, Ulises J. (enero-junio 2016). José María Arguedas y la música Novoandina: su legado cultural en el siglo XXI. *Cuadernos de literatura*, vol. XX (39), p. 254-269.

Žižek, S. (1999). ¿Cuál sujeto de lo Real? En: *El sublime objeto de la ideología* (pp. 201-157). México DF: Siglo XXI.

Videografía

borisumac. (Productor). (2016) *Uchpa – Pitaqmi kanki*. [Archivo de video en Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=5xpTQei7hEg&feature=youtu.be>

Cepes rural. (Productor). (2010). *Uchpa: el alma del quechua rock blues*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=iEXMvdmP52c>

Chef Jean Paul. (Productor). (2010). *WIFALA-KUKULI DEL PERÚ (SOPRANO DE COLORATURA)*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=060gPRTRU24>

Félix Andrade. (Productor). (2015). *Wara wara - Wifala*. [Archivo de video de Youtube] De <https://www.youtube.com/watch?v=3JvIQzkDOW>

FunkDango Music. (Productor). (2012). *Rap, el pulso de la calle*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=JKvP7K2qWS8>

Chávez, M. (Productora). (2014). *Uchpa: ¿Pitaqmi kanki?* [Archivo de video de Youtube]. De https://www.youtube.com/watch?v=q_s_05S6ICg

Subterrain Films. (Productor). (2011). *Documental de Hip Hop colombiano [sublevación urbana]*. [Archivo de video de Youtube]. De https://www.youtube.com/watch?v=3uzlp-9Ap_0

Robles, I. (Productor). (2011). *La pampa y la puna (lírico) – Siwar Q'ente y Conjunto del Sol del Perú*. [Archivo de video de Youtube] De

<https://www.youtube.com/watch?v=NjRy51R2wwY>

Jcasquerozai. (Productor). (2015). *Canto quechua 0033 Ollantay cantada por Siwar Qente Peru*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=v1J1bUvpqrA>

Radio Programas del Perú. (Productor). (2012). *Sylvia Falcón*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=HVcQwhAGbPk>

Aldunate, J. (Productor). (2013). *José María Arguedas Carnaval de Tambobamba subtulado*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=UMirJ9h015w>

Caballero, L. (Productor). (2012). *Kuyaway por Siwar Q'ente*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=EOKfalyzSiM>

TV Perú. (Productor). (2014). *Gloria Ramos (madre de Rubí Palomino "La voz Perú")-Miskiy Takiy*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=vkD4LdNeUnA>.

TV Perú. (Productor). (2015). *TRIBUTO a Qori Ñusta (Full HD) – Miski takiy (18/Jul/2015)*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=81A1TwNJF2I>

TV Perú. (Productor). (2016). *LAURA PILAR "La Niña Soprano" (Full HD) – Miskiy Takiy*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=5odgrIdvaq8&t=241s>

MusicDream Online. (Productor). (2015). *Documental historia y evolución del hip-hop*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=QXRLYsug5wo&t=3s>

Nandito2411. (Productor). (2007). *Siwar Q'ente en homenaje a Yma Sumac*. [Archivo de video de Youtube]. De https://www.youtube.com/watch?v=5L_b7N7RIXc

RAPEALO. (Productor). (2016). *Documental vida hip hop, historia callejera*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=WpbDRH2sckg>

rauland87. (Productor). (2010). *Uchpa – Perú Ilaqta*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=ZhVWfkvLbuY>

Orozco, W. (Productor). (2010). *Virgenes del Sol – Siwar Q'ente*. [Archivo de video de Youtube]. De https://www.youtube.com/watch?v=apQ_nV6ZY6Q

- Falcón, S. (Productor). (2015). *Himno Nacional del Perú en Quechua-Sylvia Falcón (en vivo)*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=y8xpM6u6IR4>
- Falcón, S. (Productor). (2013). *Sylvia Falcón – Paras – Video Clip Oficial*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=JIRxPFsxG00&feature=youtu.be>
- Falcón, S. (Productor). (2013). *Sylvia Falcón – Wifala*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=KjmttM8BzJo&feature=youtu.be>
- Lévano, H. (Productor). (2014). *Conjunto Sol del Perú, canta Siwar Q'ente*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=-ysiA0GgDn4>
- No negociable. (Productor). (2018). *Documental de hip hop mexicano*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=IIDIXcqlOis>
- TRS800. (Productor). (2012). *Wara wara – La Pampa y la puna*. [Archivo de video de Youtube]. De https://www.youtube.com/watch?v=J0dGkio_4Qc
- TVPerú. (Productor). (2016). *Qori Ñusta – Miski takiy*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=TgPqelHOWul>
- Lock, F. y Rojas, E. (Productor). (2013). *UCHPA – Por las puras (Cerveza) Video Oficial HD*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?v=KoQJ0RnA2XY&feature=youtu.be>
- UCHPA. (Productor). (2017). *UCHPA – Danzaq*. [Archivo de video de Youtube]. De https://www.youtube.com/watch?v=f_5TbqJb3K8&feature=youtu.be
- VIA X. (Productor). (2018). *La cultura de rap y hip hop chileno por 7mo Vicio*. [Archivo de video de Youtube]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=NmCVz4ZXk_w
- Vinilos Peruanos. (Productor). (2015). *Inti Ñusta – El cóndor pasa/Serrana ingrata*. [Archivo de video de Youtube]. De <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=eels00Sgwyl>