

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



“Límites y desafíos de las masculinidades  
en la performance del huayno.  
Caso del cantante Klinton Espinoza”

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Antropología Visual  
que presenta:

*Antonio Giovanni Robles Angeles*

Asesor:

*Jorge Alfonso Juárez Li*

Lima, 2022

### Declaración jurada de autenticidad

Yo, Jorge Alfonso Juarez Li, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de maestría en Antropología Visual titulado “Límites y desafíos de las masculinidades en la performance del huayno. Caso del cantante Klinton Espinoza”, del autor Antonio Giovanni, Robles Angeles, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 9 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 16/11/2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y confirmo que cada una de las coincidencias detectadas no constituyen plagio alguno.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 1 de diciembre de 2022

Apellidos y nombres del asesor: <u>Juarez Li, Jorge Alfonso</u>	
DNI: 40535227	Firma: 
ORCID: 0000-0003-3781-6217	

## **RESUMEN**

Esta investigación utiliza una perspectiva de género para analizar la performance del cantante de huayno Klinton Espinoza, quién a través del uso de estilos y formas estéticas, construye una auto representación que desacata la normatividad de género y propone nuevas maneras de representar las masculinidades en el repertorio del huayno. Estos estilos y formas buscan construir espacios simbólicos que permitan desafiar los discursos y representaciones que fija el imperativo heterosexual, posibilitando identidades masculinas que fluyen entre lo permisible y la abyección. Desde la parte metodológica se analiza la construcción de un archivo personal como un lugar para investigar clasificando las categorías y los discursos subyacentes que se inscriben en la representación. Este archivo es utilizado para generar un relato autoetnográfico que analiza la primera imagen del cantante y es útil para develar cómo se utilizan las imágenes para crear jerarquías. Seguidamente se realiza una sesión fotográfica, en colaboración con el cantante, en donde se analiza la gestión del cuerpo en relación con el diseño de indumentaria. El trabajo de campo se desarrolla en el circuito de academias de huayno del centro de Lima y analiza las estrategias que utiliza el cantante sobre el escenario con respecto a su audiencia. Al analizar las variables que vinculan: cuerpo, indumentaria y performance, se encontró que generan un espacio donde se inscriben, camuflan y desafían los relatos dominantes del género. Esta investigación, busca contribuir a los estudios realizados desde las industrias culturales de música andina abordando una perspectiva interseccional para relacionar las maneras como la raza, la clase, la etnicidad y el género, confluyen en la dinámica heterogénea del huayno y hacen posible la aparición de formas diversas de vivir las masculinidades.

Palabras clave: género / masculinidades / huayno / representación / estética / indumentaria

**“Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme”**

Roland Barthes

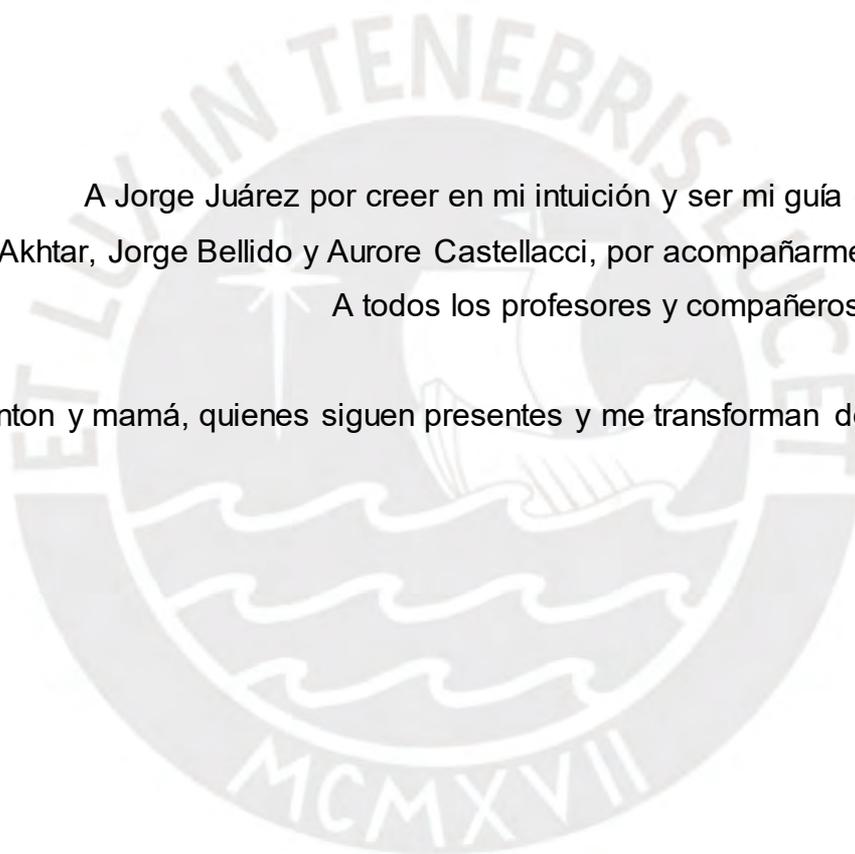


## **AGRADECIMIENTOS**

A Jorge Juárez por creer en mi intuición y ser mi guía en este camino.  
A Bilal Akhtar, Jorge Bellido y Aurore Castellacci, por acompañarme en esta etapa.

A todos los profesores y compañeros de la maestría.

A Klinton y mamá, quienes siguen presentes y me transforman desde el silencio.



## ÍNDICE

	Pág.
Resumen	3
Índice	6
Lista de Imágenes	9

### **CAPÍTULO I**

#### **PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

1.1. Introducción y justificación	11
1.2. Pregunta y objetivos de investigación	18
1.3. Aporte a la antropología visual	19
1.4. Metodología y técnicas de investigación	
1.4.1. Muestra	20
1.4.2. Campo	21
1.5. Herramientas de recojo de información	
1.5.1. Seguir personas	22
1.5.2. Seguir objetos	23
1.5.3. Sesión fotográfica como método para investigar	23
1.5.4. Observación participante	24
1.5.5. Análisis de contenidos musicales	24
1.6. Producción visual	25

### **CAPÍTULO II**

#### **ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO**

2.1. Estudios sobre género, masculinidad e identidad	26
2.3. Estudios sobre cuerpo, estética corporal e indumentaria	31
2.4. Estudios sobre performance, huayno y globalización	35
2.5. Perspectiva teórica y categorías principales	42

### **CAPÍTULO III**

#### **DESCUBRIR LA IMAGEN**

46

3.1. Fotografía: el mensaje del registro	48
3.2. Imagen y memoria	50
3.3. Delimitando al otro en el retrato	54
3.4. Del gusto de la élite al reencuentro con el gusto popular	55
3.5. El extraordinario cotidiano	57
3.6. Creando un archivo para investigar	59
3.7. Sabores y olores de lo heterogéneo	61
3.8. Encuentro de miradas y la fotografía de la duda	63
3.9. El mensaje sin código	63
3.10. Fotos que hieren y metodologías afectivas	66
3.11. Aquello que no puedo nombrar	69

### **CAPÍTULO IV**

#### **ESTILO Y FORMAS ESTÉTICAS DE LA PERFORMANCE**

4.1. Estética, representación y fotografía	72
4.2. Sesión fotográfica colaborativa como metodología	74
4.3. Registro observacional y de representación	75
4.4. Confesiones desde el cuarto de maquillaje	76
4.5. Técnicas y prácticas cosméticas para lograr lo impecable	78
4.6. Esos raros peinados nuevos: ruido capilar	83
4.7. Diferencias que marcan: entre lo mojado y lo seco en el Perú	86
4.8. Más folklore, menos innovación por favor	88
4.9. Pulir lo impecable: el selfie	90
4.10. Breve revisión de indumentaria masculina en cantantes de huayno con arpa	91
4.11. Vestido para brillar	95
4.12. Strike a pose: la ritualización de la actitud	99
4.13. Un espejo me guía: me miro, me miras	100
4.14. La post producción: produciendo píxeles que ocultan y crean confianza	106
4.15. Ser y aparecer: generando nuevas estructuraciones del yo virtual	108

## **CAPÍTULO V**

### **PERFORMANCE: PROPUESTA MUSICAL E INTERPRETACIÓN**

5.1. Interpretar desde el sentimiento	114
5.2. Cantar para audio: “¡Esa canción lo voy a vivir!”	116
5.2.1. Análisis en detalle de la canción: “Amantes perfectos”	117
5.2.2. Canciones sufridas	119
5.2.3. “Yo le pongo más sentimiento... me llega al alma”: voz, timbre y tono	120
5.2.4. “En mi canción no hay alegría y ¿en la tuya?”	121
5.3. Cantar en vivo: la canción te vuelve al dolor desde la alegría	123
5.3.1. Conciertos en vivo: la yunza millonaria	128
5.3.2. Vestir el árbol	129
5.3.3. Arando la tierra de los negocios a pico limpio	131
5.3.4. Interacciones, cochineo y lenguaje corporal ambiguo: técnicas para aparecer y desaparecer sobre el escenario	134

## **CAPÍTULO VI**

### **CONCLUSIONES**

138

### **Referencias bibliográficas**

143

### **Anexos**

1. Herramientas de recojo de información	156
--	-----

## LISTA DE IMÁGENES

FOTO 1. Primera fotografía del cantante Klinton Espinoza	47
FOTO 2. Imagen del libro "Benidorm" de Martin Parr (1999)	51
FOTO 3. Imagen del libro "La calle es el cielo" de Daniel Pajuelo (2011)	53
FOTO 4. Isabel Larco de Álvarez Calderón y Olga Engelmann/Tony Robles	56
FOTO 5. Imágenes de la publicación "El extraordinario cotidiano"	57
FOTO 6. Imágenes de cambios estilísticos en hombres Lima	58
FOTO 7. Pre-selección de fotografías realizadas a mujeres	60
FOTO 8. Pre-selección de fotografías de varones publicadas en Instagram	60
FOTO 9. Sala de maquillaje	77
FOTO 10. Depilación con hilos	80
FOTO 11. Cambios de estilo del cantante	82
FOTO 12. Fotografía del cantante 2016	84
FOTO 13. Selfie del cantante en el año 2018	84
FOTO 14. Peinado estilo fanhawk punk	85
FOTO 15. Cabellos "trinchudos" y "grasosos"	87
FOTO 16. Selfie antes de iniciar la sesión fotográfica	90
FOTO 17. Jilguero del Huascarán y Picaflor de los Andes	92
FOTO 18. Cantantes Luis y Tomás Pacheco, Ángel Damazo	93
FOTO 19. Cantantes Sósimo Sacramento y Elmer De La Cruz	94
FOTO 20. Cantantes: Dina Paucar, Alicia Delgado y Sonia Morales	94
FOTO 21. Sacos diseñados por Klinton Espinoza	97
FOTO 22. Cantantes Tomasito Alvarado y Máximo Toscano	98
FOTO 23. Fotografías del cantante probando posiciones frente al espejo	101
FOTO 24. Fotografías de la sesión con énfasis en las manos	102
FOTO 25. Fotografías con actitudes volátiles y cándidas	103
FOTO 26. Fotografía del con mirada de seducción	104
FOTO 27. Fotografía con actitud fuerte y decidida	105
FOTO 28. Fotografía sin y con retoque digital	107
FOTO 29. Circulación de la fotografía como volante virtual	109
FOTO 30. Cantantes Abel Cárdenas y Elvis del Perú	111
FOTO 31. Cantantes Carlitos Anidenis y Danny Mendoza	112

FOTO 32. Nuevos diseños para indumentaria femenina	112
FOTO 33. Nuevas siluetas para indumentaria femenina	113
FOTO 34. Celebración del segundo aniversario	125
FOTO 35. Hombres visitando los locales “Jarana Music” y “Las tres carabelas”	127
FOTO 36. Terminando de vestir el árbol	130
FOTO 37. Atmósfera de preparación y realización del evento	133



# CAPÍTULO I

## OBJETO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

### **1.1. Introducción y justificación**

Lo que me interesa cuando retrato personas, es poder acompañarlas en el proceso de diseñar, crear y plasmar su propia representación, para lograrlo utilizo discursos estéticos y éticos que buscan construir una representación. Esto implica que el espectador conozca los códigos, metáforas y símbolos empleados para poderlas decodificar. Pensar las imágenes, en colaboración con quien es retratado, es importante para crear un espacio liminal en donde surja la subjetividad del individuo. Desde este espacio creativo, el individuo puede llegar a aproximarse a lo que imagina de sí mismo, proponer una identificación en donde se pueda re-pensar y desestabilizar los discursos imperantes. Esta proyección culmina en una imagen fija, que tiene el potencial de movilizar e irrumpir tanto en la vida del retratado, así como en la vida de los espectadores. La circulación de imágenes logra crear espacios simbólicos que desestabilizan verdades y pueden ser capaces de abrir heridas y cicatrices en nuestra memoria. En esta investigación busco indagar sobre esas imágenes, las que nos interrogan e interpelan, esas imágenes que nos devuelven la mirada.

Como comunicador social y fotógrafo de moda, siempre estuve interesado en analizar los procesos de producción, circulación y consumo de las imágenes de moda, dado que, éstas construyen imaginarios visuales que vuelven naturales los discursos sobre lo estético. La publicidad emplea la fotografía de moda para representar discursos, imaginarios y estilos de vida inalcanzables. A su vez, estas representaciones son atravesadas por variables de género, raza, clase y etnicidad lo que promueve la creación de estereotipos que marcan simbólicamente los cuerpos de los grupos sociales trayendo como efecto la construcción de imaginarios jerárquicos. Estas elaboraciones identitarias creadas por determinados grupos de poder poseen una carga metafórica que subordina a los individuos y contribuyen a perpetuar los discursos de género, opresión y discriminación.

Como hijo de migrantes siempre me hirió mirar los anuncios publicitarios en los medios de comunicación, en estas imágenes siempre se veían imaginarios visuales que correspondían a un determinado tipo de hombre y mujer heterosexual, por lo general de una clase social acomodada, de un origen étnico angloamericano y con similares tipos de cuerpos. La repetición constante de estos discursos en los medios de comunicación, vuelven a estos relatos imperativos de vida y al mismo tiempo, las imágenes se tornan violentas porque niegan la representación de otros individuos al no exponer la pluralidad de las identidades que coexisten en nuestro país.

Mi acercamiento a la fotografía de moda me fue útil para cuestionar los paradigmas de belleza existentes y los roles de género, en las publicaciones en las que trabajé busqué proponer representar la diversidad corporal, racial y las diversas identidades de género. Estas imágenes las realicé en virtud de construir representaciones plurales a individuos que no las poseían. Pero luego de hacerlo, no tardaron en llegar mis primeros cuestionamientos, ¿Por qué debía ser yo quien los debía representar?, ¿Cuál era mi lugar de enunciación?, ¿Por qué no dejaba que los propios individuos se pudiesen representar?, ¿Cuáles eran los discursos que atravesaban mi propia manera de representar?

Con estos cuestionamientos en mente, decidí alejarme de la fotografía editorial y empecé a realizar un trabajo exploratorio sin una agenda definida. Fue así como utilizando la cámara de mi teléfono celular, empecé a registrar a distintas personas y espacios de la ciudad. Dejé atrás las producidas sesiones de moda para mirar el comportamiento del cotidiano, encontré espacios y cuerpos que cambiarían mi manera de mirar por completo. En estos recorridos que iniciaron en el año 2014, me llamó la atención en particular, los cambios que experimentaban los cuerpos, las vestimentas y el arreglo personal de los varones. Los cambios no se daban en todos ellos de la misma manera, cada distrito de Lima y cada provincia tenían su propio acento, la variable del estrato social evidenciaba las diferencias, y era sobre todo en los estratos económicos medios y bajos, en donde se visualizaban prácticas estéticas más arriesgadas. Empecé a analizar estas prácticas, registrando sus hábitos de consumo en peluquerías, gimnasios y tiendas de ropa que se multiplicaban en las grandes ciudades. En general, las indumentarias de estos sectores sociales se caracterizaban por el atrevimiento y la innovación, no parecían tener límites para elegir los colores de sus prendas, los prejuicios se diluían junto a todas las gamas de colores pasteles, las siluetas de los pantalones se ceñían más a sus cuerpos con la finalidad de resaltar y

estilizar las formas de las piernas. Para la socióloga Joanne Entwistle, la indumentaria “tiene la función de infundir sentido al cuerpo al añadir capas de significados culturales, que debido a estar próximas al cuerpo se confunden como naturales” (2002:162). Al utilizar sus cuerpos e indumentarias, integrándolas a sus estilos de vida, estos varones provenientes de las clases menos privilegiadas de la sociedad estaban dando nuevos sentidos a su propia manera de concebir sus masculinidades.

Siguiendo las modas que imponían los futbolistas en este período, los varones otorgaban importancia al uso de costosas zapatillas de marca, así como al uso de ornamentos como aretes, pulseras y collares para decorar el cuerpo; cada superficie del cuerpo debía ser conquistada siguiendo el dictamen del imperativo del hombre metrosexual latino: múltiples tatuajes, tratamientos para rejuvenecer la piel, depilación de cejas y el control del vello corporal. Estos tratamientos se daban en espacios administrados por otros hombres quienes prometían peinados impecables y barbas controladas. El surgimiento de estas prácticas que involucran la estética y la presentación personal, que eran asociadas al ámbito femenino, permitió la aparición de representaciones masculinas que desafiarán la normatividad de género. Estas representaciones se caracterizan por volver difusas y permeables las fronteras masculinas y femeninas.

En ese contexto, conocí al cantante de huayno Klinton Espinoza, a quien encontré mientras realizaba un registro fotográfico en una feria del Parque de la Exposición en el Cercado de Lima. Eran las cuatro de la tarde y Klinton se encontraba esperando su turno para subir a un pequeño escenario, inmediatamente llamó mi atención su arreglo personal, llevaba un maquillaje que evidenciaba el uso de base sobre el rostro, había utilizado un delineador negro para perfilar las cejas y marcar los ojos, los labios brillaban con un suave tono rojo. El peinado era una pieza importante en su presentación personal, se evidenciaba una preocupación por los cabellos que estaban cuidadosamente trabajados con fijador. En la parte frontal, se podía ver que los cabellos buscaban enmarcar el rostro mientras que, en la parte superior, el peinado buscaba evocar el estilo punk formando una especie de corona dispuesta alrededor de la cabeza. La vestimenta era menos llamativa, pero llena de mínimos detalles, llevaba un polo blanco con pequeñas aplicaciones de tela a cuadros, los jeans eran entallados en la parte inferior estilizando su delgada figura, completaban su atuendo

unos zapatos negros que terminaban en punta. Posteriormente comprendería, que la selección de mínimos detalles en la propia indumentaria del cantante, eran utilizados como símbolos para construir la autenticidad y marcar la diferencia.

Esa tarde cruzamos sólo algunas palabras, Klinton me comentó que era cantante de huayno y que estaba por subir a un modesto escenario en la misma feria. Antes de ello, le propuse hacer algunos retratos con mi teléfono celular (ver foto 1), seguidamente me entregó una tarjeta de presentación que llevaba impresa su imagen acompañada de la frase “Klinton Espinoza, el príncipe del amor”, las letras utilizaban colores encendidos, así como la información de sus diversas redes sociales y números de teléfonos. Este casual encuentro marcaría el inicio de un recorrido que me llevaría a conocer un circuito de cantantes de huayno, integrado por jóvenes migrantes quienes utilizan el canto para alcanzar un lugar en la escena de este género musical. A través del cantante pude ingresar a los espacios de las academias, recintos de preparación musical en donde los estudiantes perfeccionan las técnicas para el canto y desarrollan habilidades para el manejo de instrumentos musicales. Estos espacios les otorgan la posibilidad de exhibir su performance los fines de semana, un pequeño escenario es utilizado para debutar junto a otros jóvenes estudiantes quienes aprenden a enfrentar al público y a ganar seguridad escénica.

El vínculo con el cantante me permitió ingresar a la preparación de su performance que incluye el diseño de trajes para las presentaciones y el arreglo estético personal. A través de sus presentaciones pude conocer su performance en el escenario, el repertorio musical y su audiencia, en su mayoría hombres y mujeres migrantes que cada fin de semana zapatean compases andinos en viejas casonas del centro de la ciudad al ritmo de las melodías del huayno con arpa, el bajo y batería eléctrica.

La propuesta musical del cantante emplea armonías, ritmos y letras del huayno de Ancash que generan una identificación inmediata con la audiencia, quienes al escuchar los primeros acordes del arpa evocan una atmósfera regional y de celebración. Los contenidos de las letras de las canciones hacen hincapié sobre la imposibilidad de amar y las decepciones amorosas, estos temas son utilizados de manera estratégica en la presentación para provocar la emotividad entre sus oyentes, buscando generar varios momentos de clímax, tanto para hombres como mujeres, quienes expresan sus emociones mientras cantan, bailan y beben cerveza. La performance de Klinton se caracteriza por no presentar bailarinas con

diminutos trajes, lo que es usual en este tipo de espectáculos, por el contrario, son varones quienes lo acompañan con pasos acrobáticos durante toda la presentación. Las presencias femeninas que sólo suben al escenario son su madre, sus diversas madrinas y su hermana quienes bailan junto al cantante en momentos específicos de la performance.

Algo que también llamó mi atención en estas presentaciones fue la indumentaria utilizada por el cantante que destacaba por su particularidad y se diferenciaba de los tradicionales trajes de cantantes andinos. Los trajes eran confeccionados a la medida del cantante siguiendo sus indicaciones en el diseño y para la aplicación de ornamentos. Tanto la chaqueta como el pantalón buscan estilizar la delgada figura del cantante, lo que le permitía ejecutar diversas técnicas corporales que evocan movimientos suaves, gráciles y delicados. Tanto el uso de indumentaria, así como, el empleo de maquillaje en el rostro y el diseño de elaborados peinados, eran utilizados como estrategias para elaborar una estética identitaria que construyese *una distinción* (Bourdieu, 1979). Esto le permitiría presentar un espectáculo que marcara la diferencia con otros cantantes del circuito, consiguiendo crear una presentación original en este género musical.

Esta desafiante propuesta performática motivó en mí varias interrogantes: ¿Cómo se articula el desafío a la masculinidad desde el escenario?, ¿Cuáles son las técnicas corporales utilizadas en el escenario?, ¿Cuáles son las estrategias que están siendo utilizadas para desafiar la tradición a través del diseño del vestuario?, ¿De qué manera la indumentaria y el arreglo personal ofrecen nuevas perspectivas sobre las nociones de masculinidad?

El contexto y las distintas preguntas formuladas anteriormente motivan el desarrollo de esta investigación, debido a que la performance del cantante Klinton Espinoza desafía las representaciones masculinas en este género musical y propone diversas maneras de vivir las masculinidades. Me interesa responder a estas interrogantes a través de la organización de cinco capítulos, en el primer capítulo busco organizar los objetivos de la investigación a través de las preguntas de investigación principal y secundarias. los aportes a la antropología visual. Posteriormente desarrollo los aportes a la antropología visual, la metodología empleada, así como las técnicas y herramientas de recojo de información. Finalizo argumentando el desarrollo del producto audiovisual. En el segundo capítulo hago una revisión teórica que serán desarrollados en tres ejes de lectura, iniciaré con los estudios sobre gé-

nero, masculinidad e identidad, luego proseguiré con los estudios de cuerpo, estética corporal e indumentaria y finalizaré con examinando los textos que tiene que ver con la performance, el huayno y la globalización.

En el tercer capítulo me dedico a explorar los usos y significados de la imagen. Analizo el valor de la representación a través de una auto-etnografía que busca develar los discursos que operan en la representación, a través de ello busco explorar como la construcción de *representación* es utilizado como un dispositivo para crear jerarquías y hacer aparecer ciertos tipos de cuerpos. Aquí explico la forma como creo y categorizo el archivo fotográfico personal “El extraordinario cotidiano”, utilizando como un lugar para investigar, esto me permitió delimitar mi campo de estudio y seleccionar la fotografía del cantante. Esta primera imagen se convirtió en una imagen punzante que cristalizó una *manera de ver* que como investigador no reconocía. Me interesa realizar esta indagación con la finalidad de comprender como a través de las imágenes construimos *diferencia* en los sujetos. Indago sobre mis propios procesos de construcción de representación vinculadas a experiencias personales que intersectan discursos de clase y género. Este auto-análisis busca comprender de qué manera construimos lo que vemos y cómo lo interpretamos, busco que los lectores de esta investigación puedan aproximarse al campo de estudio de una manera auto-reflexiva, para que luego se pueda establecer un diálogo personal con sus propias investigaciones. En esta parte explico la importancia de determinar un lugar de enunciación y comprender las motivaciones que me motivaron a investigar.

En el cuarto capítulo profundizo sobre los estilos y las formas estéticas de la performance, analizando las formas de representación para construir la diferenciación. Para abordarlos me aproximo utilizando diversas metodologías que involucran la visualidad, en la primera realizo una sesión fotográfica en co-creación con el cantante que es útil para estabilizar conocimientos relacionados a la construcción de la subjetividad a través de la cosmética. Seguidamente explico el uso del registro audiovisual de la sesión para analizar las técnicas corporales con respecto a la gestualidad y al lenguaje corporal. Posteriormente realizo un breve análisis comparativo de indumentarias masculinas y femeninas con la finalidad de comprender los elementos estilísticos que el cantante incorpora en su indumentaria, para ello selecciono un corpus de imágenes de los y las cantantes de huayno más reconocidos. Finalmente analizo las imágenes involucradas en la post producción, la construcción del yo

virtual, los efectos que esta manipulación busca producir en los espectadores y la circulación de estas en redes sociales.

En el quinto capítulo analizo las formas como se ejecuta la performance, en primer lugar, analizo la interpretación vocal con relación al repertorio de canciones. Seguidamente desarrollo etnografías en tres diversos escenarios en donde se realiza la performance con la finalidad de analizar el comportamiento de la audiencia. Continúo analizando el lenguaje corporal del cantante sobre el escenario y las interacciones tanto con el público como con los integrantes de la orquesta, esto me permitirá comprender las estrategias que el cantante utiliza para convertir su cuerpo en un espacio liminal. Finalizo en el capítulo seis desarrollando las conclusiones y los hallazgos de la presente investigación.

La performance del cantante pone en discusión diversos argumentos que intersectan los roles de género con la tradición del género musical, en la búsqueda de la autenticidad y la innovación, el cantante hace uso de diversas estrategias que vinculan el diseño de la indumentaria y las técnicas estéticas, buscando reinterpretar los códigos estéticos tradicionales e incorporando nuevos elementos estilísticos asociados a las cantantes femeninas de este género musical.

Siguiendo a Muñoz (2017), me interesa examinar cómo los cambios en la contemporaneidad han obligado a los hombres a desarrollar diversos “desplazamientos en las formas en que los varones asumen su identidad de hombres” (2017:226), desplazamientos que se manifestarían en la apertura a la posibilidad emocional y al desvanecimiento de la rigidez en la apariencia que se habrían convertido en los nuevos mandatos de las masculinidades. Estos cambios, afirma Muñoz, serían consecuencia de las luchas, conquistas y espacios que han realizado los movimientos de mujeres, que, desde mediados del siglo pasado, podrían haber producido la necesidad en los hombres de cuestionar el carácter natural de la propia masculinidad.

Este estudio es necesario para examinar los factores que estarían posibilitando cambios en las relaciones masculinas y que evidenciarían el desvanecimiento de algunos elementos rígidos que plantea la masculinidad heteronormativa. Cambios que permitirían la construc-

ción de masculinidades flexibles y diversas posibilidades de *ser masculinos*. Estos desplazamientos podrían estar generando cambios en las representaciones de las masculinidades, por otras que sean plurales y tolerantes de las diferencias.

## **1.2. Preguntas y objetivos de investigación**

### **Pregunta principal:**

1. ¿De qué manera la performance del cantante Klinton Espinoza desafía las masculinidades en el repertorio del huayno?

### **Preguntas secundarias:**

1. ¿Cómo se organiza la performance del cantante Klinton Espinoza?
  - 1.1. ¿Cuáles son los contenidos del repertorio de esta performance?
  - 1.2. ¿Cómo se gestiona y prepara el cuerpo del cantante?
2. ¿Cuáles son las estrategias que despliega sobre el escenario?
  - 2.1. ¿Qué nuevas masculinidades se están proponiendo?

### **Objetivos:**

#### **Objetivo Principal**

Analizar la performance del cantante de huayno Klinton Espinoza para ampliar y caracterizar masculinidades en el repertorio del huayno.

#### **Objetivos secundarios**

1. Estudiar la performance del repertorio a través de técnicas corporales, diseño del vestuario y la propuesta musical.
2. Explorar la construcción y gestión del cuerpo e indumentaria del cantante.
3. Examinar la propuesta interpretativa, los distintos escenarios y las estrategias que utiliza el cantante en la performance.

### **1.3. Aportes a la antropología visual**

El interés de la antropología visual por el estudio del funcionamiento de las prácticas sociales vinculadas a la materialidad del gesto, cuerpo y la cultura visual, son pertinentes para la realización de esta investigación que busca analizar la performance desde una perspectiva de género, con la finalidad de averiguar de qué manera la cultura material producida desafía la normatividad de género en este espacio social.

Para ello es importante delimitar el marco histórico en el que se sitúa la performance, un espacio-tiempo caracterizado desde la segunda mitad del siglo XX, por procesos migratorios que fueron efecto de los modelos económicos capitalistas, los que permitieron la aparición de nuevas industrias y productores culturales. Como manifiesta el crítico literario Víctor Vich (2001), “el sujeto popular no sólo es un activo receptor de tradiciones múltiples sino también agente creador de sus propios signos, vale decir, un productor de cultura, entendida ésta -en su más amplia definición- como el tejido de todas las formas simbólicas que se construyen y permiten la vida social” (2001:65). En esta economía cultural de producción, el cantante se vuelve creador de contenidos utilizando sus propios signos culturales para reinterpretarlos en diversos productos culturales. El estudio busca indagar sobre la materialidad y la visualidad de las distintas piezas producidas como materiales audiovisuales, sesiones fotográficas, registros de vídeo, diseño de indumentaria para vestuarios y registros sonoros; es a través de estos elementos donde se inscribe el desafío y vuelve permeables los límites entre lo femenino y lo masculino.

Del mismo modo, siguiendo los mandatos de auto realización en un régimen neoliberal, analizaré las prácticas sociales vinculadas a la gestión de la apariencia personal que se ven materializadas a través de la preparación del cuerpo, por ello examinaré las acciones y hábitos de consumo que realiza el cantante para obtener la imagen deseada. Estas prácticas introducirán al individuo dentro de un grupo social con clasificaciones en donde “el cuerpo sería el fundamento que otorga legitimidad a estas jerarquías, ya que identifica el orden de los géneros con la materia, con lo inamovible” (Fuller, 2018:43). Estudiar la constitución de estas jerarquías en el cuerpo, nos permitirá incorporar las variables étnicas y de clase, para comprender los cambios que los varones migrantes están proponiendo y como logran debilitar las fronteras masculinas a través de sus prácticas estéticas.

Por otro lado, la democratización del uso de dispositivos móviles y el acceso a redes sociales ha propiciado que los individuos puedan construir su propia representación utilizando imágenes y medios digitales. Estas nuevas prácticas visuales producen nuevas maneras de autoperibirse, relacionarse con sus cuerpos y proponer sus propias auto-identificaciones. El espacio virtual es utilizado frecuentemente por el cantante como medio para comunicarse con su audiencia a través de publicaciones y eventos en las redes sociales; además utiliza las transmisiones en vivo para que su audiencia participe de sus ensayos, presentaciones de eventos y de sus actividades cotidianas. Es importante revisar los espacios virtuales en donde circulan imágenes y vídeos para comprender se generan los vínculos con las imágenes y como éstas dialogan con la audiencia del cantante.

#### **1.4. Metodología y técnicas de investigación**

##### **1.4.1. Muestra**

El cantante Klinton Espinoza fue seleccionado de un archivo fotográfico personal que realicé desde el 2014 al 2019, a este proyecto lo titulé “El extraordinario cotidiano” (Robles, 2014). En este archivo, expuse una selección de imágenes realizadas con la cámara de mi teléfono celular, a medida que fue creciendo el archivo, éstas se centraron en estudiar nuevas y diversas formas de expresión a través de la vestimenta. El trabajo fue expuesto en la red social Instagram y realizado de manera autogestionada, si bien al inicio se realizó el registro sin parámetros específicos, a lo largo del tiempo encontré un único filtro para fotografiar a las personas, debían demostrar estilo e innovación en el vestir y no debían guardar relación con las tendencias de moda convencionales. Como menciona Baudrillard (2002) la moda triunfa cuando abandona la racionalidad, imponiendo y legitimando lo irracional. En el caos de las calles de Lima y otros departamentos del Perú, encontré diversos tipos de personas, que, a través de su indumentaria y el arreglo personal, se atrevían a experimentar de manera creativa su particular expresión individual. Me di cuenta de que estos espacios periféricos al circuito de moda, eran espacios en donde se permitía desestabilizar los relatos hegemónicos, subvirtiendo los roles de género y posibilitando la innovación.

Esta fotografía ( ver Foto 1) correspondía a una de las que realicé al cantante Klinton Espinoza en el año 2016 y la seleccioné porque fue a partir de esta imagen, que realicé los primeros cuestionamientos que motivaron esta investigación. La imagen comenzó a generarme preguntas sobre la preparación corporal, la construcción del estilo y estética del cantante. A través de esta imagen, pude conocer al cantante y acceder al circuito de academias de huayno, ahí pude observar su performance que incluía elementos estéticos innovadores en contraposición a la escena de cantantes masculinos de huayno. Estos elementos, así como el desenvolvimiento sobre el escenario, motivaron la elección del personaje para la muestra porque se presentaban como un desafío a las nociones de masculinidad en este género musical.

#### **1.4.2. Campo**

Para determinar el campo de estudio, seleccioné la performance del cantante de huayno Klinton Espinoza, quien desde el 2016, realiza presentaciones en un circuito de locales que conforman una escena para jóvenes cantantes de huayno. Estos circuitos ofrecen escenarios para que los cantantes ejecuten diversos repertorios a través de técnicas vocales y corporales. Los escenarios son espacios en donde los cantantes y músicos, ensayan y practican lo aprendido luego de haber sido previamente asesorados por sus maestros.

El cantante realiza su performance en distintos eventos tales como presentaciones y conciertos. En las primeras el artista busca exhibir lo mejor de su repertorio en un tiempo limitado e intercala el escenario con otros artistas emergentes, estos espacios son de acceso libre y se encuentran en plazas, ferias y pequeños locales. Por el contrario, los conciertos se realizan en espacios con mayor capacidad de público y se debe pagar un ticket de ingreso que puede incluir una cerveza; en el interior los asistentes disfrutaban de las presentaciones de intérpretes quienes serán la antesala de la presentación del cantante, éste dispondrá de un mayor tiempo para la realización de su presentación. La infraestructura de los conciertos implica el armado de un escenario que incluye un estrado, sonido y luces profesionales, algunas veces puede incluir el uso de fuegos artificiales. La producción musical que el cantante ejecuta corresponde a un repertorio del huayno de la región de Ancash, lugar de nacimiento del cantante. El repertorio incluye canciones relacionadas a amores imposibles, historias de decepción y traición, con éstas busca establecer un vínculo con la audiencia.

Son en estos circuitos desde donde se realizará el trabajo de campo, debido a que en estos espacios el cantante tiene contacto con su audiencia, construye la atmósfera para su performance y ejecuta su propio lenguaje personal con el uso de gestos, palabras y movimientos.

## **1.5. Herramientas de recojo de información**

Para el trabajo de recojo de información, apliqué la metodología multilocal de Marcus (2001), que se inscribe en la lógica de un sistema mundo y descentra el análisis de una perspectiva convencional, ubicando los fenómenos sociales en un espacio posmoderno en donde circulan “significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso” (2001:111). Siguiendo al autor, el diseño de la investigación buscó el seguimiento desde las diversas esferas en donde se presenta la performance, desde las presentaciones en vivo hasta el espacio virtual. Esto me permitió analizar asociaciones y relaciones que el cantante establece en ambos ámbitos y que trazan relaciones complejas conexiones que a simple vista no se perciben.

### **1.5.1. Seguir personas**

El análisis utilizará esta metodología para seguir los movimientos en la esfera del campo de la producción y ejecución del repertorio del cantante (construcción de cuerpo-indumentaria, gestión de apariencia personal y producción musical) y los escenarios donde se ejecuta la performance (ensayos, conciertos y espacios virtuales). Para ello utilizaré diferentes modalidades o técnicas multilocales como el seguir personas (Marcus, 2001) que permitirá acompañar los movimientos del cantante en el desarrollo de la performance, asistiré a los ensayos, presentaciones y conciertos lo que me permitirá obtener datos sobre los estilos y formas estéticas que serán recolectadas en registros audiovisuales.

Para obtener la información sobre la gestión del cuerpo, seguiré al cantante en sus rutinas, hábitos y consumo destinados a la mantención del cuidado corporal. Compilaré la información a través de registros sonoros y a través de la técnica de observación participante. Para Gubber “el acto de participar abarca un amplio espectro que va desde un simple estar dadas de distinta envergadura y con distintos grados de involucramiento personal, político y social. En sus distintas modalidades la participación implica grados de desempeño de

roles locales” (2005:119). Siguiendo a Guber, buscaré ser testigo en las diversas actividades del cantante, lo acompañaré en la realización de sus piezas visuales como volantes y afiches; de la misma manera estaré presente como espectador en los eventos o conciertos que realice en el transcurso de la investigación, así como en reuniones sociales, fuera del ámbito de sus presentaciones, para poder establecer un contacto que se desvincule de la investigación.

### **1.5.2. Seguir objetos**

Para examinar la circulación de objetos en distintos contextos, seguiré el uso de las distintas indumentarias utilizadas por el cantante a lo largo de su carrera que serán analizadas como parte de su cultura material. El cantante cumple el rol del creador del diseño, por ello indagaré los significados de la creación, las formas del diseño y la realización de varias de sus piezas. La información será recopilada en registros sonoros por medio de entrevistas semi-estructuradas y conversaciones con el cantante. Para comprender los cambios de los elementos de la indumentaria de varones en el huayno, realizaré una revisión historiográfica del diseño de trajes de huayno. Para ello, seleccionaré imágenes de cantantes aparecidos en diversas publicaciones, así como imágenes de las portadas de sus discos. Estas fotografías serán parte de un corpus de imágenes, que me será útil para comparar los diseños y la evolución del traje a través de las distintas décadas. Esto me permitirá conocer los modos en que los cantantes y los trajes se han representado a través de la visualidad.

### **1.5.3. Sesión fotográfica como método para investigar**

El cantante me comentó que necesitaba material visual para promocionar su tercera producción, ello me sirvió como punto de partida para crear una sesión fotográfica publicitaria como método para investigar. La sesión sería pensada como una co-creación, yo pondría a disposición mis conocimientos técnicos para poder comunicar a través de imágenes la representación que el cantante busca comunicar. Previo a la sesión, se organizará un espacio en el área de maquillaje para registrar fotográficamente el paso a paso del proceso de preparación del cuerpo, la piel y el cabello. En paralelo se realizará una entrevista para que el cantante pueda relatar sus experiencias vinculadas a la construcción de su estética y las técnicas desarrolladas. Así también se indagará sobre los símbolos de las prendas, el proceso de diseño y la manera como estas son utilizadas. Seguidamente, se registrará la sesión fotográfica en vídeo lo que posteriormente me permitirá analizar el uso del lenguaje corporal en la creación del gesto.

#### **1.5.4. Observación participante**

Para examinar los escenarios donde se realiza la performance estudiaré los espacios de los conciertos y presentaciones, para lo cual aplicaré la observación participante y el registro de campo. Para recopilar la información utilizaré el registro de campo porque como señala Gubber “lo que el investigador tiene en su registro es la materialización de su propia perspectiva de conocimiento sobre una realidad determinada y no esa realidad en sí [...] el investigador sólo puede ampliar su mirada si reconoce los contrastes con el mundo social de sus informantes, interrogándose por el significado, en su propio marco conceptual y en función de su objeto de conocimiento, del material obtenido y transformado en dato” (2005:161). De acuerdo a Gubber, el cuaderno de campo debe cumplir una función auto-reflexiva, que a través del contraste de *quien escribe* y *de lo que escribe*, se pueda establecer una mirada crítica para comprender que nuestro propio sesgo como interlocutores está comprometido en el recojo de la información.

De otro lado, para comprender las acciones de comunicación de estos eventos, recopilaré un archivo virtual y físico sobre diversas publicaciones como afiches, carteles y fotografías que serán extraídas de sus redes sociales y volantes. Desde la esfera virtual, revisaré las interacciones, comentarios y conversaciones surgidas con la audiencia. Esto me permitirá conocer como el cantante busca comunicar su presentación virtual a través del uso de imágenes que el cantante ha producido para sus redes sociales.

#### **1.5.5. Análisis de contenidos musicales**

Finalmente, para conocer los contenidos y significados de las canciones, realizaré una entrevista al cantante para examinar la interpretación, así como el registro de voz y el uso del timbre en relación con las canciones y sus significados. Para ello, registraré y analizaré vídeos de la performance para analizar la interpretación sobre el escenario tanto del aspecto vocal como de lenguaje corporal. Concluiré analizando el contenido de una canción, identificando los elementos del discurso que circulan en el tema, para ello me servirán grabaciones digitales de audio.

## **1.6. Producción visual.**

Como complemento a la tesis, diseñé un foto-libro virtual, un espacio que recopila los diversos recursos visuales que se han utilizado metodológicamente para realizar la investigación. En este documento se podrán apreciar una parte de las imágenes que forman parte del archivo “El extraordinario cotidiano”, junto a fotografías realizadas en el trabajo de campo, materiales impresos como volantes y el resultado de la sesión fotográfica realizada en co-dirección con el cantante”. Las imágenes resultantes produjeron distintas piezas publicitarias como afiches, volantes y para las redes sociales del cantante, fueron utilizadas y expuestas en el escenario de sus presentaciones y conciertos. Al respecto, Cánepa (2001) argumenta que las nuevas tecnologías como “la fotografía y el video constituyen registros verdaderos de la realidad” (2001:12), estos registros son utilizados como argumento para otorgarle legitimidad al artista con respecto a su audiencia y a los otros cantantes. Estas imágenes serán útiles para comprender de qué manera el cantante ha construido su identificación visual en sus diversas etapas.

Luego del período de investigación, tomé distancia por unos meses y volví a mirar los registros y fotografías para comprender los usos de las herramientas metodológicas, evaluar los resultados y comprender los significados de la investigación a nivel personal. La presentación y selección de estos contenidos fueron trabajados con la asesoría de la artista Estrella Pezo. Junto a ella pude realizar esta exploración que se dio entre los meses de enero, febrero y marzo del 2020. Los materiales recopilados en la investigación, sirvieron como punto de partida para crear otros registros, que fueron ejecutados a través de dinámicas creativas que involucraban el dibujo, el collage, el bordado y la fotografía. Los materiales resultantes de estas exploraciones fueron colocados de manera que pudiesen acompañar y complementar la narrativa del fotolibro titulado “El brillo de lo ausente”. Se puede revisar el contenido de esta publicación de manera virtual en el siguiente link [https://issuu.com/tonyrobles71/docs/andinxs\\_primer\\_machote\\_tesis\\_visual15\\_feb](https://issuu.com/tonyrobles71/docs/andinxs_primer_machote_tesis_visual15_feb)

## **CAPÍTULO II**

### **Estado de la cuestión y marco teórico**

#### **2.1. Introducción**

Para delimitar este estudio he consultado diversas fuentes que han desarrollado los temas centrales que competen a este estudio: masculinidad, estética y huayno. Para organizar los campos de estudio, los separaré en tres ejes de lectura, iniciaré con las lecturas relacionadas a los “Estudios sobre género, masculinidad e identidad”, proseguiré con las referidas a “Estudios sobre cuerpo, estética corporal e indumentaria” y finalizaré con los textos que abordan los “Estudios sobre performance, huayno y globalización”.

#### **2.2. Estudios sobre género, masculinidad e identidad**

En este primer eje de estudio analizo los textos que abordan la construcción identitaria masculina, las formas como se caracteriza y como se definen las relaciones en contraposición a lo femenino.

Los primeros estudios de género sobre masculinidad indagan las maneras cómo se estructura el vínculo social y cómo se jerarquiza lo masculino sobre lo femenino. En “La organización social de la masculinidad”, Connell define al género como “una forma de ordenamiento de la práctica social” (1995:35) y explica que la masculinidad es un concepto inherentemente relacional que existe sólo en contraste con la feminidad. Basándose en el concepto de hegemonía de Gramsci sobre las relaciones de clases, afirma que es una dinámica cultural en la que un grupo se adjudica la posición de liderazgo y define la masculinidad hegemónica como “la configuración de la práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (1995:39). Desde esta primera definición de masculinidad, Connell comprende la masculinidad como un símbolo dentro de un conjunto de relaciones de género; centrando su análisis en las maneras como hombres y mujeres establecen estos procesos. Esta primera definición invita a reflexionar, que estos símbolos y relaciones no son fijos, pudiendo fluir en los distintos procesos de interrelación entre hombres y mujeres, pero también entre los mismos hombres. Como veremos en el trabajo de campo, la performance del cantante

Klinton Espinoza, utiliza las relaciones de dominio para ejercer su autoridad ante otros hombres sobre el escenario.

A su vez, Kimmel (1994) coincide con la definición de Connell y homologa las características de la virilidad: fortaleza, capacidad, confiabilidad y control, para proponer que “la definición hegemónica de la virilidad es un hombre en el poder, un hombre con poder, y un hombre de poder” (1994:51). Ambos autores proponen que las relaciones jerárquicas entre hombres y mujeres se construyen dicotómicamente legalizando la posición de poder y subordinación. El cantante hace uso de estas características de manera que le son útiles para mantener su posición dominante sobre el escenario, si bien en apariencia podría no alcanzar estas características, hace uso de estrategias utilizando el lenguaje corporal para establecerse como *hombre con poder*.

En “La dominación masculina”, Pierre Bourdieu (2000) explora como el orden social organiza las formas de clasificación que explican la dominación masculina, la división sexual del trabajo y las diferencias biológicas a través de la estructuración del espacio y el tiempo. En palabras de Bourdieu: “el mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales”, afirma que el principio de visión construye la diferencia anatómica que determina las relaciones sociales de dominación y jerarquización. Las categorías creadas producto de la dominación responderían a expectativas colectivas y objetivas que serían inscritas en los cuerpos de los individuos como disposiciones permanentes, sobre ello el autor afirma que “lo típico de los dominadores es ser capaces de hacer que se reconozca como universal su manera de ser particular” (2000:82). De acuerdo con Bourdieu, si bien los cuerpos conllevan características biológicas específicas determinadas a partir de nuestra visión, a estos cuerpos se les adjudica contenidos para diferenciarlos, los cuerpos no presentarían características *a priori*, de acuerdo a cada grupo social se instauran las categorías para diferenciar los géneros. Los valores y significados serán discursos naturalizados desde el nacimiento de cada individuo, lo que llevaría a producir subjetividades que jerarquizan a otras.

En este sentido, el dominador debe performar constantemente los atributos que le son atribuidos a través de la virilidad, pese a que se ésta se ha paragonado como atributo natural del cuerpo de los hombres, Fuller (2001) y Kimmel (1994) coinciden en definir que la virilidad es manifestada a través de la sexualidad activa y la fuerza física. Estos elementos deben

de exhibirse constantemente y son el núcleo de la masculinidad, esta búsqueda permanente crea pugnas entre los mismos hombres, quienes deben de demostrarse a ellos mismos y antes los demás, quien es el más viril. Esta demostración obliga al cantante a utilizar su cuerpo para ejecutar estos atributos delante del escrutinio de otros, será pues la mirada de hombres y mujeres quienes juzgarán su performance es esta interacción la que legitimará la posición del cantante con respecto a otros hombres estabilizando las jerarquías entre sus pares y construyendo la propia identidad.

Siguiendo esta perspectiva que sitúa al género como producto de discursos y representaciones, Butler (1993) define que la performatividad de género es posible debido a dos aspectos: por la reiteración del discurso que cumple dos funciones complementarias, a la vez que enuncia normas regulatorias del sexo, éstas mismas traen como efecto la imposición material de un cuerpo. Este cuerpo deberá responder al imperativo heterosexual, a sus clasificaciones y jerarquías, se convertirá en un cuerpo legítimo y adquirirá identidad a través de rituales sociales y la ejecución de técnicas corporales. La visibilización de los cuerpos que enfatizan los atributos opuestos: virilidad / feminidad, será necesaria para fijar los límites del ideal regulatorio y la constante vigilancia de los cuerpos. Este campo posible, afirma la autora es constituido por el campo de lo abyecto, un campo exterior desregularizado habitado por cuerpos invisibilizados. Para Butler el sujeto se constituirá por fuerza de exclusión y abyección, definiendo lo abyecto como “una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que después de todo, es interior al sujeto como su propio repudio fundacional” (2011:60). Entre estos límites de negación/posibilidad es que el cuerpo del cantante emerge, es necesario el espacio regulado para sostener el ámbito de lo inclasificable, pero la materialización de su cuerpo también posibilita el desacato a las normas, lo que permite al cantante a crear formas creativas de identificarse.

Esta posibilidad de identificación y desacato de la normatividad nos permite abandonar el término de “identidad masculina” por el de “masculinidades”, que es introducido por Bonnie Shepard (2001) integrante del grupo de estudio sobre masculinidades “Les Héchiceres”, conformado por investigadores provenientes de Perú, Chile y Colombia, quien realizó una importante transición conceptual al abandonar el término de “identidad masculina” por el de “masculinidades”, ya que “este término reconoce la diversidad de las experiencias e identidades de los hombres, y los riesgos de la perspectiva esencialista que amalgama a todos los hombres en una sola identidad” (2001:12). Esta acepción pluraliza las distintas maneras

como las identificaciones masculinas se construyen con relación a diversos individuos con los que interactúan dando la posibilidad de que surjan diversas maneras de construir masculinidades flexibles fuera de la norma y vigilancia.

En el texto “Sub-versiones masculinas” de Patricia Ruiz Bravo (2001), la autora analiza cómo se insertan las concepciones de masculinidad en los sistemas simbólicos como el arte y la literatura, para ello utiliza aproximaciones teóricas que analizan la importancia de la construcción social del varón en su separación con lo femenino:

“Los estudios de género han establecido que las categorías “mujer” y “varón” son productos culturales, construcciones sociales que las sociedades elaboran a fin de informar a sus miembros (varones y mujeres) sobre las formas de ser, sentir y hacer que les están asignadas, permitidas y socialmente valoradas. Estas construcciones simbolizadas a partir de la diferencia sexual, son la base y el sustento de las nociones de feminidad y masculinidad, y de los discursos y prácticas a ellos asociados [...] el cuerpo juega un rol fundamental pues se convierte en el locus donde se construye y se produce el aprendizaje del género” (Ruiz, 2001:26)

El cuerpo del cantante es el lugar donde se inscriben y resignifican los roles de género, la epidermis es embellecida a través del uso de maquillaje, acentuando las facciones del rostro y resaltando la expresividad de la mirada. De la misma manera, la estructura del cuerpo es delimitada con un traje ceñido acompañado de bordados que se asocian a lo femenino. Las categorías de género se mezclan en el cuerpo del cantante y buscan caracterizar una nueva representación en donde se deconstruye lo aprendido en una nueva identidad híbrida.

Stuart Hall define que la identidad está siempre incompleta, en proceso y en formación y afirma que “más que hablar de identidad como algo acabado, deberíamos hablar de identificación, y concebirla como un proceso inacabado. La identidad se yergue, no tanto de una plenitud de identidad que ya está dentro de nosotros como individuos, sino de una falta de totalidad la cual es llenada desde fuera de nosotros, por medio de las maneras en que imaginamos que somos vistos por otros” (2010:376). En este mismo sentido, afirma Fuller (2001) las prácticas sociales otorgarán identidad a los hombres y se constituirá por los diversos discursos que los individuos utilizan para darle sentidos a sus actos en los diversos

escenarios de su vida. Para la autora la “identidad es el conjunto de representaciones del yo por el cual comprueba que es siempre igual a sí mismo y diferente de los otros” (1997:17). Y afirma que la identidad se recrea a diario y establece un puente entre la experiencia individual y la vida social, “no se trata pues de un cuerpo fijo y acabado de representaciones acerca del yo que cada sujeto actualiza en la práctica sino de una construcción histórica que cada persona va reajustando a lo largo de las diferentes etapas de su vida y de acuerdo al contexto en el que actúa” (1997:17). Ambos autores coinciden en que las identidades albergan diversos discursos y representaciones, éstas serán utilizadas de acuerdo con sus prácticas sociales e intereses a lo largo de sus vidas, lo que posibilita la aceptación por su entorno social pero también a que estos discursos puedan contradecirse entre sí.

En el ensayo “Sobre héroes y batallas”, Juan Carlos Callirgos (1996) explica que el odio hacia el homosexual expresa la represión a la propia feminidad, para Callirgos “la homofobia -la represión de lo femenino, la imposibilidad de sublimar los impulsos homoeróticos, y el odio-miedo al homosexual, paradójicamente está en la base de la homosexualidad”, según el autor, la represión a los impulsos homosexuales produciría mayor homosexualidad. Mientras que para Kimmell (1994), la homofobia es el miedo a ser desenmascarado por otro hombre al no haber alcanzado los estándares de virilidad y que se demuestre ante nosotros mismo y ante otros hombres que no somos verdaderos hombres, afirma que el miedo es a la humillación, no a la feminización. El cantante ha construido una identificación que le permite incorporar gestos y rituales femeninos sin miedo a la humillación. No busca reprimir lo que a otros hombres podrían atemorizar por el contrario realiza prácticas que evocan lo femenino como el uso del maquillaje. Lo interesante es comprender las estrategias utilizadas para resignificar el atrevimiento y colocarse como innovador, por ello al hacer evidente su feminización legitima su virilidad.

En recientes estudios sobre cambios que se están produciendo al interior de las concepciones de masculinidades, encontramos el de Muñoz (2017) quien analiza los relatos de vida de hombres heterosexuales de la ciudad de Medellín y reflexiona sobre cómo se construye y significan las masculinidades con relación a la raza/etnia, clase social, nivel educativo e historia familiar. Incluyendo la perspectiva interseccional propuesta por Williams Kimberlé (1991) busca establecer como las relaciones entre sexo, raza y etnia se utilizan como elementos para producir sistemas de opresión. Entre sus hallazgos encuentra que existen

desplazamientos en las representaciones sociales en las que fueron formados con cambio percibidos en las prácticas culturales entre hombres; entre ellas el rechazo a la iniciación sexual en el burdel, la manifestación de sensibilidad y el desvanecimiento de la rigidez en la apariencia.

De la misma manera, Villa (2013), quien realiza un estudio sobre estética corporal masculina en jóvenes pertenecientes al sector alto de Lima, encuentra que ha surgido una masculinidad diferente caracterizada por el entendimiento en la importancia de la gestión del cuerpo y la apariencia centrados en distintas partes del cuerpo, la musculatura, el peso y la altura. El autor afirma que son estas prácticas sobre el gusto y el arreglo estético, lo que generan cambios en las definiciones sobre masculinidades y que son utilizadas para generar distinción entre los miembros del grupo y entre otros sectores sociales. La performance se desarrolla en un contexto en donde la apariencia ocupa un lugar protagónico, la osadía del cantante, en saber gestionar técnicas corporales y estéticas estarían construyendo dentro de este circuito social, una representación más plural de lo masculino dejando la rigidez con la que era representada.

### **2.3. Estudios sobre cuerpo, estética corporal e indumentaria**

En este segundo eje se revisarán los temas que involucran al cuerpo a través de su uso simbólico, como mediador de prácticas sociales con relación al uso de indumentaria.

El cuerpo biológico es un espacio de creación de identidad, en él se depositan diversos signos sociales que marcan las características de la subjetividad del individuo. Según Kogan: “los cuerpos se han convertido en un locus privilegiado de construcción de identidad puesto que los rituales y las ideologías han cedido su predominio a los estilos de vida y las prácticas de consumo en la tarea de asignar sentido a la acción humana. En el presente nos vemos urgidos de gestionar los cuerpos de cara a las modas, sus inscripciones y mandatos culturales, a fin de elegir e interiorizar un estilo de vida que otorgue significado a nuestra existencia” (2010:6). En nuestros días, el cuerpo se gestiona de acuerdo a los discursos y prácticas neo-liberales, en él se buscan imprimir signos y significados del grupo social donde se ha socializado. A medida que el individuo adquiere consciencia de su subjetividad, comenzará a elegir los elementos que construyan su identificación en pos de

visibilizar a través de su cuerpo la propia autorepresentación. El proceso de descubrir el propio cuerpo e inscribir sobre él los propios signos personales, es un proceso lento de aceptación y adecuación al entorno. El individuo recurre a la experiencia y a la experimentación para conseguir adherir los símbolos en el mismo cuerpo, en el caso del cantante Klinton Espinoza, la experimentación constante se vuelve en sí mismo una característica de su propia representación.

En un estudio sobre la construcción de cuerpo e identidad en hombres y mujeres de clase alta limeña, Kogan (2010) realiza una reflexión sobre la construcción del cuerpo en el período posmoderno, encontrando que el cuerpo se estaría desvinculado de la edad cronológica, ello se justificaría por la proliferación de tratamientos y cirugías estéticas que prometen aproximar al individuo a un ideal juvenil. Así los anuncios publicitarios de productos estéticos buscan cumplir la promesa de obtener pieles sin imperfecciones, productos de larga durabilidad para mantener el efecto en la dermis como signo de jovialidad. Este signo es capitalizado por el cantante como parte de su identidad a través del uso de maquillaje. Utilizando técnicas cosméticas logra indiferenciar la capa que cubre sus imperfecciones y su rostro, creando un efecto que imita las imágenes que aparecen en los medios de comunicación y al mismo tiempo desafía las construcciones identitarias de género.

En la tesis “Diseñando el cuerpo: la estética corporal masculina en jóvenes de sectores altos de Lima”, Julio Villa (2013) explora la importancia de la apariencia personal y la relación entre masculinidad y estética corporal. A través de entrevistas, evalúa las prácticas estéticas y de consumo de indumentaria en jóvenes pertenecientes a sectores altos de la ciudad. Villa (2013) encontró que a pesar que lo femenino y homosexual se mantiene como una frontera simbólica para determinar la masculinidad, ésta no debe ser probada constantemente, lo que posibilitaría que sus entrevistados experimenten una sensibilidad distinta a través de la “innovación estética” en el uso de indumentarias ceñidas al cuerpo, uso de colores y a realizar prácticas pensadas antes como femeninas; como la utilización de productos cosméticos y los ejercicios musculares para el trabajo de los glúteos. Este estudio demuestra que hay una predisposición por parte de los sectores juveniles, por la experimentación con indumentarias y prácticas que diluyen las fronteras que delimitan lo masculino y lo femenino. Si bien el estudio fue realizado en las clases alta limeñas, un grupo social que se caracteriza por su carácter conservador se evidencia que ya se empiezan a

registrar desplazamientos en las prácticas masculinas. Este mismo comportamiento también se daba en sectores sociales de clase media y baja como lo fui constatando a través del registro fotográfico “El extraordinario cotidiano” durante los años 2014 a 2019. A diferencia de las clases sociales altas, los cambios que se daban en otros grupos sociales, se caracterizaban por su osadía e innovación proyectando una búsqueda de identificación por parte del individuo.

En “El cuerpo y la moda” Joanne Entwistle (2002) analiza los distintos estudios teóricos que se han realizado para pensar la moda y el vestir, así como las relaciones entre los modos de producción, distribución y el consumo a través de un análisis histórico en donde encuentra que siempre se ha excluido al cuerpo de sus análisis. Desde esa perspectiva ofrece un estudio de cómo la moda expresa la identidad del individuo en los períodos modernos y posmodernos. Afirma que “la indumentaria es, por lo tanto, el medio por el que se destacan y conservan las identidades” (Entwistle 2002:136). En un mundo interconectado, las tendencias de las capitales de la moda son consumidas a través de redes sociales, vídeos musicales, programas de televisión y adquiridas en tiendas por departamento de cualquier ciudad. La cantidad de ofertas y estímulos proporciona a los individuos la capacidad de innovar y adaptar las tendencias e insumos, de acuerdo con sus necesidades.

El cuerpo, al ser el soporte y estar próximo a la indumentaria, vincula el signo de la prenda con el individuo que la posee, construyendo la identificación de este, por ello el cuerpo se vuelve el portador de la posición social. El estilo será el efecto producto de la mezcla de signos en el cuerpo del individuo, que es utilizado para generar diferencia en los grupos sociales. Entwistle afirma que la articulación entre diferenciación y similitud están presentes siempre en las teorizaciones sobre moda, “el individuo puede querer “destacar” pero también quiere “encajar” dentro de un grupo”. (2002:160). El cantante Klinton Espinoza utiliza signos en su indumentaria como un espacio simbólico para construir diferencia, pero al mismo tiempo busca ser reconocido como un cantante de música folclórica, por ello utiliza algunos elementos distintivos en el traje para identificarse en este género musical.

La organización espacial y de forma de los signos escogidos por el cantante en la misma indumentaria, sería utilizada como el *soporte de la significación* sobre el cual estos signos adquieren nuevos valores. En el texto “Sistema de la moda” de Roland Barthes, el autor afirma que en “el código de vestimenta, la inercia es el estatuto primero de los objetos de

los que la significación va a apoderarse: una falda existe sin significar, antes de significar” (1978:67). Esto otorgaría a las prendas el carácter de mediación y permeabilidad, permitiendo obtener un significado por la relación de proximidad entre sí y por el soporte corporal en el que se inscriben. Siguiendo a Barthes, los signos de indumentaria y corporales presentados sobre el cuerpo del cantante, *apuntarían* a un mismo cuerpo-soporte, quien es el que recibe por extensión, *todo el sentido* del conjunto de signos. Es ahí donde se gesta la originalidad, en la manera como los individuos gestionan los signos para proyectar una subjetividad que busque comunicar de manera personal su lugar en el espacio social. Los signos-detalle que el cantante manda a bordar sobre el saco, evocan rasgos de su identidad cultural, que son propuestos a través de elementos como lentejuelas y gemas que producirán un efecto que revitalice su pasado de manera enérgica y gloriosa.

Estos efectos se utilizan como rasgos estilísticos que pretenden generar un reconocimiento que le otorgue distinción y construyan un estilo de vida, para Bourdieu (2006) los estilos de vida son producciones sistemáticas de los *habitus*, que se definen como prácticas sociales estructuradas para producir diferencias en los grupos sociales, de esta manera se construiría la identidad social a través de la diferencia de *habitus*. Bourdieu define que para obtener un estilo de vida cada clase social deberá detentar un *gusto*, que es el resultado de la apropiación simbólica o material de objetos y prácticas sociales. El cantante construye una elaboración poco usual de elementos a través de la indumentaria y maquillaje logrando construir un *gusto* individual que lo hace reconocible. Estas preferencias lo aproximan a un estilo de vida que se caracteriza por la innovación, la pulcritud y el cuidado estético.

En “Sólo zapatillas de marca”, Ucelli y García Llorens (2016) realizan un estudio etnográfico siguiendo las historias de vida de ocho jóvenes de clase emergente en la ciudad de Lima para examinar sus trayectorias educativas, laborales y sus prácticas de consumo en relación a los contextos político y económico. Las autoras encuentran que estos jóvenes experimentan una “movilidad cultural” a través del consumo y circulación de mercancías que son utilizadas para agrupar y diferenciar. En esta búsqueda de reconocimiento y realización, los bienes representarían un “ascenso social simbólico” que permitiría a los grupos identificarse a través del uso de mercancías culturales como: zapatillas, jeans ó accesorios que “son necesarios para pertenecer a determinados grupos e identidades” (Ucelli y García-Llorens 2016:191). En el espacio social de los cantantes de folklore, es necesario poseer una indumentaria distintiva para realizar su performance, por ello los que aspiran a ser

considerados cantantes, deben de crear un diseño que los distinga. Las prendas son realizadas a medida especialmente para cada intérprete, se buscan personalizar las prendas con frases distintivas o colocando el nombre en una parte importante de la indumentaria. Los detalles se pueden ejecutar con bordados hechos a mano, con máquinas industriales o inclusive adherir pedrería, de acuerdo con el tipo de acabado deseado se incrementaría los costos de producción que otorgarían al cantante de una mercancía simbólica ostentosa.

#### **2.4. Estudios sobre performance, huayno y globalización**

En este eje revisaré los temas relacionados a los estudios de performance y como estos pueden ser de utilidad para estudiar el género musical del huayno. Seguidamente analizaré, la migración y la globalización, como procesos socioculturales que han influido en la transformación de este género musical.

En “Estudios avanzados de performance” Diana Taylor define que la performance es un acto reiterado que visibiliza distintas trayectorias y es resistente a las construcciones de poder, “funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas [...] Estas prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con reglas o normas, el romper las normas es la norma del arte del performance” (2011:20). En este sentido, se puede analizar las formas como las prácticas culturales de este género musical han sufrido transformaciones, de que manera éstas han circulado, cómo han sido consumidas y cómo se han reinterpretado. También permite cuestionar las formas en que se ha legitimado, invitando a re-pensar los valores atribuidos, así como las maneras en que este conocimiento fue producido.

Taylor afirma que el conocimiento se transmite a través del cuerpo, lo que invita a reflexionar el cuerpo, no como un espacio neutro sino como un lugar que está atravesado por nociones que lo anteceden como lo son el género, la raza, la clase o el lugar de procedencia. Estos conocimientos, continúa Taylor, requieren de prácticas encarnadas y comportamientos expresivos que circulan a través del repertorio que “consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo” (2011:14). Taylor invita a distinguir las prácticas

de archivo que buscan fijar, mediatizar y construir la representación (materiales resistentes al cambio), del repertorio que busca examinar las prácticas culturales desde su inestabilidad. El caso en estudio analiza la performance del cantante Klinton Espinoza, quien utiliza elementos expresivos y musicales del huayno de Ancash pero a su vez, incorpora diversas técnicas corporales y estéticas para producir una performance que desafía los valores tradicionales del género musical.

Para Schechner la performance significa “nunca por primera vez [...] es conducta realizada dos veces”, y tiene como característica principal a la conducta restaurada, este proceso de restauración se realiza en los ensayos y en la transmisión de conducta del maestro al aprendiz, “la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente” (Schechner 1985:36). Al ser la conducta un elemento externo al sujeto, ésta puede intervenir, modificarse de su tiempo y espacio original. Sobre los estados liminoides, el autor señala que son sucesos performativos voluntarios y que surgen en sociedades modernas, permitiendo la crítica del discurso hegemónico. Debido a este carácter, pueden ser inventados o imitar los patrones tradicionales, son pastiches porque toman diversos elementos que dan como resultado una creación original. El caso estudiado restaura los elementos musicales propios del huayno de Ancash, lo que permite que el espectáculo sea reconocido por los espectadores quienes recuerdan los usos de acordes musicales y melodías en las canciones. A su vez, la performance incorpora elementos que transgreden la habitual manera de presentarse, el cantante utiliza un traje que desobedece las normas, hace uso de elementos estéticos para el peinado y maquillaje, incluye bailarines masculinos en lugar de mujeres, entre otras manifestaciones que serán analizadas en el trabajo de campo. Estos elementos contribuyen a que surja un estado liminoide, en donde los patrones tradicionales y los elementos contemporáneos se pueden fusionar en una nueva manifestación.

Ahora analizaré la forma como los eventos socio-culturales por los que ha transitado el género musical del huayno han hecho posible que se pueda dar la performance del caso de estudio. Siguiendo el enfoque antropológico de Raúl R. Romero (2017) me interesa abordar el estudio del caso desde el enfoque antropológico porque permite analizar la música como un espacio donde los procesos sociales y culturales son comercializados, debatidos y puestos en práctica. En esta construcción social las personas son parte de una audiencia que se identifica con códigos y mensajes que son utilizados para la acción social. Coincidiendo

con José María Arguedas, el primer antropólogo peruano que se percató en distinguir estructuras socioculturales en la música andina, Romero (2017) señala que es necesaria la distinción entre lo indio y lo mestizo para comprender el mundo andino, debido a que ambos grupos las utilizan como vehículo de expresión estética y como indicador étnico. En el capítulo que analiza el panorama sobre estudios de música andina en el Perú, Romero (2017) define al huayno como uno de los géneros más populares en los Andes del sur, cantado tanto por campesinos en zonas rurales, así como por mestizos de las ciudades andinas. Debido a su carácter flexible puede ser ejecutado, cantado o bailado en distintos contextos donde puede ser ejecutado por variedad de conjuntos y estilos musicales. Las temáticas de sus canciones son sentimentales, hablan del amor, la familia, la nostalgia, el humor y temas políticos utilizando intensamente las metáforas.

Esta característica sobre su gran adaptabilidad y la creciente migración de población rural desde la sierra hacia la capital en la década de 1950 propició su divulgación a través de registros sonoros producidos en diversas ciudades de la costa. En este escenario surgen los programas folklóricos en estaciones de radio comerciales que promueven y difunden festividades en coliseos con las nuevas celebridades mestizas andinas como Pastorcita Huaracina, Jilguero del Huascarán y el Picaflor de los Andes. Al ingresar el huayno a la industria del disco, explica Romero (2017) se abandona el estilo de ejecución original creando un nuevo estilo urbano, incorporando la voz de un(a) cantante y una orquesta típica. Los equipos de sonido amplificado permitieron esta mezcla que no pudo lograrse en los espacios rurales debido a que los instrumentos como el saxofón y los clarinetes hubiesen opacado al de la voz del intérprete.

Romero (2017) señala que para la cultura andina la modernidad es uno de sus rasgos fundamentales, utilizando el caso del Valle del Mantaro, muestra “cómo el campesinado de un área andina específica puede experimentar un intenso proceso de inserción en la economía nacional de mercado sin abandonar sus lazos con la tierra, el pueblo y su herencia cultural y musical” (Romero 2017:166) Y pone como ejemplo, la aparición a finales de los sesenta del género chicha, que mezcló el huayno andino con la cumbia colombiana, como respuesta a la modernidad que experimenta un proceso de intercambio musical, que necesita cambiar pero sin abandonar por completo las raíces tradicionales. James Butterworth (2015) explora las relaciones entre cultura indígena, representación folklórica y capitalismo, resaltando la agencia indígena que depende del esfuerzo de productores-empresarios y de

una audiencia migrante que consume este producto musical, por ello emplea el término Huayno comercial como “un intento de ser más inclusivo de las variaciones estilísticas de la escena del huayno masificado y comercial del Perú” (2015:182). Ambos autores desmitifican la relación del área andina con la modernidad y exploran las formas la agencia indígena insertó diversos productos musicales y generó una economía de mercado sin despojarse de su herencia cultural.

En “El mito de Inkarrí al mito del progreso”, Carlos Iván Degregori (2013) reflexiona sobre los efectos de los procesos de modernización y migración de las comunidades campesinas, así como las consecuencias culturales. Coincide con Alfaro, en que las poblaciones andinas que migran a las ciudades no atraviesan un proceso de desculturación, por el contrario, afianzan y persisten en sus relaciones de ayuda mutua y trabajo colectivo, así como rescatan manifestaciones culturales como la música, el canto y la danza. Para Degregori (2013) los flujos migratorios contribuyen a que los migrantes andinos puedan reconocerse como peruanos, trabajadores y ciudadanos. Aunque es cuestionable que el autor argumente que estos fenómenos permitan “el tránsito de una identidad étnica a una identidad nacional” que se acerque más a “la unidad de lo diverso”, citando a Arguedas en un Perú de todas las sangres (Degregori, 2013:222).

En el artículo “La dimensión cultural de la experiencia migratoria” Degregori (2013) argumenta que la tradición y la modernidad no son polos excluyentes, o se es tradicional o se es moderno, por el contrario, los grandes procesos migratorios en el Perú son resultado de una creativa articulación entre tradición y modernidad, de colectivismo e individualismo. Afirma que las poblaciones peruanas viven en ese vaivén, un punto medio entre ambos extremos, lo que se traduciría en su expresión cultural y formas de organización. La migración evidenciaría estrategias familiares de supervivencia o movilidad social en donde se reproducirían espacios sociales, económicos y culturales, a través de estos procesos tejerían redes ciudad-campo. El autor da como ejemplo la realización de fiestas patronales y cómo estas están vinculadas a experiencias organizativas de los migrantes, este acervo cultural “les permite usar esos elementos “tradicionales” para desenvolverse y organizarse mejor en las ciudades, y muchas veces para entrar a competir mejor en el mercado” (2013:302). En el trabajo de campo se pudo constatar que los eventos musicales organizados por los cantantes no sólo sirven como espacios para realizar sus presentaciones, sino que también se utilizan como eventos para generar ingresos. En los diversos eventos

a los que asistí, la familia del cantante se organizaba para la venta de viandas y cerveza, lo obtenido servía para la producción musical ó para atender alguna urgencia familiar del cantante.

En “Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno”, Santiago Alfaro (2004) realiza un estudio del éxito comercial de la música folclórica, evaluando a través de cinco décadas, la evolución de las industrias culturales en donde se produce, comercializa y consumen estos géneros musicales. Para Alfaro (2004) estas industrias se han descentralizado y han transitado de una economía de producción a una de servicios, pasando de la venta de discos que decae por la piratería, a la realización de conciertos generando circuitos comerciales de espectáculos que han convertido a los cantantes en empresarios. Según Alfaro “el uso estratégico de las redes de parentesco y reciprocidad para insertarse en la ciudad (si en la sierra no hay familia sin compadre, en Lima no hay provinciano sin paisano) fomentó la creación de espacios sociales de encuentro y mecanismos de mediación cultural en los que podían construir referentes comunes basados en el universo simbólico de sus pueblos de origen” (2004:62). Estas redes de parentesco son sostenidas por los asistentes a los eventos del cantante, quienes son migrantes del mismo origen étnico. El cantante estratégicamente nombraba diversas personas a quienes llamaba “madrinas”, y “padrinos”, quienes son las personas encargadas de solventar alguna de las necesidades de producción del cantante. Para ello se pide una cuota de dinero que busque solventar la confección del traje, la decoración del espacio, la impresión de afiches publicitarios, etc. De esta manera, la aventura de querer insertarse en el mundo musical era acompañada por parientes y amigos que tenían en común los mismos orígenes culturales.

Alfaro (2004) afirma que estos espacios son lugares donde se construyen identidades, dando la oportunidad a migrantes y descendientes para representarse a sí mismos, otorgándoles la oportunidad de moldear sus cuerpos y conductas, así como a través de la música y canciones, imaginar comunidades y crear narrativas étnicas que testimonien sus experiencias sentimentales y de progreso. La evolución de este modelo económico y de las tecnologías de registro, prosigue el autor, ofrecen la libertad de gestión a los propios cantantes para la autoproducción musical, así como la organización de sus propios conciertos y canales de distribución, “el creador intelectual se ha independizado, pudiendo intervenir en las distintas fases de la cadena de valor de la música: creación, inversión, producción comunicación pública” (Alfaro 2009:170). De igual forma, para John y Jean Comaroff

(2012), estas nuevas narrativas surgen porque la identidad aparece como un modo de alcanzar la individualidad a través de objetos vernáculos, borrando las diferencias que separan la producción del consumo. Y define que “así como la cultura se transforma en mercancía, la mercancía se vuelve más explícitamente cultural y, en consecuencia, es aprehendida cada vez más como la fuente genérica de la socialidad” (2012:51). Los autores definen estas relaciones como etnoempresas, en éstas se mercantiliza la producción vinculada a identificaciones culturales que son utilizadas como nuevas fuentes de sociabilidad. Al acortarse las diferencias entre el vivir y el consumo se produce una fusión dando como resultado, capitales que se objetifican y se transforman en mercancías. Los elementos culturales en cada presentación del cantante son pensados para una audiencia que consume este tipo de género musical y que forma parte de su estilo de vida, por ello, además de las canciones nuevas que incorpora el cantante, destina un espacio central a los temas que evocan temas identitarios que son conocidos por la audiencia. Estos temas son colocados de manera estratégica, a mitad de los conciertos para producir un efecto que sensibilice a la audiencia al escuchar temas que rememoran el lugar de origen.

Ahora continuaré con textos de autores que estudian la globalización y los efectos que esta produce con relación a las tradiciones, los productos de consumidores y los consumidores. Para Degregori (2013) la globalización, tiene un doble impulso, al mismo tiempo en que se uniformizan espacios económicos y culturales, surgen dinámicas que fragmentan y relativizan las fronteras convencionales, de esta manera las tradiciones locales se globalizan a través de los medios de comunicación, éstas circulan en distintos contextos y son apropiadas en espacios locales, quienes luego las convierten en propias. En “Cultura y globalización” el autor afirma que los individuos participan de los intercambios económicos y son consumidores de los productos globalizados, pero también les abre la posibilidad de participar en redes diversas, multiplicando los sentimientos de pertenencia, de manera tal que disminuye el rol de las fuentes tradicionales locales como fuente de identidad, lo que favorecería la individuación. Estos procesos traerían como consecuencia la “aculturación”, en donde el individuo olvidaría la cultura propia y se asimilaría a la hegemónica o por el contrario, al confrontarse con Otros, se intensificaría el deseo de reafirmación de la identidad de un Nosotros. Como afirman los autores precedentes, la migración andina en el Perú, fortaleció los lazos culturales de los migrantes quienes adoptaron sus contenidos a nuevos productos comerciales que consolidaron el sentir particular de cada migrante. En ese sen-

tido, la globalización propició contenidos que fortalecieron la pertenencia identitaria e insertó nuevas maneras de distribuir y comercializar estas mercancías. Los circuitos de consumo crecieron a través de la difusión de estos contenidos en vídeos, discos compactos, medios de comunicación y redes sociales.

En este escenario, era previsible que se produzca una mezcla de referentes locales y globales, la abundancia de contenidos y nuevos referentes volvieron indistinguible lo que antes se concebía como local. Para Efraín Rozas, “la globalización no distingue claramente que es lo propio, lo nacional. Ya no se toma en cuenta la cuestión geográfica sino el fluido de información, donde prima lo nuevo” (2007:17). En este nuevo escenario globalizado, los individuos construyen narrativas musicales que las descentran de sus localidades originales y las insertan en circuitos musicales en donde se resignifican. En similar perspectiva para Hall, “el espacio global es un espacio de flujos, un espacio electrónico, un espacio descentrado, un espacio en el cual las fronteras y los límites se han vuelto permeables. Dentro de esta arena global, las economías y las culturas son lanzadas al contacto intenso e inmediato de unas con otras (un “otro” que ya no está sólo “allí afuera” sino también adentro)” (2010:391). En la performance del cantante vemos como los elementos estéticos evocan estilos de otros géneros musicales que difieren del huayno, como el uso del cabello que evoca el estilo del punk. Este estilo fue utilizado por el cantante al inicio de su carrera musical.

De la misma manera, tanto los acordes musicales y la vestimenta adquieren un nuevo matiz. Claude Ferrier (2010) realiza un estudio sobre cómo el huayno con arpa se devela como un elemento importante en la construcción de una nueva identidad global que deslocaliza la música andina como expresión regional. Ferrier señale que “influenciados por la globalización los arpistas tienden a alejarse de las técnicas locales de ejecución en beneficio de una interpretación más estándar de tipo nacional” (2010:123). En este proceso se estandarizan también danzas y vestimenta globales con distintivos componentes regionales, así como a través de videos que circulan por redes sociales tanto en el Perú como en el extranjero, se trasmite y aprende la transmisión del género musical. Las migraciones al extranjero también propiciaron que los contenidos se diversifiquen para las audiencias de peruanos que salieron del país pero que mantienen un fuerte lazo con el lugar de origen, lo que propiciaría un consumo globalizado de productos musicales y presentaciones de cantantes de huayno en el extranjero.

Tanto Degregori como Ferrier, afirman la tendencia de los géneros musicales andinos a mezclar de distintos géneros musicales, Ferrier afirma que fue Juan Pipa el iniciador del estilo musical requinto, quien buscó a través de la interpretación del huayno con arpa distanciarse de los clichés regionales. Para Degregori tanto el huayno como la chicha conviven en las actividades de los migrantes, mientras que otros géneros musicales como la salsa y el pop norteamericano, resultantes excluyentes con la música andina, “la chicha por el contrario, se alimenta muchas veces de ella, transformando huaynos y otras tonadas tradicionales a su ritmo pegajoso” (2013:194) El autor señala que estas innovaciones son parte de un proceso democratizador para espacios que resultaban vedados y que masifica el acceso a medios difusión y expresión. Se podría afirmar que el carácter “adaptable” del género musical del huayno, va en sincronía con la subjetividad del migrante andino, que mantiene sus valores y sabe “acomodarse” a los diversos escenarios que debe transitar, lo que ha propiciado un entorno musical en donde es posible que emerja democráticamente la diferencia y donde sería posible la aparición de la performance de Klinton Espinoza.

## **2.5. Perspectiva teórica y categorías principales**

Para el desarrollo de la presente investigación utilizo la perspectiva teórica de performatividad del género que propone Judith Butler (1993) en donde analiza el cuerpo como una construcción que está atravesada por discursos y representaciones que se inscriben en los individuos a través de la reiteración. Estos discursos son utilizados como normas culturales para la construcción del sexo y son incorporados para gobernar la materialidad de los cuerpos. Para constituirse como sujeto, el individuo deberá apropiarse e identificarse con los límites que fija el imperativo heterosexual, la normatividad utilizará el repudio para rechazar continuamente los significados que presenten una amenaza, lo que generará un campo abyecto, este campo afirma Butler, es habitado por individuos que no poseen jerarquía en el orden social. A su vez, las fuerzas de exclusión y abyección producen un campo exterior abyecto que al mismo tiempo que delimita, crea en su interior al sujeto, éste se constituye a través de un repudio fundacional. La autora afirma que si bien, el proceso de reiteración, produce prácticas reguladas que materializan las normas de cada sexo en los cuerpos, esta materialización no se da completamente porque los cuerpos nunca acatan las normas.

Estos conceptos me serán útiles para determinar cuáles son los elementos que el cantante selecciona, produce y utiliza para la elaboración de su performance, de esta manera podré evaluar como el cantante rearticularía e inestabilizaría los mandatos reguladores de masculinidad. De la misma manera, utilizaré los conceptos de abyección, que a través del repudio define las fronteras de la masculinidad permitiendo a los hombres identificarse con su propio género y establecer un exterior abyecto que determinaría “aquellas zonas invisibles, inhabitadas de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de los invisible es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (Butler 2011:59). Siguiendo a Stuart Hall (1996), me interesa incorporar la diferenciación que realiza entre identidad e identificación, Hall coincide con Butler en afirmar que las identidades son concebidas como discursos, que se caracterizan por producir diferencia y por su capacidad de abyección; por ello propone utilizar el término *identificaciones* para re-pensar la identidad no como algo fijo, sino que está en constante cambio y fragmentación (Hall, 1996). Esto permitirá comprender como los individuos logran desafiar lo establecido.

Será pertinente seguir los estudios de género en donde el cuerpo “se constituye en una categoría analítica que sintetiza la función y el sentido, evidenciando el proceso de significación mediante el cual se instaura la realidad de género” (Cosme, Jaime, Merino, Rosales 2007:16), siendo el cuerpo el espacio donde se encarnan los mandatos y normas que dictan los discursos sobre masculinidad. Analizo como la performance del cantante requiere del *cuerpo-apariencia* (Fuller 2018), en donde no sólo ve al cuerpo como un conjunto de masa muscular sino como “una materia moldeable que emite información sobre nuestra persona” (2018:34). De esta manera, examino cómo el diseño de la indumentaria no se puede ser pensada separada del cuerpo, para ello analizo cómo el diseño permite la ejecución de ciertas técnicas corporales que se reflejan en las maneras de bailar y manejar el cuerpo. La materialidad de la prenda y las técnicas estéticas serán utilizadas para comprender el *habitus* del cantante, Bourdieu (1979) definió el *habitus* como una estructura estructurada que tiene la capacidad de producir prácticas que generan diferencias y jerarquías, éstas a su vez, producen estilos de vidas que determinan una posición y una condición de clase, para lograrlo se utiliza un sistema de signos que serán calificados socialmente. Esta definición es útil para analizar las prácticas sociales entorno a la selección de elementos simbólicos que determinan *el gusto y estilo de vida* del cantante en virtud de construir su presentación personal.

Tomaré la definición de performance de Taylor (2011) que me permite indagar las distintas trayectorias que el género musical de huayno ha atravesado, no sólo a nivel musical sino como “acto de transferencia (como señala el teórico Paul Connerton) que permite que la identidad y memoria colectiva se transmitan” (2011:19). Desde esta perspectiva el cuerpo es el eje central que está atravesado por la memoria corporal, lugar en donde se sitúan las maneras de mover el cuerpo, las formas de cantar y modular la voz, así como se logra la interacción en vivo con la audiencia. Será conveniente ubicar el análisis de esta performance en lo que Turner (1975) define como estado liminal, término propuesto en 1909 por Arnold Van Gennep, que es definido como el “estado del ser entre participaciones sucesivas en medios sociales dominados por consideraciones socioestructurales” (1975: 26). Estos estados se concretan en las prácticas de los ritos que se actualizan en los distintos actos públicos como las ceremonias de graduación, matrimonio o bautismo. En estos rituales, los individuos buscan un cambio de estatus en su desenvolvimiento social, como en el ritual del matrimonio donde los cónyuges pasan de ser solteros a casados, cambiando su estatus y significado como individuos. Entre estas dos fases se encuentra la segunda, la fase liminal, esta fase se ubica entre las dos fases del proceso social (Separación e Reintegración) y es una etapa de transición entre estas diferentes estructuras. Al separarse de su primera etapa, el individuo deja de estar inscrito en ésta, asistiendo en el rito a una muerte simbólica para re-inscribirse en la tercera etapa con un nuevo nacimiento simbólico que lo reincorpora a la sociedad. Propongo establecer el desarrollo de la performance del cantante en un estado liminal, que se caracterizaría por el desvanecimiento de la rigidez de los mandatos masculinos, volviendo permeables estas zonas fronterizas que posibilitarían la aparición de masculinidades poco reguladas y ambiguas, así como permitiría a los individuos la expresión de comportamientos, emociones y técnicas corporales que aflorarían en esta zona invisible, desjerarquizada del orden social. El interés es comprender cuáles son las estrategias corporales y musicales que utiliza el cantante en esta fase y los modos en que se involucra la audiencia.

Las performances de los conciertos que analizaré se caracterizan por convocar una audiencia migrante o descendiente de migrantes, que encuentran en la propuesta musical del cantante evocaciones a experiencias identitarias étnicas que los unen. Por ello será conveniente aplicar la categoría de interseccionalidad planteada por Williams Kimberlé, quien

utilizó este término “para señalar las distintas formas en las que la raza y el género interactúan, y cómo generan las múltiples dimensiones que conforman las experiencias” (1991:89) de opresión de los individuos. Esta categoría nos serviría para examinar como los múltiples cruces entre raza y género producen aspectos estructurales y políticos. Además, se habría que añadir la dimensión de clase, como afirma Francke: “etnia, clase y género son formas de dominación vinculadas pero no idénticas, que sin embargo integran una sola y única estructura en donde convergen todas las relaciones sociales, institucionales y personales, públicas y privadas, de producción y reproducción, en el devenir cotidiano de la vida y en el devenir histórico de los pueblos latinoamericanos”. (1990:85)



### **CAPÍTULO III**

#### **DESCUBRIR LA IMAGEN**

En este capítulo utilizaré mi relato auto-etnográfico que será útil para analizar como las experiencias personales y el aprendizaje del lenguaje fotográfico construyeron mi *manera de ver*, explicaré acerca de las imágenes que influyeron como referentes, describiendo los significados que estas imágenes adquirieron y cómo la práctica fotográfica en el mundo editorial fue determinante para comprender el valor de representación de la imagen. Luego explicaré acerca del uso del archivo personal como metodología para investigar y relataré cómo esta organización posibilitó el encuentro con el cantante Klinton Espinoza. Terminaré analizando el contenido de la primera fotografía que obtuve del cantante a través del mensaje denotado y connotado de Roland Barthes, y utilizaré el concepto de Punctum para poner en diálogo los saberes, deseos y afectos que motivaron esta investigación.

“Nunca miramos sólo una cosa;  
**miramos la relación**  
entre las **cosas y nosotros** mismos”  
John Berger (1975:14)

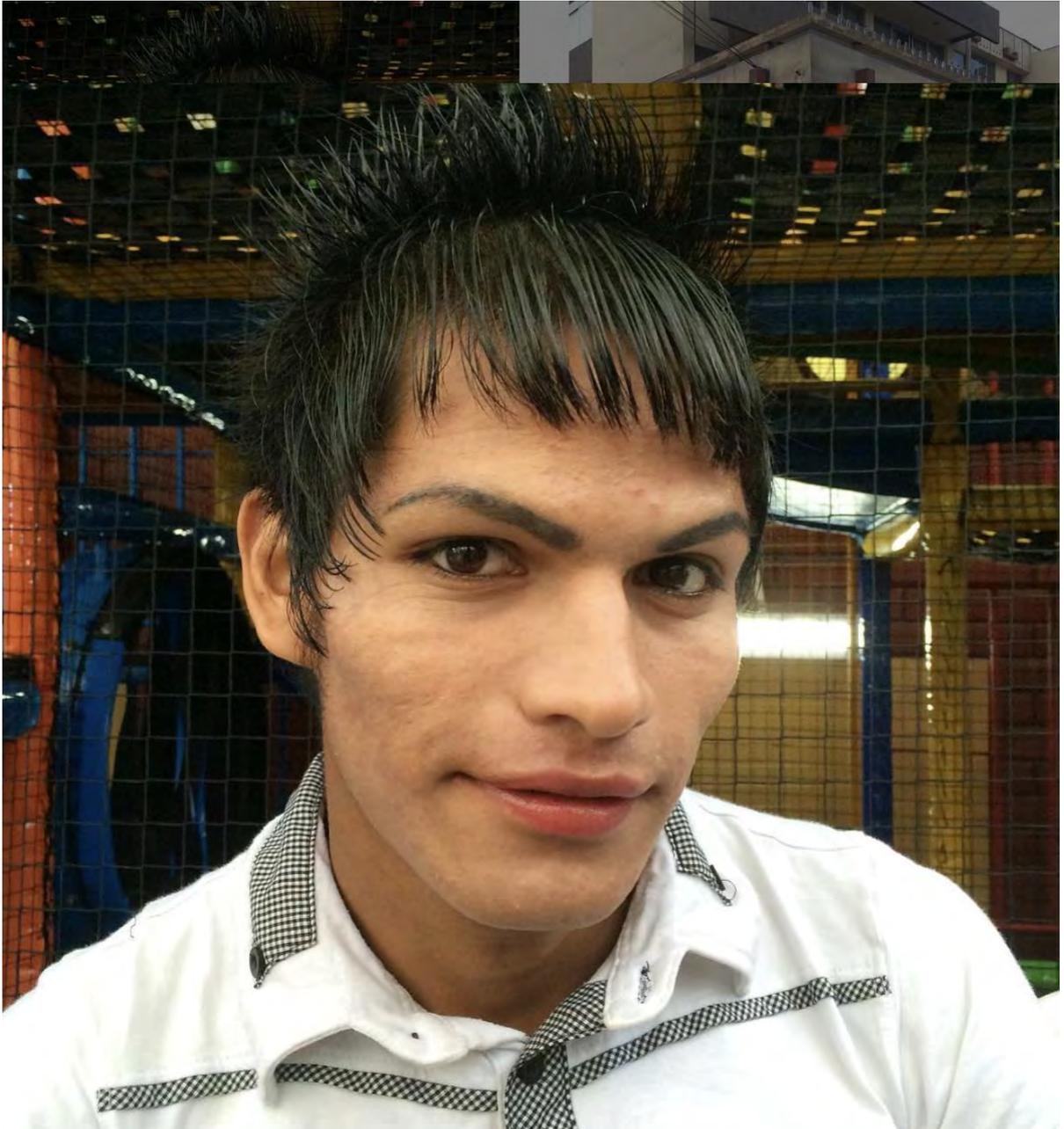


FOTO 1. Primera fotografía del cantante Klinton Espinoza  
Tony Robles / El extraordinario cotidiano. Febrero 2016

### **3.1. Fotografía: el mensaje del registro**

La primera vez que realicé una sesión fotográfica a un hombre se la realicé a mi amigo Beto, un muchacho heterosexual que conocía de la universidad. Esa tarde, le propuse emular la icónica fotografía que la modelo Kate Moss había realizado para el perfume Obsession de Calvin Klein, en la imagen ella aparecía desnuda recostada sobre un sillón mientras su mirada permanecía fija hacia la cámara. Beto era una persona muy segura de sí misma, al inicio tuvo algunas dudas, pero finalmente aceptó. Dobló sus jeans, su camiseta y los apoyo en el suelo. Simbólicamente cayeron ahí también sus discursos de virilidad. Sus piernas, sus manos y su mirada dejaron de ser portavoces de hombría, se construyeron nuevos códigos entre su cuerpo, su mirada y la mía. La cámara fotográfica había sido el pretexto para deshabitar el cuerpo de mandatos hegemónicos mientras los gestos que surgieron incorporaron el afecto y encarnaron la vulnerabilidad. Días más tarde cuando revelé las imágenes, se las mostré a Beto, por primera vez noté terror en su mirada y me pidió expresamente que no se las mostrase a nadie más.

Esa sesión me hizo comprender, que la cámara fotográfica no era sólo un instrumento para fijar la realidad, sino que ésta podía ser utilizada como una herramienta para indagar en las relaciones interpersonales porque provoca el encuentro de miradas y crea un espacio para poder cuestionar lo hegemónico. Entendí que las imágenes, como las que Beto prefirió ocultar, nos hieren simbólicamente, despertando heridas más profundas que yacen en nuestros cuerpos marcados por la normatividad de los relatos hegemónicos. Comprendí que hacer imágenes otorga la posibilidad de fijar *representación* lo que crea identificación al individuo, pero al mismo tiempo, producen espacios en los que podemos observarnos y repensarnos.

John Berger define a la fotografía como “el proceso de hacer consciente la observación” (2006:11), y explica que el acto de registro que se suscita después de la medición de la luz y del uso de los elementos formales no determinan su contenido. Berger prefiere hacer énfasis en los vínculos del contenido que la imagen produce con relación al tiempo y al lenguaje, lo que se decide mostrar y lo que se oculta, así como lo que decide privilegiar la mirada del fotógrafo. Sobre esto afirma: “el modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema [...] Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver” (2006:16). Si bien la fotografía sería el resultado de un *modo de ver* aprendido en un tiempo

histórico determinado, como registro visibiliza las ideologías y estéticas de la época. No podemos negar que el cuerpo de quien fotografía, está también intersectado de múltiples experiencias sensibles y de memoria, lo que determinará decisiones previas a la realización de su *modo de ver personal*.

El mensaje de la imagen es una reflexión de quien fotografía y establece un modo particular de observar, desde su formación, este *modo de ver personal* se va estructurando con el tiempo y siempre está en constante devenir. Para que esto suceda, el fotógrafo debe dejar abierta la posibilidad hacia lo incontrolable, la extrañeza, al desconcierto. A diferencia de fotografiar espacios o eventos, el género del retrato fotográfico posibilita esta reflexión porque el fotógrafo se encuentra con *la mirada del otro*. Ahí se construye un momento relacional entre ambos hurgando en una posibilidad que aún no imaginan y que surge en milésimas de segundo. Si bien, las imágenes pueden evidenciar el encuentro, surge un momento posterior a cuando se realiza la imagen, en donde el fotógrafo construye una nueva relación con el resultado obtenido. No todas las imágenes de retrato logran este cometido, pero cuando lo logran, quedan impresas en la memoria de quien las ha realizado, de quien ha sido fotografiado y de quienes las observan. La captura y acumulación de este tipo de imágenes es utilizado por el fotógrafo como un referente de su propia investigación porque le genera preguntas ó posibilidades, estas imágenes le permite reflexionar sobre aquello que no comprende aún pero que surge intermitente en la imagen.

En ese sentido las imágenes que vemos crean un vínculo entre el espectador y la persona fotografiada, este vínculo puede despertar recuerdos, motivaciones o cuestionar la misma posición de observación. Es este “entre”, el punto posterior al encuentro de una imagen con la mirada del quien la observa, que abre un espacio de diálogo que puede cristalizar intereses, preocupaciones o motivar la producción de otro mensaje. El sujeto que observa, percibe que surge un interés en los códigos que una imagen le comunica, utilizando sus conocimientos previos y su experiencia personal, vincula su memoria para decodificar el mensaje. Desde nuestra posición de observadores, nuestras experiencias personales contextualizan y sitúan los códigos que la imagen provoca generando reflexiones, o cuestionamientos.

Según Whitman (2003) el fotógrafo explora el mundo visual en búsqueda de que la imagen se haga visible, para ello es necesaria su receptibilidad: “una apertura de la mente de la

que se deduce comprensión y entendimiento de todo lo visible. El fotógrafo se proyecta en todo lo que ve, identificándose con todo para poder conocerlo y sentirlo mejor” (2003:240). La mirada de un fotógrafo, es esta búsqueda constante, una inquietud que nunca descansa, en el constante devenir entre el mundo que nos rodea y nuestro ojo que observa, mientras nuestra memoria mira, reconoce y prioriza. Cuando percibimos una situación, el ojo determina códigos en un contexto, se detiene en un punto de interés, se acerca o se aleja, encuadra y otorga importancia a un elemento dado. El equipo fotográfico es utilizado para capturar en fracciones de segundo el encuentro con una situación, personaje o evento pero es el modo de ver del fotógrafo y sus decisiones, lo que construye un espacio/temporal que produce nuevas relaciones entre los códigos.

### **3.2. Imagen y memoria**

Durante mi formación como comunicador social, estuve expuesto a diferentes maneras de mirar, recibí influencias tanto del cine y de las artes plásticas, pero fue en la fotografía en donde encontré algo que en las otras formas de mirar no pude descubrir. La capacidad que tiene un fotograma para evocar la memoria captó mi atención. Fueron muchas las imágenes que veía, pero eran pocas las que volvían, provocando una experiencia evocadora y que me generaban un cuestionamiento. Estas pocas imágenes, se mantuvieron impregnadas en mis pupilas y se caracterizaron por su capacidad de evocar imágenes visuales vinculadas a experiencias familiares. Recuerdo establecer un contacto en particular, con las imágenes del fotógrafo inglés Martin Parr (1999) que reflexionan sobre el turismo de masas (ver Foto 2). Éstas me hicieron reflexionar sobre el consumo globalizado que evidenciaba una conducta homogénea pero también sobre los estilos de vida de las clases medias, sus gustos y sus prácticas sociales. Parr, articula un lenguaje que tienen como constante la imitación, la fragmentación y la saturación del color (Durdén, 2015). Al contemplar las escenas de Parr, me hacían evocar imágenes mentales de los viajes familiares. Mis padres habían migrado a Lima a finales de los años sesenta junto a otros familiares en la búsqueda de un mejor futuro en la ciudad. Si bien no llegaron con carencias, formaron parte de una clase media que se insertó rápidamente en las dinámicas sociales y del consumo. A medida que los negocios familiares iban creciendo y el poder adquisitivo mejoraba, mis padres imitaron las prácticas y modas de las familias pudientes de Lima pero siempre matizándolas con un componente regional. Recuerdo que mi padre era quien nos hacía recordar el sabor de Huánuco a través de los sabores, pero mi madre era quien lo censuraba. Algunos de

mis hermanos comían cuy mientras otros preferíamos la pasta al pesto, receta que mi madre aprendió de su abuela italiana. Las practicas sociales como la etiqueta y el buen vestir eran examinados bajo la atenta mirada de mi madre en virtud de una imagen de capitalinos educados y progresistas.



Foto 2. Imágenes del libro "Benidorm" de Martin Parr (1999)

Mis padres pertenecían a clases medias dentro de sus provincias, eran migrantes que llegaron a Lima sostenidos en una red de contactos de otros familiares y amigos provincianos, lo que les permitió acomodarse a la ciudad y a sus reglas. Mi madre provenía de una familia de migrantes italianos y españoles que llegaron a Huánuco, a inicios del siglo pasado y se constituyeron como grandes empresarios en la comercialización de insumos lácteos y en las importaciones de telas, muebles y productos provenientes de Europa. Aún quedan indicios de la bonanza económica que se vivieron en esa época y que se preservan hasta nuestros días a través de mi familia materna. Así se conserva la única casa de estilo italiano que queda en pie en la ciudad, los muebles traídos exclusivamente desde Europa, así como las botellas vacías de aceite de oliva, el vino español y el filtro de agua inglés que servía para purificar el agua. La hermana menor de mi madre, quien vivió en esa casa, escuchaba por las tardes la melodía del "Torna a Surriento" ("Vuelve a Sorrento" de Giambattista y Ernesto de Curtis compuesta en 1902), todas al piano por mi madre para deleite de obispos o autoridades de turno que llegaban a la ciudad. La tía Maruja, era la encargada de preparar y servirles los dulces de recetas genovesas mezcladas con ingredientes locales. En

esta atmósfera llena de rituales y jerarquías creció mi madre. Los vínculos con autoridades, otras familias de extranjeros y de huanuqueños “respetables” buscaban sostener una red de contactos a través de prácticas y circulación de objetos que eran utilizadas como marcadores étnicos y sociales, en la búsqueda de mantener el prestigio social y de capitales.

Estos habitus fueron reproducidos en mi familia por mi madre y aprendidos desde pequeños. Los gustos por la canónica melodía europea que se escuchaba en la vitrola de la casa en Huánuco, atravesaron generaciones y se introdujeron en el tocadiscos de mi casa, se incorporaron otros ritmos como vales criollos y la nueva ola. El gusto aprendido de mi madre restringió ciertas melodías, como los huaynos u otras manifestaciones musicales que recordaran las expresiones culturales que podían vincular a mis padres a un ámbito rural.

La identidad regional del migrante no busca cancelar el origen sino adaptar su legado a un nuevo contexto. Por ello, varios migrantes durante los años setenta decidieron formar asociaciones y clubes en donde podían reencontrar un pasado en común. El “Club departamental Huánuco” suplía la añoranza regional de mis padres y los presentaba a la ciudad como honorables migrantes huanuqueños, buscando separarse de los migrantes que llegaron a invadir los cerros de la capital. El espacio fundado por una élite de migrantes huanuqueños, fue el escenario donde se podía reproducir los rituales de la provincia, como los carnavales y las celebraciones religiosas al patrono el Señor de Burgos pero también era un lugar de encuentro de los integrantes para presumir los logros en la capital. Recuerdo que, en esas reuniones, las conversaciones se entremezclaban con los olores del cuy frito, el whisky, la pachamanca, mientras que se mostraban los símbolos de status a través de carteras de la marca y las fotografías de viajes al Caribe, todo esto era amenizado por una banda que tocaba huaynos. Este era el único espacio, donde pocas veces vi bailar huayno a mis padres, en casa por el contrario, esa práctica eran inexistente.

A mediados de los ochenta, el género musical de la música *chicha* se volvió popular entre migrantes andinos. Recuerdo que cuando era niño, estas melodías se percibían como un *rumor* que se escuchaba bajito en casa a través de la puerta cerrada de la habitación del cuarto de servicio, mi madre siempre se encargaba de fiscalizar estos sonidos pidiendo a la empleada de turno para que baje el volumen. Estas experiencias construyeron en mí una particular mirada de ser provinciano en la capital, había que aparentar ser urbano y

ocultar el pasado andino. Lo que fue formando una subjetividad provinciana pero distinguida que se mostraba sólo cuando convenía. Estas experiencias familiares marcaron mi manera de acercarme a los individuos, las prácticas sociales desarrolladas en la crianza, constituyen nuestra primera aproximación al mundo, ésta naturaliza comportamientos y prejuicios que a medida que vamos creciendo podemos reconocer. Mi encuentro con la fotografía me sirvió para visibilizar estos prejuicios a través de mi manera de fotografiar y encontré las miradas de otros fotógrafos que me enseñaron a construir una mirada con identidad.

Fue por ello por lo que me identifiqué con la mirada del fotógrafo peruano Daniel Pajuelo, (ver Foto 3), sus imágenes me enseñaron a admirar la hibridez característica del proyecto postmoderno, a través de las fotografías de migrantes realizadas en rituales y fiestas religiosas en los barrios populares de Lima. Me sorprendió la perspectiva que asumía su mirada para ver lo cotidiano, otorgándole protagonismo a los personajes que aparecían en sus imágenes y concediéndoles la posibilidad de ser representados. La mirada de Pajuelo

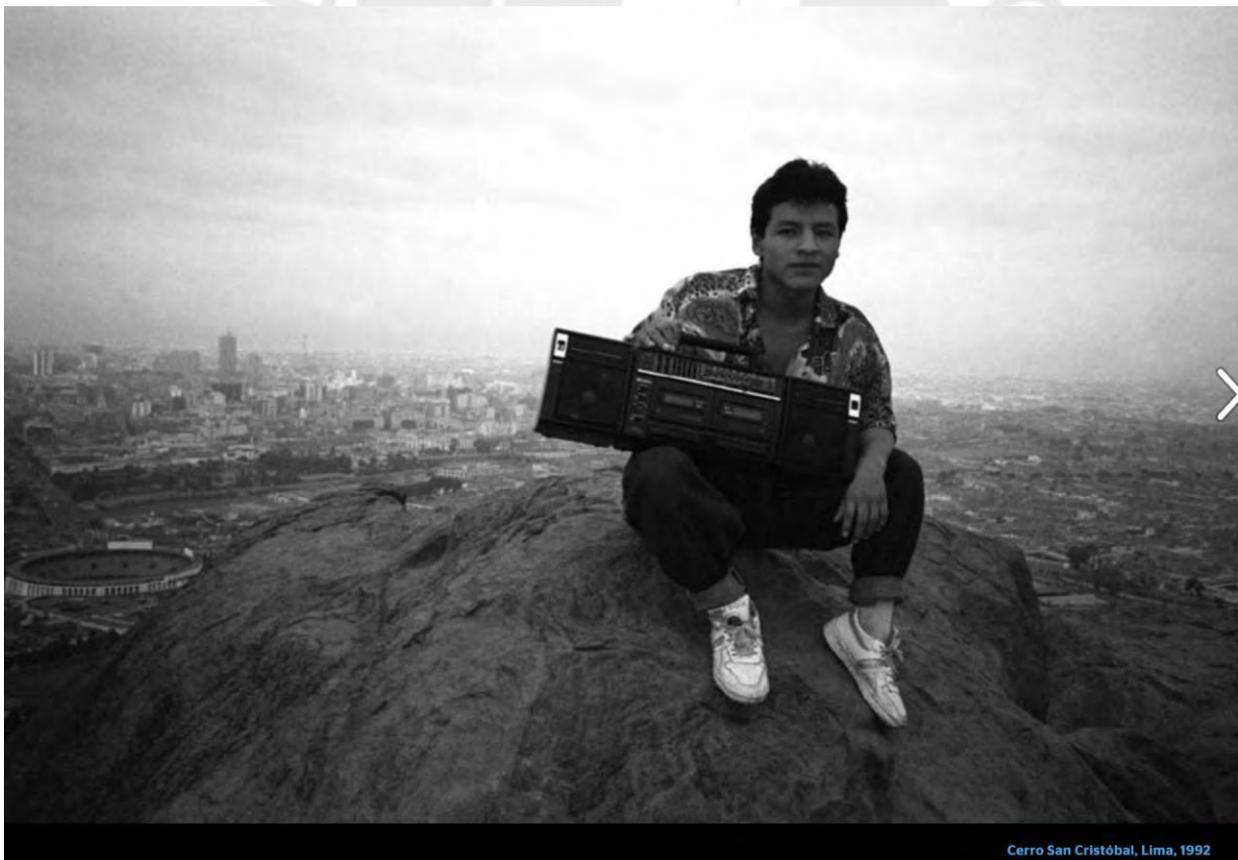


Foto3. Imágenes del libro "La calle es el cielo" de Daniel Pajuelo (2011)

ofrecía la visión hacia un interior que desconocía y me hacía recordar ese rumor detrás de la puerta del cuarto de servicio.

### **3.3. Delimitando al otro en el retrato**

Desde siempre, mi interés fue construir un mensaje a través del medio fotográfico y averiguar la posición que ocupa el fotógrafo cuando realiza una imagen. “La cámara es mucho más que un dispositivo para registrar una experiencia entre dos personas. *Crea el uno en el otro*: sólo que el fotógrafo está condicionado a ver como la cámara y por lo tanto el resultado final es una fotografía” (White, 2003:243). La mirada del fotógrafo asume una perspectiva y se convierte en el observador que delimita al otro, construyendo su representación a través de un lenguaje visual e imprimiendo lo capturado sobre una superficie, de esta manera la representación se transforma en un objeto que debido al proceso de materialización pertenece al ámbito de la cultura material. Es en el encuentro *entre* la imagen, la mirada del fotógrafo y la de un espectador, en donde ésta adquiere un nuevo significado. La imagen se transforma en un signo y puede llegar a convertirse en un símbolo de algo que tal vez no pretendió ser.

La fotografía me permite construir una narrativa personal a través del uso de los elementos utilizados para la representación, mi interés es construir un mensaje consciente del proceso de observación. En palabras de Berger, “cada fotografía es, en realidad, un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad (2006:16).

Recuerdo que cuando empecé a fotografiar personas, siempre estuve obsesionado con las posibilidades infinitas del rostro, así como por el lenguaje corporal y el uso de técnicas para dominarlo. En mis primeras sesiones fotográficas, me apasionó observar los sutiles gestos de quienes fotografiaba, en particular me gustó examinar los movimientos delicados, imprevistos e incómodos de quienes no sabían comportarse delante de la cámara, encontrando en esa improvisación mucho por descubrir en la naturaleza humana. Me atraía ingresar a sus hogares, sentir el aroma de sus casas y descifrar los rituales que escondían en ellas. Aprendí a través de la cámara a acercarme a las personas, a comprender su vulnerabilidad y a establecer empatía sin miedos.

El ritual fotográfico, me permitió por fracciones de segundo, habitar en sus miradas, ocupando dos posiciones en simultáneo, *entre* el juego de sus miradas y la mía, encontrarme con las miradas de mis fotografiados para hacer así un descubrimiento en conjunto. El género de retrato fue siempre una excusa para acercarme a mirar de cerca a las personas, descubriendo los modos cómo construyen sus identidades a través de la presentación personal, la vestimenta, el maquillaje y el peinado; dando a conocer una manera particular de ser, estar y habitar el mundo. En mis sesiones siempre quiero encontrar esa característica que otorga identificación y que pueden habitar en los gestos del rostro ó entre entre arrugas, huesos y estrías.

### **3.4. Del gusto de la élite al reencuentro con el gusto popular**

Desde que descubrí la fotografía en 1998, siempre me interesó la fotografía de moda como una plataforma para explorar y proponer nuevas estéticas. Empecé a trabajar profesionalmente desde el 2006 como fotógrafo de moda y retratos en diversas revistas de Lima. Con el tiempo, comprendí el rol vigilante que la fotografía cumplía, manteniendo un discurso instaurado desde las élites de poder que buscan perpetuar un statu quo de sus privilegios, una mirada vigilante colonial que aún se percibe en sus portadas, personajes y textos. En este tipo de publicaciones, la fotografía es apreciada por su capacidad de crear imágenes que fascinen y asombren a través de los elementos formales de la misma fotografía, que son utilizados para celebrar la vida de algunos pocos elegidos con mensajes similares a los discursos publicitarios, en donde se insta al consumo de estilos de vida basados en la fascinación.

Los lineamientos editoriales me hicieron comprender que estas imágenes eran utilizadas con la finalidad de confirmar arquetipos dominantes, ofrecían poco espacio para proponer nuevas estéticas, por lo que mi tránsito en estas publicaciones terminó por buscar nuevos rumbos. Este período me dio la oportunidad de retratar a diversos personajes pertenecientes a distintos sectores sociales, que me sirvieron como punto de partida para contraponer, analizar y construir un diálogo de identidades. (ver Foto 4). Con estas fotografías comprendí que la estética personal, no sólo es utilizada para cubrir y embellecer el cuerpo, sino que también construye signos identitarios y de prestigio social. Este díptico fue mi primer acercamiento como artista e investigador visual, en donde hice uso de la yuxtaposición de imágenes, para evidenciar las construcciones identitarias de los personajes a través de

técnicas estéticas y corporales. Metodológicamente entendí que la selección de un corpus de imágenes, podían ser utilizadas *como un lugar* para cuestionar la narratividad de las mismas.



Foto 4. Isabel Larco de Ivarez Calderón y Olga Engelmann. Exposición "Lima me mata" / Tony Robles

La posibilidad de estar cerca de la industria editorial me permitió conocer cómo operan los discursos de raza, etnia, clase y género a través de la representación de la imagen, en donde la cámara se convertía en un artefacto de vigilancia que posibilitaba, sólo para algunos el derecho a aparecer. En estas imágenes, sólo circulaban repetitivamente pequeños clanes familiares que ostentaban prestigio y distinción, construyendo así una imagen "blanca" de la sociedad. Estas imágenes proponían una representación homogeneizada y parcializada de la sociedad, ejerciendo una violencia simbólica que terminó por alejarme de estas publicaciones. Luego de esta experiencia, comprendí que debía encontrar nuevos espacios que posibilitarán la creación y representación de otras subjetividades. Empecé a enseñar talleres de fotografía en diversas instituciones educativas de la clase media de

Lima, lo que me permitió explorar los nuevos discursos que se iban gestando dentro de la ciudad pero que no formaban parte de los contenidos de las publicaciones conocidas.

### **3.5. El extraordinario cotidiano**

Fue así como desde el 2014, en paralelo a mi trabajo como fotógrafo independiente, empecé a realizar fotografías sin una agenda específica para fotografiar. Alejado de las producciones sofisticadas y del equipo fotográfico, dirigí mi mirada hacia la vida cotidiana de sujetos anónimos, quienes pasaban inadvertidos por las calles de la ciudad. Mi única herramienta de trabajo fue la cámara de mi teléfono móvil que me permitió cierta invisibilidad dentro de los recorridos realizados en la capital, así como en distintas provincias.

Mi mirada empezó a transitar por parques, veredas y jirones de diversos lugares del país, registrando el movimiento de individuos dentro del transporte público, mercados, festividades religiosas, ferias populares y paraderos. Me interés se centraba en fotografiar personas que expresaran su identificación a través de la indumentaria. Esta presentación personal creaba diversos tipos de relatos que incluían los accesorios, el peinado y el maquillaje. La calle era concebida como una gran pasarela de heterogeneidad y autenticidad, donde hombres y mujeres exhibían una presentación exclusiva y rica de narrativas personales, que



Foto 5. Imágenes de la publicación “El extraordinario cotidiano”/ Fuente: Tony Robles/elextarodinario cotidiano.

ponían en jaque y deconstruían el buen y el mal gusto, resignificando los cánones de la moda imperante y expresando nuevas posibilidades estilísticas. Fue así como empecé a fotografiar personas, situaciones y lugares que proponían un encuentro estilístico entre los diversos espacios de la ciudad y sus habitantes, generando un diálogo recíproco (Ver Foto 5). Estas imágenes proponían ciertas maneras de mirar la estética, no desde un centro sino desde un espacio periférico en donde se desbordaban los rígidos límites de los cánones estéticos. Un espacio abierto a la apropiación creativa de estéticas e indumentarias, que se caracteriza por su atrevimiento, en donde no existen tendencias, porque cada es distinta y nunca obsoleta.

La acumulación de imágenes me hizo encontrar patrones que se repetían, en particular en las presentaciones personales de los hombres pertenecientes a las clases medias y bajas quienes ahora tomaban riesgos a través de sus peinados y vestimenta, contradecían así antiguos paradigmas. Empecé a entender que la rigidez con que se pensaba la masculinidad estaba siendo resquebrajada por diversas masculinidades, ahora en plural, así lo confirmaban los numerosos espacios para el cuidado estético como barberías y spas, así como el ingreso de nuevas marcas transnacionales de moda. La exposición de referentes masculinos “metrosexuales” en los medios de comunicación empezaron a generar nuevas perspectivas a través de la vestimenta y el peinado, lo que motivó el consumo del cuidado estético y la apariencia. Los hombres exploraron diversas maneras de ser y habitar el cuerpo masculino. (Ver Foto 6)



Foto 6. Imágenes de cambios estilísticos en hombres. Fuente: Tony Robles/electarodinario cotidiano.

### **3.6. Creando un archivo para investigar**

Mi forma de comunicar cambió, mi mirada se volvió consciente de mis límites y aprendí a fotografiar lo cotidiano. Acostumbrado a publicar mis imágenes sobre una superficie impresa a través de distintos procesos de impresión, empecé a utilizar plataformas de las redes sociales, que me permitieron transmitir los contenidos de manera más democrática y en tiempo real. Utilizando la aplicación de Instagram vinculada a la red social Facebook, pude generar una compilación de imágenes que organicé en un archivo personal de los distintos estilos de vestir, peinar, maquillar de hombres y mujeres. Esta plataforma me sirvió para estudiar las estéticas de los espacios en relación con los individuos, también me permitió delimitar los circuitos en donde sucedían estos cambios y conocer las apreciaciones de los espectadores a través del vínculo con las redes virtuales.

Este archivo de imágenes fue utilizado como un lugar para investigar, las fotografías fueron organizadas en un taller de fotolibro realizado en el año 2017 junto a la artista Carla Piacenza, ahí se seleccionaron e imprimieron las imágenes más representativas. Las imágenes fueron separadas en dos instancias, en la primera se buscó separar las fotografías por género, color, forma y textura. Seguidamente, éstas se extendieron sobre una mesa por bloques y se pasó a seleccionar las imágenes teniendo como criterio la correspondencia entre personas y espacios, lo que construyó pequeñas narrativas en dípticos y trípticos. A partir de esta categorización, fue que pude distinguir que los modos de fotografiar a los varones y a las mujeres era distinta, esta aproximación de la cual no era consciente, generaba diversas formas de representación.

Las imágenes de las mujeres (Foto 7) se caracterizaban por ser, en su mayoría, frontales evidenciando una complicidad en las expresiones de sus rostros. Por el contrario, la mayoría de fotografías realizadas a los varones (Foto 8) se caracterizaban por ser esquivas, realizadas desde ángulos donde ellos no podían percatarse que los observaba. Al contemplar mis imágenes expuestas, pude percatarme de mi personal manera de fotografiar este género y descubrí la perspectiva de un observador que no quiere ser descubierto. Luego de realizada las asociaciones de imágenes y espacios, pude notar que un grupo de imágenes habían quedado sin clasificación.



Dentro de estas imágenes, eran pocas las imágenes de hombres que miraban frontalmente al lente pero encontré una imagen que poseía una mirada fija que me interpelaba. La observé con detenimiento y no le pude encontrar alguna imagen que la acompañase, la imagen se sostenía por sí sola, aún no comprendía lo que esa mirada debía comunicarme. La imagen correspondía al primer retrato realizado al cantante (Foto 1).

Utilizar las propias imágenes como investigación, me permite “cartografiar el proceso práctico, lo que nos ayudará a decidir el rumbo de nuestro proyecto. [...] En fotografía, es necesario dar forma a las imágenes y volver a fotografiar el motivo” (Fox y Caruana, 2014:64). Este tipo de fotografías callejera me adecuó a intuir respuestas rápidas a situaciones que pasan sin premeditación, componer de manera eficaz sin perder el punto de enfoque y saber cómo aproximarme y establecer mis límites. Parte de esta exploración fotográfica fue publicada en el 2017 en formato de un fotolibro, en este se compilaron imágenes en donde las personas, las indumentarias y los espacios forman un único espacio de retroalimentación para construir las estéticas. Fue en una de estas exploraciones de campo que conocí al cantante Klinton Espinoza y fue a partir de la primera imagen, que comprendí mi *modo de ver*.

### **3.7. Sabores y olores de lo heterogéneo.**

La primera fotografía que realicé al cantante Klinton Espinoza (ver Foto1) se volvió un lugar al cual mi memoria siempre regresaba inquietamente. La fotografía se volvió omnipresente, no sólo a través de la pantalla de mi computador, sino también como una imagen mental que atravesaba la temporalidad del encuentro con el cantante. La mirada de la imagen me interpelaba constantemente, una interpelación que no requería palabras, como si fuese un mensaje de voz sin audio. El día que realicé la fotografía, había programado una salida de campo con una de mis estudiantes, la lleve a que me acompañe a una feria regional que había visitado previamente en el parque de la Exposición de Lima, este espacio era muy concurrido por la clases medias y bajas en la ciudad. En ese espacio ella debía realizar una exploración fotográfica.

Este lugar era un espacio especial para mí porque evocaba la atmósfera de las ferias a las que mis padres me acostumbraban a llevar de niño, un espacio en donde los puestos se

iluminan con un gran foco de luz blanca, los productos se exhiben apiñados y éstos abarrotaban los estantes. Lugares así abundan en Lima y mezclan los olores de la heterogeneidad que vivimos en el Perú, se combinan el sabor ahumado de la cecina juntándose con el olor a tierra y el perfume del chincho de la pachamanca, uniéndose al olor a fritura de los picarones, estos aromas parecen reunirse en la misma atmósfera, creando la ilusión de un nuevo aroma, pero si olemos con atención, éstos se mantienen siempre autónomos.

Quien visita un lugar así, viaja también espacialmente a través de la visión por todas las regiones del Perú, los stands llevan como decoración fotografías turísticas, con píxeles y saturadas, abundan guirnaldas con flores de plástico y bolsas con agua colgadas de los techos para espantar a las moscas. Completan la escena una colección de puestos que no guardan relación entre sí, de un lado se podía encontrar un stand dedicado a realizar masajes, mientras en el puesto de al lado, una mujer de avanzada edad que se asomaba a través de una cortina buscando clientes para leer el tarot, en su puesto expendía productos para hacer amarres para parejas, bebidas para la eyaculación precoz, sábilas y amuletos. Junto a ella, una vendedora vociferaba las virtudes de una comida regional.

Todos estos comercios estaban dispuestos alrededor de un modesto anfiteatro con poco público, un par de personas estaban sobre las graderías, una bailaba sola y otras estaban sentadas en pequeños bares que tenían una buena vista del escenario. Ahí pude divisar, una joven cantante de huayno que animaba a bailar a los pocos concurrentes llevaba una pequeña pollera multicolor muy por encima de las rodillas y un ajustado corsé amarillo con un escote en forma de corazón que deja entrever las tiras fuxias de su sujetador; la acompaña un joven bailarín quien realizaba giros y saltos al compás del sonido del arpa y el órgano eléctrico. Aunque la audiencia era reducida, frente al escenario había alguien que miraba el espectáculo con mucha emoción, era un hombre joven de no más de 25 años, se encontraba solo, sentado frente al ingreso de unos juegos infantiles. Caminé hacia él pero cuando ya estaba cerca desacelere el paso, me detuve, dudé por unas milésimas de segundos si debía acercarme o alejarme, pero una sonrisa suya desbloqueó mi andar incierto. Sólo así mis pies siguieron el camino que debían transitar, como un guiño, esa sola sonrisa bastó para invitarme a atravesar al mundo del cantante Klinton Espinoza.

### **3.8. Encuentro de miradas y la fotografía de la duda**

Ya delante de Klinton, mis ojos viajaron a través de su rostro (ver Foto1) noté que una gruesa base de maquillaje se fundía con su piel, llevaba las cejas pintadas en forma de arco, los límites de los ojos delineados de negro, los labios con color y un brillo que los hacían lucir más carnosos. Completaba su look una cresta de pelos parados que circundaban la cabeza, otros cabellos eran dispuestos de manera que enmarcaban el rostro y cubrían la frente. El peinado me hacía evocar a algunos referentes de la cultura rock y pop, pero no podía compararlo siquiera con uno. La vestimenta era menos llamativa, llevaba un polo de cuello blanco con pequeñas aplicaciones de cuadritos blanco y negro, un jean entallado con efecto gastado y unos zapatos negros en punta. El viaje de mis ojos duró por unos segundos, pero el recuerdo de ese momento permaneció imantado a mi memoria como una imagen mental aún sin completar.

Conversamos brevemente, le comenté que me había impresionado su apariencia y le pedí si podía hacerle unas fotografías, accedió con mucho gusto. Saqué mi teléfono celular, me acerqué lo más que pude para tener un plano cercano del rostro, el cantante realizó distintas posiciones corporales y probó distintas sonrisas. Nuestro encuentro terminó cuando él me entregó una pequeña tarjeta que anunciaba en letras rojas: "Klinton Espinoza, el príncipe del amor", junto a una fotografía suya, aparecían logos de varias redes sociales y números de teléfonos. Guarde la tarjeta en mi bolsillo y el recuerdo en mis pupilas, desde ese momento se generó esa imagen mental que inició un movimiento de atracción y repulsión, un rostro que me interpelaba un recuerdo aún por descifrar.

### **3.9. El mensaje sin código**

Cuando llegue a casa descargue la foto y la observé detenidamente, a través de la distancia del encuentro, la mirada de Klinton desde el monitor volvía a encontrarse con la mía a través de la mediación de la imagen. Examine la superficie con curiosidad, detenimiento y sin embarazo, por más que me acercaba a cada pixel, no comprendía que era lo que me atraía de esa imagen. En "La retórica de la imagen", Barthes (1986) denomina a la fotografía como un *mensaje sin código*, que se da luego de remover los signos que producirían el mensaje connotado. En el mensaje denotado, se evidenciaría el momento de la captura misma que produciría solo la conciencia del *haber estado ahí*, elaborando una categoría

espacio-temporal que inaugura un presente y un pasado creado. Como mensaje denotado, las formas de la imagen construidas a partir de píxeles crean un análogo de la realidad, pero no revelan mucho más.

Lo que me permite observar el registro de esta imagen, es establecer en primer lugar una ubicación espacio-temporal que me posiciona como espectador, en un segundo momento a través de la connotación la imagen atraviesa mis saberes, a partir de la imagen puedo reconocer los signos que son descifrados a través de diversos códigos aprendidos en el plano simbólico del lenguaje. Esos léxicos posibilitan su lectura como representación del análogo de la realidad, me permite ver a un hombre joven que lleva un voluminoso peinado, maquillaje sobre el rostro y viste un polo de cuello blanco con aplicaciones sobre la tela, la mirada se dirige en dirección al espectador, detrás de él hay una red y una estructura lineal con colores primarios.

La imagen capturada a través de los píxeles de la cámara crea una representación, a través de la selección de los componentes de la imagen, como la composición y la profundidad de campo se enfatiza a lo que se quiere dar importancia. Luego reflexiono sobre la distancia con la que debí posicionarme para lograr un encuadre tan cerrado y cercano, ello me hace entrever la distancia con que me quiero involucrar. Ahí estoy, tan cercano a él, como si se me tomara un selfie, a un brazo de distancia, que no puedo siquiera girar el rostro para evitar no mirarlo. La cercanía del encuadre impide que algo distraiga mi atención.

El recorrido visual genera un ritmo en la imagen, este inicia en los ojos del personaje, continua en dirección hacia la cabeza por el brillo del cerquillo, desciendo a los labios, luego al polo blanco e inmediatamente voy hacia el fondo de la imagen por una ventana que hace pasar luz y brilla intensamente, lo que me hace volver sobre la mirada del cantante. El ritmo de la imagen finaliza en el espectador quien recibe la mirada profunda del cantante.

Para Bourdieu, la manera de posar frontalmente a la cámara está vinculada a ciertos valores culturales que está relacionada al honor, la dignidad y respetabilidad, quien es fotografiado conoce la intención que esta representación produce asumiendo un papel social (Bourdieu, 2003). Por ello el cantante gesticula el cuerpo, se inclina ligeramente hacia la derecha, desequilibra los hombros para luego girar 15 grados hacia la izquierda, de esta manera sabe que enfatiza el volumen, estiliza y oculta las imperfecciones de su rostro. La

mirada hacia la cámara proporciona la oportunidad de expresar la conciencia de uno mismo, “Esta conciencia de uno mismo es claramente evidente en presencia de una cámara [...] tanto si adopta una actitud abierta o a la defensiva, siempre se tratará, sobre todo de una respuesta a la cámara, marcada por la conciencia de cómo el sujeto puede aparecer en la fotografía” (Salkeld, 2014:97). La imagen evidencia que el cantante es consciente de la actitud que debe proyectar frente a la cámara, por ello le responde con una ligera sonrisa sugerida que entra en tensión con la fuerza de la mirada. Esta predisposición corporal y configuración de los músculos del rostro presuponen el ensayo de una actitud, que son vinculadas a la seducción, el misterio y la provocación.

Durante el encuentro fueron varias las posiciones de cámara y movimientos del rostro que se ejecutaron, pero sólo en la imagen estudiada, convergieron dos factores contemporáneamente: el uso del lenguaje fotográfico y la actitud del personaje, lo que motivó su selección entre las otras fotografías. La selección de una imagen por parte de un fotógrafo, visibiliza el lenguaje empleado y las intenciones de la imagen. Es ahí donde se compromete un tercer elemento, que involucra los saberes con la subjetividad del espectador. Barthes (1990) propuso que las imágenes pueden despertar dos tipos intereses: en el primero se establece un vínculo que *moviliza un deseo a medias*, lo denominó “studium”, que compromete a creadores y consumidores en el ámbito del *to like*, me gusta/no me gusta (I like/ I don't), en este ámbito podemos reconocer las motivaciones del fotógrafo y el uso del lenguaje en virtud al desafío que este se plantea, son imágenes que transitan sin dejar una huella en los espectadores. En cambio en “el punctum” las imágenes lastiman, duelen, cortan, punzan. Se presentan frente al espectador con *un valor distinto*, en *un detalle* de la imagen que tiene una fuerza de expansión, puede ser un detalle puesto en la imagen pero también, y a menudo, como parte del azar en la creación de la imagen. Esa explosión, deja un rastro que me hace vibrar y se abre como una herida que regresa sobre sí misma, una yaga que no cicatriza. La imagen de Klinton pertenece al segundo interés, se presenta indescifrable, sin código, su interés me moviliza a la reflexión, sobrepasa a su signo y adquiere un nuevo valor *por sí misma*. Lo que pude reconocer que esta imagen encarna una herida que me punza en silencio, como esquirlas de una explosión pasada y que se fermentan en la conciencia de mis afectos.

### **3.10. Fotos que hieren y metodologías afectivas**

Para rastrear esa herida proyectada como imagen en el retrato de Klinton, tenía que establecer como la relación del encuentro de miradas en la fotografía, está atravesada por los saberes aprendidos y mis afectos. La autora Juan Maria Rodríguez (2016), parafrasea el enfoque *feeling* propuesto por Brown y Thy Phu, quienes invitan a estudiar la imagen como posibilidad de establecer nuevas relaciones entre éstas, el poder y los sujetos. Este enfoque propone relacionar a la imagen, al espectador y sus afectos; buscando establecer, en palabras de sus autores, “el sentimiento y la emoción que inspiran, las huellas afectivas que dejan grabadas en sus lectores, la sombra de la figura que queda atrapada en nuestras memorias” (citados en Rodríguez 2016:30). Utilizando este enfoque que invita a re-imaginar un espacio-temporal anterior a la creación de la imagen, busco situar mi subjetividad como realizador y luego como espectador de la imagen, para determinar cómo los sentimientos y afectos se proyectan sobre la misma. Estos cuestionamientos generan nuevas interrogantes: ¿Qué deseo despierta el retrato en mí?, ¿Qué amenaza se enciende?, ¿Qué agencia tiene la imagen en ese mensaje ininteligible?

La imagen de Klinton me provocan varios cuestionamientos, la mirada y el rostro me interpelan y me hacen regresar a la imagen mental de mis miedos masculinos. La imagen del cantante encarna ese exterior abyecto que para Butler (2011) es constitutivo al sujeto como su propio repudio fundacional. Pero afirma que no todos los cuerpos materializan los mandatos, posibilitando materializaciones inestables, incompletas; cuerpos en donde los efectos de poder no logran penetrar la reiteración forzada de las normas. En palabras de la autora, que “esta reiteración sea necesaria es una señal que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización” (2011:57). Esto permite que el cantante desacate las normas del imperativo heterosexual y pueda poner en cuestión las leyes que las regulan, lo hace utilizando su propia corporalidad para construir una subjetividad desafiante desde la abyección. Lo logra rematerializando y rearticulando símbolos, que fluyen sin temor, entre lo femenino y masculino.

A través de la imagen despierto mi deseo en el punctum, en palabras de Barthes: “el punctum es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el

deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia el [...] fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta del ser, alma y cuerpos mezclados” (1990:109). Ese *punctum* de la fotografía me moviliza (hacia *adelante*, un futuro posible) porque constato que el cantante ha transformado elementos que pueden ser repudiables, resignificándolos y mostrándolos con valentía en su propio cuerpo. La imagen me permite ser un voyeur de espacios que no habito, despierta un deseo, por habitar ese lugar donde los cuerpos y rostros se descodifican, subvierten y se presentan diversos.

Lo que me *punza* de la imagen (hacia *atrás*, en mi memoria) es el rechazo que está imagen también me provoca. Encuentro que visibiliza todo aquello que como varones nos enseñan que *no deberíamos ser*, a alejarnos de lo femenino, lo que me produce repudio. Ese repudio crea una paranoia constante por no encarnar ninguna característica femenina. Para Sedgwick (2018) la paranoia esclarece los mecanismos que ejerce la normatividad contra la homosexualidad, evidenciando que son producto de una opresión sistémica que explicaría la homofobia y el heterosexismo. La autora propone las practicas paranoicas como una herramienta teórico afectiva-cognitiva que busca romper con las ideologías teóricas y aproximarse a verlas como “posturas relacionales, cambiantes y heterogéneas” que posibilitan un giro al modo de aprehender el conocimiento. Encuentro que, a pesar que como individuo tengo una orientación homosexual, los discursos homofóbicos con los que juzgo a la imagen, provienen de los mandatos del pensamiento normativo-heterosexual instaurados desde mi crianza a través de prácticas reiteradas de repudio, aprendí desde niño a afianzar una identidad que buscó construir una masculinidad hegemónica *deseable*.

Revisando las formas en que fui criado, también reconocí que la clase social a la que pertenezco influyó en la forma como fue producida esta identidad masculina. La crianza buscó construir un proyecto masculino hegemónico (Connell, 1995) ubicándome simbólicamente, desde mi posición social y mis atributos físicos, sobre otros hombres. Joana C. Scherer “lo que convierte una foto en etnográfica no es necesariamente la intención de su producción, sino cómo se usa para informar etnográficamente a sus espectadores” (citada en Brisset, 1999). Analizando el uso del archivo, reconocí que las fotografías seleccionadas buscaron construir una diferencia de clase, algo que conscientemente no buscaba. La audiencia a la que iba dirigido en ese momento, eran principalmente personas de clase media y alta que encontraban en “mis hallazgos” un espacio para señalar la diferencia de clases. Deborah Poole (1999), analizó los usos de la *carte de visite* en el período colonial encontrando

que éstas fueron vaciadas de su contenido como representación y en su lugar, se les adjudicaron nuevos usos por el intercambio; se creó una economía visual a través de la acumulación, jerarquización y el intercambio que buscaban mantener los vínculos de clase. En ese momento, comprendí que el archivo que había creado podía ser interpretado como un lugar de burla porque era compartido como un “hallazgo” en mis redes sociales. El modo de selección, acumulación y distribución de las imágenes habían construido *diferencia*. La fotografía del cantante fue jerarquizada como una identidad social abyecta y clasificada simbólicamente como un lugar “objetivable”, marcaba la diferencia de *un otro exótico y fetishizable*. Como investigador nunca imaginé lo que una sola imagen podía encerrar, inicialmente me sentí avergonzado porque fue difícil reconocer los discursos que la imagen visibilizaba: una homofobia interiorizada y una mirada clasista en la clasificación de mis archivos. A partir de este análisis encontré que la investigación me hizo ser consciente de mi propia *forma de ver*, lo que me permitió reconocer mis prejuicios y transformar mi modo de acercarme al trabajo de campo. También podemos herir con las imágenes y/o abrir heridas que no terminan de cicatrizar.

Siendo consciente de esto, vuelvo a mirar la imagen desde otra perspectiva, cambio la posición del espectador que juzga, y la fotografía me devuelve la mirada, ahora es ella que me mira, sin juzgarme, es una mirada que me posibilita a mirar desde la abyección. Aparece en mi memoria un recuerdo abyecto del niño afeminado que tuve que aniquilar y que transformé para construir una imagen gay deseable. Kuhn (2000) propone utilizar la memoria como una práctica activa, que, en lugar de encontrar verdades, los recuerdos sean utilizados como evidencias, lugares para interpretar, interrogar y encontrar nuevos significados. Mirar la imagen me invita a re-pensar el “yo afeminado”, que se nos enseña a controlar a través de diversas normas masculinas que buscan evitar las demostraciones de ternura hacia nosotros mismos y hacia los demás. Estos sentimientos y demostraciones son percibidas como débiles y nos acercarían a lo femenino. Lo que me invita a reflexionar: ¿Cuáles son los cuerpos que he deseado? ¿Qué nuevo cuerpo deseo habitar?, ¿Cómo deconstruir y constituirme en una manera de *desear sin jerarquías*?

Además, la misma imagen me invita a repensar mi identificación étnica, sintiendo orgullo por mis orígenes, dejando de encubrir y aborrecer el origen cultural, que surgió como mandato para construir una posición de clase. Encuentro en el retrato de Klinton el testimonio

encarnado que posibilita la emergencia de “un yo afeminado” que abraza su identidad cultural como una oportunidad de asimilarse a la integración urbana utilizando su identidad y la nostalgia regional (Romero, 2007). El cantante utiliza sus marcadores identitarios étnicos y culturales como una manera de resistir la discriminación instaurada en la estructura social, resignificando sus valores consigue contrarrestar la opresión marcada por su piel.

Esta reflexión está dirigida al lector de este trabajo, es una invitación que va en paralelo al trabajo de investigación, cuestionarse a sí mismo y ser auto-reflexivo en su práctica continua porque hay mucho más de nosotros en eso que queremos investigar. Investigar nos ofrece la oportunidad de enfrentarnos a nosotros mismos, dejando de nombrar a ese “otro” que habita “más allá” y *encontrar al otro que habita* en nosotros mismos. Propongo abrir las memorias visual, táctil, olfativa, gustativa, sonora e intuitiva para a través de ellas, encontrar esas heridas que sangran en nuestro interior y que no pueden ser curadas con epistemologías que necesitan de la certeza para poder existir. Estimado lector, lo invito a extrañarse con aquello que no encuentra las palabras, ni las teorías para nombrar. Acercarnos al conocimiento desde las sombras, ahondar en lo indefinible, ahí donde no hay espacio para las certezas.

### **3.11. Aquello que no puedo nombrar**

La imagen crea un nuevo tiempo espacial, un “entre”, anclado entre mi mirada y los ojos que me observan, este espacio crea un eco que se extiende luego de tres años apareciendo constantemente como una interrogante. Una imagen que se moviliza y mueve nuevas preguntas y sobre todo cuestiona un orden social y lo desafía través del uso del *cuerpo-apariencia* del cantante expresando cualidades morales, sentimientos y valor social. (Fuller 2018). La imagen es un punto de partida a donde siempre vuelvo, para re-pensar, preguntar y abrir un diálogo conmigo mismo. La imagen no sólo me informa de lo que se ha registrado sino sobre todo me cuestiona, me advierte un modo de sentir, de comunicar. Crea un puente de diálogo entre lo que expresa y el texto que escribo, establece anclas en un mundo social y determinan posiciones, sitúan al fotografiado en un espacio-tiempo específico y de la misma manera, mi mirada crea mi posición como investigador. La imagen cita mi interés en lo que no puedo nombrar porque “lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme” (Barthes, 1990:100).

La materialidad de la imagen evidencia mi manera de ver. Me posibilita metodológicamente para tomar distancia del momento de creación de la imagen y abrir nuevas posibilidades de interpretación. De la misma manera, sirve como un soporte que habilita un espacio de diálogo entre las miradas del fotografiado y el investigador creando un espacio/tiempo que permite estabilizar una relación en un contexto específico para su posterior análisis.

Para la investigación, es de vital importancia establecer un momento de distanciamiento de la imagen para que emerja una conversación con la misma, “no podemos volvernos sensibles si no hay conversación” (Kernaghan, 2018). Barthes advierte que debemos prestar atención a los detalles de las imágenes que parpadean y generan un diálogo reflexivo, observándolas en silencio, en palabras del autor: “cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en silencio [...] dejando subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva” (1990:105).

La mirada de este desconocido me invita a compartir de su experiencia, es una mirada abierta, sin temores, ni represiones. Una mirada desregulada, ansiosa de insinuar, explorar, provocar. Mi mirada es obtusa, juzga y se atemoriza, estas reflexiones cuestionan formas de violencia que son naturalizadas entre miradas homosexuales que sólo legitiman homosexualidades masculinas “deseadas”, me interesa tomar mi propio relato para crear reflexiones acerca de cómo el imperativo heterosexual atraviesa con todos los discursos perpetuando *maneras de mirar que violentan subjetividades consideradas no deseables*, estigmatizándolas por su procedencia étnica y de clase. Propongo develar mi propio cuestionamiento, para a partir de esto, evidenciar que los mandatos de masculinidad y las clasificaciones étnicas, son discursos poderosos que se mantienen porque están inscritos en la matriz de la manera como aprendemos. Propongo a través de mi investigación despercudirme(nos) de estos discursos para comprender la manera como existen otras formas de conocer, que desnaturalizan normas aprendidas y no acatan completamente los mandatos. Sedgwick (2018) propone posiciones “*reparadoras*” que son utilizadas por los propios individuos como estrategias para “reparar” sus propias prácticas a través del afecto. Identificar y reconocer mis heridas (cubiertas por discursos que ya no me representan) para reparar, sanar y constituir nuevas posibilidades para existir.

La imagen es un encuentro y desencuentro de miradas, una mirada abierta la otra cerrada, una posible y la otra imposible. Me interesa que el lector, encuentre esa *imagen mental* que lo pueda cuestionar y ésta le permita abrir nuevas posibilidades para la constitución de

conocimientos que encarnen nuevas formas de vivir. Que utilice la fotografía como un espacio de acercamiento y fascinación, donde se pueda descubrir una nueva posibilidad en cada gesto del rostro, que se aventure a explorar la complejidad de su expresividad y que se deje guiar e interpelar por el movimiento de miradas, y así pueda abrir espacios creativos donde pueda re-imaginarse.



## **CAPÍTULO IV**

### **ESTILOS Y FORMAS ESTÉTICAS DE LA IMAGEN**

En este capítulo abordaré cómo la estética es utilizada a través de un meta lenguaje que el cantante utilizará para lograr una imagen de representación y diferenciación. Se analizarán las técnicas corporales durante la realización de una sesión fotográfica que será utilizada metodológicamente para la obtención de datos correspondientes a la preparación de la piel, el maquillaje y el peinado. Se realizará un balance de las formas cómo los cantantes masculinos han utilizado la indumentaria de huayno desde los años sesenta hasta la actualidad para así revisar las transformaciones en el diseño de la indumentaria que el cantante propone. Finalmente se estudiarán las imágenes obtenidas como producto de la sesión fotográfica y las estrategias requeridas para la circulación virtual de las mismas.

#### **4.1 Estética, representación y fotografía.**

Rancière (2013) define a la estética como el “modo de experiencia conforme al cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte. No se trata de la “recepción” de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen” (2013:09). El autor explica que las condiciones dadas de la materialidad de la obra, que implica los lugares de exposición, circulación y reproducción; así como los modos de percepción hacen que sea posible que las palabras, movimientos y ritmos se piensen como arte. Y es el trabajo de creación del artista el que imprime formas y colores sobre una superficie para que se sientan como un acontecimiento y se asocie a la creación artística.

Para Ivelic, la obra de arte: “no puede ser determinante de su objeto puesto que el objeto está determinado por la actividad creadora del artista, no es la estética la que hace que su objeto sea obra de arte, sino que es el artista” (1990:20). Y continúa afirmando que “el objeto del lenguaje de la estética, es el lenguaje del arte. Podemos denominar entonces metalenguaje al lenguaje de la estética: es punto de llegada porque después de haber contemplado la obra, lo utilizamos y lo comprendemos como indicativo de lo que hemos contemplado: después de haber leído el poema comprendemos las palabras formuladas por la estética”. Esta posee un lenguaje retrospectivo, propio de la reflexión y del conocimiento” (1990:30). Para el caso en estudio, se estudiará el modo en que la estética es articulada

en un lenguaje personal a través del uso de elementos y formas estéticas que son necesarias para la performance musical. Por lo que el cantante como creador, deberá construir una representación de “Klinton Espinoza”, (nombre con el que ficcionará en la performance) utilizando signos y símbolos en un propio meta lenguaje con el que pueda ser reconocido, y pueda establecer una relación con su audiencia.

Para Jodelet, “representar es *sustituir a, estar en lugar de*. En ese sentido, la representación es un representante mental de algo: objeto, persona, acontecimiento, idea, etc. Por esta razón, la representación está emparentada con el símbolo, con el signo” (1986:475). Y afirma que: “en la representación tenemos el contenido mental concreto de un acto de pensamiento que restituye algo ausente [...]. Particularidad importante que garantiza a la representación su aptitud para *fusionar percepto, concepto y su carácter de imagen*” (1986:476). Para crear esta ausencia a través de la representación, exploraremos la construcción del gusto y el estilo del cantante a través de signos y prácticas que construyan esta representación mental. Este proceso afirma Jodelet (1986) es una actividad creativa y autónoma que está en permanente construcción y reconstrucción. Por ello, nos será útil revisar las fotografías que el cantante ha utilizado en su propio proceso de representación para constatar y evaluar los cambios estilísticos que lo han llevado a desarrollar la imagen actual. Sobre esto, Debord argumenta que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (1976:6)

Para Fontcuberta (2003) la fotografía ha ingresado a un nuevo estadio epistemológico porque ha abandonado como finalidad la representación de la realidad y ha dado paso a la construcción del sentido. El autor explica que este quiebre fue establecido en parte por la tecnología digital que marcó el quiebre entre la imagen y el soporte obteniendo un “contenido sin materia” (2003:12). La fotografía digital permite al cantante la manipulación del contenido entendido por píxeles, pequeñas unidades que en conjunto constituyen la imagen. Estas unidades que pueden ser alteradas y manipuladas, ofrecen al cantante la capacidad de construir un espacio de representación “a medida”, que utiliza el lenguaje fotográfico para proyectar “un yo virtual” y de esta manera proponer nuevos discursos estéticos.

A través del empleo de recursos estilísticos y medios visuales digitales, el cantante realizará una construcción para el *diseño de sí mismo*, aplicando diversas técnicas cosméticas sobre

el maquillaje y el peinado, haciendo el uso del diseño para la confección de sus trajes inscribiendo símbolos y signos, además hará uso de técnicas corporales que serán útiles para el desenvolvimiento en performances musicales frente a su audiencia y a registros visuales. Para Groys (2016) la preocupación por el autodiseño surge como una preocupación del individuo en relación “con el modo en el que el mundo me diseña” (2016:39), obligando al individuo a asumir una responsabilidad por la apariencia frente a los demás y a someterse a una evaluación estética en la mirada del otro.

#### **4.2. Sesión fotográfica colaborativa como metodología**

Para el análisis del estilo y las formas estéticas de la performance del cantante, se consideró analizar las imágenes que el cantante producirá como parte de la comunicación de un nuevo lanzamiento musical. En marzo del 2019, el cantante tenía como estrategia lanzar una tercera producción musical, para lo que era necesario elaborar una producción fotográfica que acompañase este lanzamiento. Es en esta circunstancia, consideré ejecutar una sesión fotográfica con la finalidad de comprender cómo construye *su representación*, de esta forma obtener datos sobre las técnicas corporales y estilísticas que contribuyan para el análisis de las piezas fotográficas como un discurso que es atravesado por el género, la raza, la clase y la etnia. Sobre esto Pérez afirma que:

“Cuerpo y fotografía, en tanto que procesos de producción textual, constituyen complejas elaboraciones discursivas que actúan no como meras presencias significantes despojadas de significados, sino como representaciones codificadas - a la par que codificadoras- dotadas de un plural carácter simbólico, económico, cultural, político, sexual, etc. [...] Así nociones como las de cuerpo o sexualidad, lejos de designar una realidad imparcialmente establecida y objetiva, contribuyen desde su pretendida asepsia descriptiva o normativa a establecer la realidad de una idea- que es idea sobre una realidad- a través de la cual delimita un determinado y preciso orden que varía en función de épocas y culturas” (Pérez 2004:10)

Esta sesión se concebirá como un trabajo colaborativo entre el cantante y yo como fotógrafo, debido a que antes de mi etapa de investigador me desempeñé como fotógrafo de modas y retratos. Para ello, seguiré las pautas que establecerá el cantante con respecto a

la estética y las actitudes que se buscan impregnar en las imágenes. Utilizaré mis conocimientos técnicos de iluminación, composición y uso de programas de edición para enfatizar los contenidos que el cantante busca transmitir. De acuerdo con estos objetivos, utilizaré mi experiencia para dirigir la expresión corporal del cantante y obtener actitudes que correspondan al imaginario de representación que busca conseguir. Utilizando dispositivos digitales como la cámara fotográfica y programas de edición, será posible ir revisando las imágenes con el cantante mientras se desarrolla la sesión fotográfica, seleccionando cuáles se aproximan a la actitud que este busca comunicar.

### **4.3. Registro observacional y de representación**

La sesión fotográfica será a su vez filmada, para ello es importante diferenciar dos unidades de registros con dos usos distintos: un *registro observacional* que será registrado en vídeo y otro *registro de representación* que utilizará la fotografía como soporte.

#### **a. Registro Observacional (vídeo)**

Se utilizará la herramienta como registro de los sucesos y comportamientos del cantante mientras realiza la sesión fotográfica y también para la performance en vivo. Este registro no tiene la intención de construir una narrativa visual sino de ser utilizado como mecanismo para analizar cambios mínimos en la gestualidad del rostro y la expresividad corporal del cantante, en la sesión fotográfica y sobre el escenario. Simmel (2011) encuentra que los movimientos del cuerpo, por su carácter fluidos no producen una forma duradera de expresión, y afirma que “en el rostro, por el contrario, los ánimos propios del individuo- odio o miedo- dejan rasgos que perduran; la expresión pasajera del movimiento queda reflejada en los rasgos del rostro, que son expresión del carácter permanente”.(2011:14). El registro observacional en la sesión fotográfica permitirá observar las actitudes del cantante mientras realiza interacciones con el fotógrafo durante la sesión fotográfica. Este tipo de registro “sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/participante” (Nichols, 2001:7). Los registros obtenidos serán analizados posteriormente.

#### **b. Registro de representación (fotografía)**

Este tipo de registro busca construir la visualidad que el cantante pretende transmitir a su audiencia, a través de la imagen fotográfica será posible realizar una construcción de *la representación* que el cantante busca comunicar a su audiencia. Este tipo de registro construirá una visualidad utilizando mecanismos de representación, la finalidad será generar una construcción semántica con significado y estructuras que serán dirigidas por el cantante. Esta narrativa visual será analizada como una construcción cultural por “lo que se ve y cómo esto se ve” (Rose, 2007:2). Para lograrlo, se utilizarán estrategias formales estéticas como la composición, profundidad de campo, iluminación, así como el uso de programas de edición de imágenes para corregir de imperfecciones en la piel, cambios en las iluminaciones y tonalidades de la piel en virtud de lo que busca comunicar el cantante.

#### **4.4. Confesiones desde el cuarto de maquillaje**

Como fotógrafo de moda, las sesiones de maquillaje no eran ajenas para mí, pude observar como en el cuarto de maquillaje, las personas lograban proyectar su subjetividad a través del uso de maquillaje para la realización del yo estético. Esto se logra a través del uso de sombras, rubores y delineadores que construyen un diseño sobre la piel sólo por unas horas. Participé de los rituales estéticos de mi madre, hermanas y amigas, quienes se probaban muchos vestidos antes de salir a sus reuniones sociales, también aprendí de los tratamientos estéticos caseros que realizaban mis amigas los sábados por las mañanas. Con estas experiencias previas, no me fue difícil entrar al salón de maquillaje para supervisar a las modelos antes de entrar a la sesión.

En una investigación sobre la materialidad del lápiz labial con relación a la construcción del cuerpo femenino, Urrutia (2013) creó un espacio dentro de una exposición artística en donde se creaba un campo de observación con los informantes. De la misma manera, la materialización del espacio de la sala de maquillaje (ver foto 9) permitió legitimar las experiencias de vida y prácticas de lo estético a través de la aplicación de discursos sobre las técnicas estéticas. El espacio sirvió para poder establecer diálogos y reflexionar mientras



Foto 9. Imagen de la sala de maquillaje / Fuente: Tony Robles

el cantante realizaba la acción de prepararse para la sesión fotográfica. Hablar de estética mientras el cantante la ejecutaba en la práctica, permitió comprender el origen de su práctica, la evolución de esta, y así comprender los significados e importancia en la creación de la representación de la imagen.

También pude descubrir, que el cuarto de maquillaje se transforma en un espacio íntimo y confesional, un ambiente cómplice, en donde *la cara lavada*, ese lienzo vacío que sostiene el proyecto inacabado del yo, es utilizado como tabula rasa para proyectar la subjetividad a través de la cosmética. Quien es elegido para acompañar una sesión así, no sólo es un espectador, también cumple una función reflexiva, somos el espejo que responde, regula y responde interrogantes, confirma y asegura a quien se maquilla, si lo que está realizando está en los límites, se desborda o excede las convenciones estéticas.

#### **4.5. Técnicas y prácticas cosméticas para lograr lo impecable**

Eran las dos de la tarde de un martes de verano en Lima, el viento parecía detenido, el calor invadiendo cada espacio nos adormecía mientras esperábamos que llegara Klinton, estaba en el estudio de la fotógrafa Sara María Rodríguez quien me lo había alquilado por unas horas y sería mi asistente en la sesión. El timbre atravesó el aire, era Klinton que llegaba con una vitalidad que refrescó la habitación, nos saludó rápida e inmediatamente buscó con la mirada un espacio donde empezar su rutina de belleza, dejó su morral y se sentó delante del espejo. Llegó con treinta minutos de retraso, me dijo que había salido de su casa ubicada en el distrito de Puente Piedra, el viaje fue de tres horas en un mismo bus que atravesaba varios distritos de la ciudad.

Le pregunté si quería almorzar, pero me dijo que prefería empezar inmediatamente con la sesión de maquillaje, empezaría primero con la preparación de la piel del rostro. Mientras se acomodaba en la silla, me dijo con mucha certeza: “Uno se maquilla para uno mismo”. Para Goffman la cara se define como “el valor social positivo que una persona reclama efectivamente para sí [...] La cara es la imagen de la persona delineada en términos de atributos sociales” (1970:13). Lo que seguiría a continuación, construiría n la imagen que el cantante deseaba comunicar a su audiencia. Los rituales de belleza del cantante contienen varios pasos, primero se limpia e hidrata la piel del rostro, luego ésta pasa a ser depilada, para luego ser maquillada. Márquez argumenta que “el maquillaje es un elemento que permite identificar al género de una forma visual [...] reafirmando o contradiciendo imaginarios” (2017:59). El cantante me comentó que aplicaría maquillaje para definir algunos

rasgos de su rostro, enfatizando sutilmente las cejas y unificando la piel, produciendo un look “natural”.

Examinándose frente al espejo, Klinton sacó de su morral un pequeño y colorido neceser del que asomaron las herramientas que le servirían para realizar su ritual de belleza: un pomo gastado con base, una brocha ancha, un delineador para ojos, un rubor, un labial con brillo, un pequeño peine de plástico marrón, un carrete de hilo negro, una cucharita de metal, un pequeño espejito rectangular azul y una pinza. Para el cabello, sacó del morral un pomo grande de gel y un rociador de plástico color verde. Algunos de estas tecnologías para la construcción corporal son adquiridas a través del empleo de catálogos que ofrecen cambiar el tono de la piel, estilizar los pómulos, delimitar el contorno de los ojos, hidratar los labios y estructurar el peinado. Estos implementos son utilizados para la construcción del gusto personal del cantante, sobre esto Agudelo (2007) afirma que la excusa del “yo nací así”, es cambiada por otra lógica de discursos que estimulan el cuerpo como estructura maleable que puede ser transformada en pos de una vida deseable. Para Heidt (2004) el énfasis en el cuerpo, permite utilizarlo como un arma que pone en juego las relaciones con que la rigidez de la estructura social buscó restringirlo. El cantante utiliza la superficie del rostro para delimitar una representación que aparecerá sólo a través de los efectos del maquillaje, al hacerlo demostraba mucha seguridad en aquello que buscaba conseguir. A través de las prácticas relacionadas a la presentación de sí mismo y de representación (Bourdieu, 1979), Klinton crea rutinas que se convierten en rituales que involucran prácticas relacionadas al cuidado de la piel, el cabello, el cuerpo, la vestimenta y el consumo de artículos de belleza.

El cantante utiliza el conocimiento de prácticas cosméticas aprendidas en su adolescencia para incorporarlas a su performance como cantante, para ello construye un sistema de diferencias que buscan generar un tipo de distinción con respecto a los demás cantantes masculinos de huayno. Para Debord “el espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen” (1976:18). El cantante pone énfasis en ser “Único e incomparable”, por ello su interés en utilizar el gusto estético personalizado como elemento de distinción en su propia representación, las imágenes que busca producir deben de aproximarse a la estética, en palabras del cantante: “Impecable”, sobre esto Byung-Chul Han afirma que: “hoy, lo bello mismo resulta satinado cuando se le quita toda negatividad, toda forma de conmoción y vulneración” (2015:18). La principal distinción que el cantante

buscar marcar, es la manera de representar lo satinado en sí, buscando una imagen que construya un yo invulnerable, eliminando de sí los estragos del paso del tiempo sobre su piel y buscando alcanzar un efecto satinado sobre su piel, asemejándolo al uso de filtros en los programas de retoque.

Para ofrecer una imagen *impecable*, el cantante invierte en productos como: bases, sombras, labiales, esmaltes, tijeras, perfume y gel para fijar cabello. También ejecuta técnicas cosméticas para rizar las pestañas a base de aceite de copaiba y oliva, depilar las cejas con hilos, así como también conoce de técnicas para hidratar las uñas de las manos y la preparación de formulaciones caseras para producir perfumes capilares. Aprendió estas técnicas, a través de los canales de tutoriales del portal youtube, en donde los usuarios exhiben una gran variedad de videos relacionados con técnicas caseras para los cuidados



Foto 10. Depilación con hilos / Fuente: Tony Robles

de la piel, el cabello y el maquillaje. Para dar inicio al ritual, debe empezar por hidratar el rostro, lo limpia de impurezas con un algodón y luego empieza a depilarse las cejas y los vellos faciales utilizando con mucha habilidad unos hilos tensados en sus dedos que serán utilizados a manera de tijeras para eliminar los vellos y obtener una apariencia tersa (Ver foto 10). Observo con asombro, la destreza y velocidad para hacerlo, me observa el rostro

y me sugiere que debería depilarme las cejas para mejorar su forma, le comento que nunca me he depilado y que prefiero mantenerlas pobladas, a lo que me responde: “Cada quien sabe cómo quiere como lucir”.

El cantante busca aproximarse a los ideales de elegancia y pulcritud comentando: “Todo te cambia no?, el cabello, el maquillaje te transforman en otra persona [...] te cambia la apariencia [...] cuando llegué aquí estaba hecho un desastre, horrible!”, afirma Klinton quien me comentó que antes de mudarse de Los Olivos, un distrito populoso en Lima, se maquillaba más a menudo, “hasta para salir al mercado”, afirmó. Pero ahora que vive en Puente Piedra ha dejado de maquillarse, debido al polvo que se levanta por la falta de pavimentación en pistas y veredas, lo que arruinaría el maquillaje. En una visita de campo, observé que la urbanización donde reside actualmente está cerca de un área en donde abundan parcelas de terreno agrícola, con una vía de acceso asfaltada y aún en proceso de urbanización. En un estudio realizado en varones de sectores populares del Perú urbano, Fuller (2018) encontró que es utilizada frecuentemente la oposición limpio/sucio para simbolizar las jerarquías sociales, en donde se acentúan las prácticas para obtener una presentación personal con signos de buena higiene mientras que se busca camuflar las marcas del trabajo manual. En una de las presentaciones realizadas en Puente Piedra observé en una habitación mientras se preparaba antes de presentarse sobre el escenario, que los zapatos debían de ser pulidos sin importar que el camino que conducía al estrado era de tierra. Los zapatos indudablemente se ensuciarían, pero había un valor en el acto de limpiarlos que le otorgaba seguridad y confianza.

Luego de terminar con los hilos, continuó con la pinza y depiló algunos vellos que quedaron sobre las cejas. Así, con la piel lisa inicia a delinarse las cejas con un lápiz negro, mientras lo realiza me cuenta sobre las primeras veces que decidió explorar las posibilidades del maquillaje. En esa época era adolescente y vivía con su familia en Huacho: “Quería descubrir que se siente estar maquillado”, lo realizaba los fines de semana para salir a diferentes actividades sociales. Al inicio su madre se sorprendía, pero no le decía nada, mientras que sus hermanos mayores juzgaban su atrevimiento de incorporar prácticas asociadas la feminidad: “¡Tonterías haces!”, me comenta Klinton que le decían antes de salir de su casa. Para Butler (2011) la frontera masculina se erige con la constitución de un espacio exterior abyecto, un espacio asociado a lo femenino que representa una amenaza. Desde la misma perspectiva Fuller argumenta que: “El cuerpo masculino adquiere contornos al expulsar a

lo femenino y convertirlo en su opuesto. Dicho debate se organiza en torno a la asociación de lo masculino con lo duro/fuerte y lo femenino con lo suave/débil” (2018:39). Fuller encontró que estos esquemas se debilitan entre generaciones de jóvenes/adultos, las poblaciones de jóvenes varones se resisten a inscribir en sus cuerpos, los mandatos de la masculinidad y por el contrario exploran diversas estéticas a través de la decoración del cuerpo con tatuajes, aretes y utilizan peinados elaborados. Para las poblaciones adultas, estas licencias son características de los jóvenes y quienes permiten su uso justificando el período que atraviesan, estos gustos que podrían significar rebeldía ó renuncia son permitidos en una etapa previa a las responsabilidades de la adultez.



Foto 11. Cambios de estilo de peinado (en sentido horario) 1. Sesión fotográfica Enero 2013. Con la hermana Dayana, octubre 2013. / Fotografías realizadas entre diciembre 2013, julio 2014 y noviembre 2014 / Fuente: Facebook/Klinton Espinoza.

En la búsqueda de ideales de belleza, Klinton atraviesa desde hace varios años las fronteras de las masculinidades apropiándose de prácticas relacionadas con el entorno femenino que transforman la piel, el rostro y las uñas del cuerpo masculino de Klinton en elementos suaves y delicados. Los mandatos de masculinidad se apoyan en una normatividad basada en oponer lo femenino de lo masculino, si bien los hermanos mayores le recuerdan a Klinton que está pasando la frontera y lo desapruaban con sus comentarios, el cantante afirma que tanto sus hermanos mayores como sus hermanas se han acostumbrado a verlo así. Al igual que su madre que, según Klinton no reconoce cuando lleva o no maquillaje. Revisando los registros fotográficos en sus redes sociales, Klinton ha ido perfeccionando su técnica de maquillaje y peinado, ha aprendido a dosificar la cantidad que debe de utilizar para aparecer bien, estudiando la morfología de su rostro a través del registro de selfies para sus fotografías de redes sociales. (Foto 11)

La experimentación del cantante con diversas prácticas estéticas contribuye a construir una representación de la imagen del cantante, estas técnicas son apropiadas para crear rasgos estilísticos de distinción reconocibles por su audiencia. Sobre ello afirma: “te vas acostumbrando y se convierte en una rutina [...] se acostumbra la gente a que todo el tiempo debes estar maquillado y es como una obligación [...] para salir tienes que siempre ir arreglado”. Al generar un estilo de vida, las prácticas reflejan determinados conocimientos de los individuos, quienes los utilizan como un sistema para diferenciar pero que a su vez implican nuevos compromisos con la perseverancia y el asombro, la responsabilidad de cumplir las expectativas de *los otros* hacia *nosotros*. Para Agudelo (2007) “es una época en que, si bien los códigos siguen imponiéndose para efectuar un orden en el campo social, los mismos permiten la producción de nuevas subjetividades [...] los signos se reterritorializan en una imagen más individualizada” (2007:158). El cantante ha logrado incorporar rituales femeninos que viene realizando desde su juventud, mezclando técnicas que han conseguido un estilo que lo caracteriza logrando diferenciarse de los demás cantantes.

#### **4.6. Esos raros peinados nuevos: ruido capilar**

La preparación de los cabellos para la sesión fotográfica había comenzado en la casa del cantante, sus cabellos ya estaban moldeados con gel y su peinado estaba casi listo. El característico peinado recibió el nombre de “gallo parado”, así fue apodado por sus hermanos por este tipo de peinados que realiza desde los 16 años, edad en la que empezó a

explorar las posibilidades que le ofrecía el cuidado personal. Aprendió a cortarse el cabello porque nunca se sentía satisfecho con el corte que le realizaban, menciona que: “nunca voy a la peluquería... nunca sabían cómo cortarme el cabello siempre salía renegando”, por ello se compró unas tijeras y decidió hacerlo él mismo en su casa. Luego fue aprendiendo mientras visitaba a algunos amigos estilistas quienes le revelaban técnicas para que lo realice él mismo.

Para lograr este cambio estilístico ha manipulado el peinado, pasando de “exagerar” a “ade-cuar”. En la foto 12, se aprecia a Klinton con un peinado que lo ejecutó inspirado en un personaje de una telenovela que veía de adolescente, no recuerda el nombre del personaje. Así los medios audiovisuales surgen como espacios de apropiación de estéticas, del mismo modo que los movimientos sociales de contracultura como el punk de donde proviene el peinado. El estilo del peinado es una variación del fanhawk, según Weidner (2017) la pa-labra surge de la unión del estilo mohawk (mohicano) y fan (abanico) y denota un peinado que da la forma de un abanico o pestaña pero “suavizado” (foto 13). Es un derivado de la estética de los peinados utilizados por la subcultura punk a finales de la década de los años setentas. Hebdidge (citado en Ivaylova 2015:31) “interpreta la subcultura como formas de

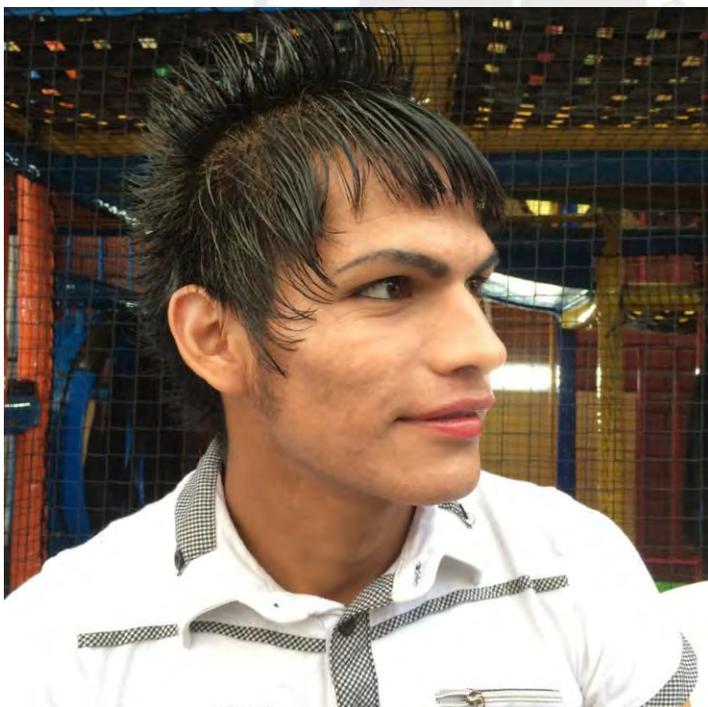


Foto 12. Klinton Espinoza 2016 / Fuente: Tony Robles/elextarodinario cotidiano.



Foto 13. Klinton Espinoza. 10 agosto 2018. Fuente: Facebook/KlintonEspinoza



Foto 14. Peinado estilo fanwahk punk visto en Lima /  
Fuente: Tony Robles/electarodinario cotidiano.

resistencia en la cual las contradicciones y oposiciones a la ideología dominante están representadas en el estilo de una manera indirecta”. Siguiendo este argumento, Seeling (2000) encuentra que la estética punk actuó como una clara provocación en respuesta al movimiento flower & power (lema del movimiento hippie de inicio de los setenta) que fue sustituido por el sex & violence. La estética punk buscó crear un contraste entre la *naturalidad* y la *artificialidad grotesca*, mezclando elementos que juntos generaban una disonancia (Foto 14).

Los peinados fueron utilizados como objetos simbólicos por los jóvenes de las clases trabajadoras para resistir y provocar, oponiéndose a valores de las instituciones dominantes opuestos a la creación libre y auténtica (Ivaylova 2015). Es por ello, según Douglas (2004) que las expresiones corporales desde los discursos periféricos a la sociedad tenderán hacia *lo raro y desaliñado* (citada en Heidt 2004:49). La estética punk fue apropiada a inicios de los años noventa, por algunos diseñadores como Gianni Versace y Jean Paul Gaultier (Seeling, 2000) quienes llevaron a las pasarelas una versión edulcorada de los códigos que

identifico el movimiento, desdramatizando el reclamo anárquico inicial que el movimiento proponía.

Para finalizar el peinado tomó un rociador de plástico verde y se colocó un perfume capilar creado por el mismo cantante, esparciéndolo por todo el cabello. En otra oportunidad, después de almorzar y en camino a una presentación, lo vi realizando la misma acción, esa vez terminaba de retocarse el peinado y me preguntó si aún se sentía el perfume que se había colocado por la mañana, extendió el cuello y esperó a que lo perciba, al acercarme distinguí una mezcla de leves aromas cítricos y frescos. Le confirmé que se sentía el perfume pero que era un leve olor, inmediatamente sacó el rociador de plástico verde y lanzó varias veces una buena cantidad de perfume capilar alrededor de cada punta de su elaborado peinado. Me comentó que para él, es importante el encuentro con su público, antes y después de sus presentaciones es usual que se acerquen al cantante y se produzcan manifestaciones de cariño como abrazos, apretones de mano y besos. Ese contacto corporal implica una aproximación cercana que distiende la lejanía física del escenario pero que al mismo tiempo busca crear una experiencia sensorial a través del olfato, que el cantante busca crear en la memoria, *un recuerdo perfumado* que debe registrarse en los recuerdos de quienes se aproximan a él.

#### **4.7. Diferencias que marcan: entre lo mojado y lo seco en el Perú**

Mientras se pulía el peinado, recordó nuestro primer encuentro, la primera fotografía que le hice antes de una presentación en el Parque de la Exposición en el Cercado de Lima. En ese período empezaba su carrera musical en Lima, le gustaba utilizar abundante maquillaje y un peinado exagerado, fue esa manera de utilizar los recursos estéticos lo que motivo mi atención cuando lo fotografié. “Hay bastante cambio, ¿no?. Ahora ya no me gusta exagerar”. El arreglo personal de Klinton se ha desplazado de una apariencia exagerada a una más controlada, en una charla me comentó que se ha alejado de la imagen del metrosexual para aparentar una apariencia “más natural”, buscando una imagen más sobria y definida (ver foto 12 y 13).

Para Villa (2013) quien realiza un estudio sobre estéticas corporales masculinas en hombres de clase alta en Lima, “el arreglo en exceso está representado en la figura del metro-

sexual [...] la gestión del cuerpo tiene que darse en cierto grado, de forma sutil [...] la excesiva gestión y arreglo del cuerpo adquiere matices que van desde lo vulgar hasta lo amanerado o andrógino” (2013:145). En este estudio, el autor relata que los entrevistados identificaron en el cabello diferencias de clase social, para ellos los cortes y la aplicación de productos marcaban socialmente. A través de las texturas y las formas, los entrevistados clasificaron que los cabellos “trinchudos”, “duros”, “parados”, “grasosos”, “húmedos” y “con rayitos” pertenecían a una sola clase social (ver foto 13), en palabras del entrevistado José:



Foto 15. Cabellos “trinchudos” y “grasosos” / Fuente: Tony Robles/elextarodinario cotidiano.

“es de cholos” (Villa, 2013:133). Los entrevistados establecían una práctica social para hacer una diferencia de clase oponiendo lo grasoso/mojado/sucio con lo suave/prolijo/limpio de sus propios cabellos.

Como vemos en el estudio anterior, el cabello de Klinton podría ser considerado como de “cholo”, término utilizado peyorativamente para referir la procedencia étnica de individuos que fenotípicamente presentan características visibles de los andes. El cabello oscuro y parado (Foto 15) es percibido desde las clases altas como de “mal gusto” pero desde la perspectiva del cantante, quien vive su “metrosexualidad” a través del prolijo cuidado del cuerpo y la piel, untarse gel sobre el cabello le otorga distinción y autenticidad en su círculo social. En palabras del personaje La Agrado de la película “Todo sobre mi madre”: “una es

más auténtica cuanto más se parece lo que soñó de sí misma” (Almodóvar, 1999). El peinado surge como un marcador del “propio estilo” del cantante, como característica singular, rara, distintiva.

Como mencionamos anteriormente, el cantante reside actualmente en Puente Piedra y desde que vive ahí ha dejado progresivamente de maquillarse y arreglarse por las condiciones del entorno, sobre ello comenta que: “el lugar es medio brusco, digamos, campo, polvo, para salir así, yo sé que el maquillaje se me va a embarrar... salir de mi casa impecable, ya no va a ser lo correcto, yo sé que voy a llegar acá (al centro de Lima) embarrado con el sudor y ya pierdo”. Las condiciones del espacio de residencia interfieren con las practicas del cantante, quien ha modificado las rutinas estéticas que antes eran practicadas a menudo cuando vivía en el distrito de Los Olivos, distrito urbanizado, con gran apogeo comercial y conectado con el centro de la ciudad a través de una red buses alimentadores. Mientras que la residencia actual en Puente Piedra se sitúa cerca a zonas de cultivo y es de difícil acceso, para llegar al lugar de residencia del cantante, no existe una sola red de buses, se deben de tomar sólo algunas líneas que atraviesan la congestionada Panamericana Norte hasta el óvalo de Puente Piedra, de ahí se debe tomar mototaxi por 20 minutos más, siendo el único modo de transporte en esta área.

#### **4.8. Más folklore, menos innovación por favor**

Al inicio de su carrera musical en el 2016, Klinton buscaba posicionarse como “único e incomparable”, por ello incorporó elementos estéticos que tuvieran *marcas* personales que le otorgaran *distinción*. Si bien Klinton no formó parte de un movimiento punk, sabía que la osadía-exageración de su propuesta estilística podría tener resonancia en el conservador repertorio estilístico de cantantes varones de huayno. A través de los años obtuvo el reconocimiento que esperó pero tuvo que mesurar su atrevimiento por los comentarios que escuchó dentro de su entorno musical, quienes en palabras de Klinton, le exigían: “Mas folklore tiene que ser mas...no debes tener muchas exageraciones”. Por ello la apariencia de Klinton se auto-regula, suavizando el efecto del gel y creando un peinado más sinuoso, ligero, accesible (fotos 10 y 11). Este cambio surge como consecuencia de querer ingresar a un campo de consumo (Bourdieu,1979) de la escena musical del huayno, este campo se caracteriza por la normatividad dada por una clase dominante quienes a través de instituciones autorizan y dan legitimidad a quienes forman parte de este género musical.

Dentro del campo de la producción (Bourdieu,1979) formado por todos los cantantes que aspiran ingresar al campo y los cantantes con trayectoria, surgen disputas entre la tradición/innovación, viejo/joven, quienes se encuentran por más tiempo en la escena musical ocupan las posiciones de mayor jerarquía y se vuelven los poseedores de los estandartes de la tradición musical. *Las luchas simbólicas* (Bourdieu,1979) emergen cuando las clases dominadas buscan apropiarse de las propiedades distintivas que caracteriza a las clases dominantes, se ponen en juego sus conocimientos, el prestigio y la autoridad. Las clases dominantes se sienten vulnerables que se usurpe su posición en el campo de los bienes culturales, a que se imite su singularidad y se vulgaricen las propiedades que los caracteriza. De esta manera, se fijan los límites de “la lucha simbólica del ser y el parecer” (Bourdieu 1979:249) que produce “el valor” de lo cultural, legitima a “la verdadera tradición” y “naturaliza la apropiación” que ellos mismos realizaron con sus propios signos como “algo natural”. El cantante se apropia de elementos distintivos del huayno que son transformados a través del gusto del cantante, quien busca legitimar su propia tradición sin imitar a los cantantes precedentes.

El cantante asegura que la búsqueda de distinción y la innovación estilística que realiza a través de su apariencia estética (cabello y rostro) y del vestuario, es lo que le ha permitido ser reconocido en el medio musical. Desde el campo de la producción, manifiesta Bourdieu, se abre el campo a la realización del *universo de los posibles*, que encontrará que diferentes gustos encuentran un mercado, citando a Henning (Bourdieu, 1979:228), afirma que la autonomía de los campos de producción es posible a través de productos estilísticamente diversificados. Esta disputa entre productores conduce a éstos a “producir unos productos distintos que coinciden con los diferentes intereses culturales que los consumidores deben a su condición y posición de clase, ofreciéndoles así la posibilidad real de satisfacerse”. Siguiendo esta afirmación, el gusto de Klinton por embellecer su vestuario y su particular apariencia personal se corresponden con el estilo de vida de un público consumidor que encuentra en la oferta de rasgos estilísticos un estilo de vida que corresponden a sus necesidades y que producen una delimitación distintiva de clase.

#### **4.9. Pulir lo impecable: el selfie**

Luego de concluir la sesión de maquillaje y peinado, se observa en el espejo y me dice: “Ya creo,,está impecable, lindo”. Rápidamente toma su dispositivo móvil y se realiza *selfies* desde tres perspectivas distintas, en cada una de ellas mira fijamente de frente a la cámara, no sonríe, concentra toda su expresividad en los ojos, levanta ligeramente la ceja izquierda y gesticula con actitud digna y refinada.

Las imágenes que captura el cantante (Foto 16) son manipuladas antes de ser colocadas en sus redes sociales, a través de una aplicación que le permite suavizar aún más los efectos del maquillaje, darle más luminosidad a la escena y consecutivamente aclarar la piel. Éstas tres posiciones de cámara son seleccionadas por el cantante para construir su representación “impecable y pulida” en el mundo virtual. En el régimen contemporáneo, el consumo de tecnología ha pasado de la vigilancia de las instituciones a la vigilancia individual a partir de la proliferación de dispositivos con cámaras y pantallas. Para Sibilia (2008), la profusión de pantallas a través de múltiples dispositivos, logran expandir el campo de la



Foto 16. Selfie de rigor antes de empezar la sesión/ Fuente: Tony Robles/

visibilidad, a través de estos tres instantes que sube a la red social Facebook, el cantante reproduce *la representación* de “Klinton Espinoza”, volviéndolo un *yo visible*.

Las prácticas de limpiar, hidratar y acicalar el rostro con el maquillaje no son suficientes para satisfacer la estética actual en redes sociales que impone un régimen en el que se deben ocultar todo rastro de vulnerabilidad. Se esconden arrugas, poros, ojeras, espinillas, para ser cubiertos por pixeles que homogenizan, copian y desenfocan, dejando la superficie de una nueva cara lista para la aprobación ansiosa y efímera del “like”. Para Sibilia (2008), el selfie se relacionaría “en esa insistencia en la prioridad de la actualización permanente y siempre reciente de las informaciones, por medio de fragmentos de contenido agregados a todo momento” (2008:132). Aprobación que se aplica rápidamente en un “me gusta” y que se desliza junto a esas imágenes que no cuestionan, no interpelan. Este tipo de imágenes crean un espacio virtual en donde sólo hay lugar para la complacencia y el agrado.

#### **4.10. Breve revisión de indumentaria masculina y femenina en cantantes de huayno con arpa.**

A través de un corpus de imágenes analizaré los vestuarios de los cantantes masculinos más representativos de huayno. Revisaré cómo el sistema de moda ha influenciado en los elementos estilísticos que han sido utilizados desde la década del sesenta, así como también revisaré los elementos que han desaparecido y los nuevos elementos que se han incorporado en la actualidad, tanto en la vestimenta como en las representaciones de las imágenes. Según Barthes “el signo de moda es así mismo arbitrario: no es el efecto ni de una evolución progresiva [...], ni de un consenso colectivo; nace brusca y enteramente cada año por decreto [...] escapa al tiempo: la moda no evoluciona, cambia: su léxico es nuevo cada año” (1978:188-189). Como revisaremos, como el sistema de la moda impone estilos, pero también los elimina, enfatizando su carácter arbitrario e impredecible.

Desde los años sesenta, cantantes como Jilguero del Huascarán y Picaflor de los Andes (ver foto 17) fueron quienes impusieron la tradicional imagen del cantante de huayno. Ambos personajes se representaban en fotografías y para las portadas de sus discos en paisajes del Callejón de Huaylas, Jilguero del Huascarán aparece vestido con pantalón y camisa claras, botas, poncho y sombrero, mientras que Picaflor de los Andes optó por vestirse en uno de sus discos con indumentaria de proletario y en otros con indumentaria regional



Foto 17. Cantantes Picaflor de los Andes y Jilguero del Huascarán. Fuentes: Facebook Picaflor de los Andes Oficial y Ministerio de Cultura.

del baile Huaylas, llevando pantalón con una abertura en la parte inferior, camisa blanca, chalecos con bordados de flores y aves, llevando como accesorio un sombrero. Esta propuesta visual es aún conservada por cantantes como Eusebio “Chato” Grados y Chivillo de los Andes, quienes preservan esta indumentaria utilizando sombrero de pana, chaleco bordado con colores más estridentes, pantalón negro y camisa blanca.

Para Turino, desde los años setenta se inicia un proceso de integración de migrantes a la capital, quienes aún periféricos al orden social mantienen vínculos con sus orígenes andinos. Esta posición intermedia, posibilitará la creación de nuevos sonidos y la incorporación de elementos musicales, propiciando la aparición de nuevos géneros musicales como el huayno con arpa. (citado en Ferrier, 2010:15). Los nuevos músicos migrantes, construyeron nuevas maneras de presentación personal utilizando indumentaria con una clara distinción de clase que los distingue de la imagen de sus predecesores. En esa década, algunos cantantes de huayno utilizaron propuestas que eliminarían de la indumentaria al chaleco y al sombrero, y utilizando otras prendas regionales como detalle o complemento a la indumentaria urbana y más formal que exigía la ciudad. Por ello, el cantante Ángel Dámazo (ver foto 16) utilizó pantalones de terno, correa y camisa de vestir, completando su vestir

con un poncho colocado a manera de capa. Así como, Luis y Tomás Pacheco (ver foto 16) quienes utilizaron en sus presentaciones ternos de boca ancha y doble abotonadura de color entero, camisa de vestir y corbata, Tanto Dámazo como los hermanos Pacheco, continúan a utilizando el arpa como parte de su representación.



Foto 18. Los cantantes Luis y Tomás Pacheco. Al costado: El cantante Ángel Damazo. Fuentes: Captura de Youtube / Ángel [damazo.com](http://damazo.com)

En la década posterior aparecieron los cantantes Sósimo Sacramento, (ver foto 18) quien continuó llevando saco, pantalón de vestir y una camisa blanca abierta; por el contrario Elmer De La Cruz (ver foto 19) se caracterizó por incorporar los excesos de los años ochenta y la estética de la música pop, utilizó camisas tornasoladas, sacos de tela satinada, solapa ancha y aplicaciones de telas plateadas, llevando el pelo batido y con volumen. Para representarse se optó por fotografías con fondos neutros desaparecieron los paisajes andinos, poniendo énfasis en los personajes. Ambos cantantes continúan hasta la actualidad conservando este estilo que los caracterizo. En la década de los años noventa, Danny Mendoza (ver foto 17) utilizó una presentación personal y peinados menos formales, mezclando sacos de solapa ancha y polo, dejando atrás la formalidad de la camisa, utilizaba un popular corte entre los jóvenes, el “corte hongo”, llevando los lados cortos mientras que la parte superior permanecía frondosa; se percibe el uso de productos para fijar el cabello, darle volumen y hacerlo brillar. En la actualidad el cantante lleva las cejas rapadas, el cabello decolorado y utiliza chaquetas de estilo motociclista en colores vibrantes como las utilizan los cantantes de reggaeton.



Foto 19. Los Sósimo Sacramento, Elmer De La Cruz y Danny Mendoza. Fuentes: Fullfiesta.pe / Facebook Elmer De La Cruz / Facebook Danny Mendoza.

A partir de los años noventa, las cantantes femeninas (ver Foto 20) incursionaron en el género del huayno con arpa, entre las que tuvieron mayor reconocimiento figuran Doris Ferrer, Dina Páucar, Anita Santibáñez, Abencia Meza y Sonia Morales (Ferrier, 2010) quienes adaptaron rápidamente criterios comerciales a sus vestimentas. Si bien mantuvieron algunos elementos de la vestimenta de huayno, realizaron modificaciones a las formas, acortando el largo de la pollera y pronunciando los escotes, dejaron de usar accesorios



Foto 20. Dina Paucar, Alicia Delgado y Sonia Morales. Fuentes: Facebook DinaPaucarOficial / LastFM / Facebook SoniaMoralesOficial

como el sombreo y la lliclla (una especie de capa va sobre los hombros y se cierra con un prendedor o tupo). Aparecieron nuevos elementos bordados en los vestidos y se empezaron a utilizar zapatos de plataforma con brillos. El cantante Klinton Espinoza afirma que creció escuchando sus interpretaciones en discos compactos y revisó los videos de sus interpretaciones en vivo a través de you tube, admirando sus trajes y aprendiendo el despliegue escénico.

#### **4.11. Vestido para brillar**

Para cada producción discográfica el cantante diseña un traje que es utilizado como vestuario para sus presentaciones, éste debe reafirmar su identidad y originalidad, a través del uso de signos y símbolos. El traje es utilizado como elemento que tiene como característica la innovación, generando expectativas y sorpresa en su audiencia masculina y femenina. Para Rouse (1989) “la moda es algo más que una mercancía, es un atributo con el que algunos estilos están dotados. Para que un estilo particular de confección se convierta en moda ha de ser llevado por algunas personas y ser reconocido como tal” (citada en Entwistle 1989:69). “Yo robo la mirada”, afirma el cantante quien ha establecido a través del uso de su vestuario una identidad de marca para ser identificado y diferenciarse así de los anteriores cantantes de huayno.

El diseño del vestuario es encargado por el cantante en un taller del emporio comercial Gamarra que sigue las instrucciones del cantante para coser, entallar y bordar el traje que consta de pantalón, saco, chaleco y camisa. Para Groys (2016) el consumidor ha asumido la dirección del *diseño total* dejando de lado la dependencia al gusto del diseñador profesional, de esta manera los consumidores han asumido una responsabilidad ética y estética por el diseño de su presentación exterior. Según el autor al asumir el diseño de sí mismo, el diseño se convierte en un credo que guiará determinados valores, actitudes y programas. En este sentido, el diseño de la indumentaria del cantante adquiere agencia debido a que la prenda produce diferencia, que es utilizada para alejarse de los otros cantantes del medio y ganar reconocimiento.

El cantante reconoce que tanto Jilguero del Huascarán como Picaflor de los Andes impulsaron un estilo con su manera de vestir y sobre esto reflexiona “¿Por qué hacer lo que otros ya hicieron?, yo tengo que hacer yo mismo lo que tengo que hacer, no quiero hacer

recordar a otra persona”. Sobre esto Hebdige afirma que: “la subcultura saquea la cultura de consumo, adoptando ciertas mercancías como propias, con frecuencia hasta el punto en que éstas se convierten en algo simbólico para el grupo [...] Este saqueo o apropiación muestra como la subcultura “infunde” sus propios significados en estos elementos, a menudo corrompiendo su significado original en la cultura principal” (citado en Entwistle:63). Si bien, el cantante reconoce la innovación de estos cantantes, tiene la necesidad de proponer una idea distinta partiendo de los signos y símbolos que los cantantes masculinos utilizan para seguir perteneciendo al campo del huayno.

Así, utiliza diversos elementos visuales del diseño de moda, en co-creación con el confeccionista para realizar una representación personal a través del uso de la indumentaria. A través de la forma, busca confeccionar un traje de acuerdo a su cuerpo, para ello es necesario realizarlo “a la medida”, de manera que se estilice la figura, haciéndolo lucir masculino, esbelto y elegante. Para Cortés, “la regulación de los géneros se ha llevado a cabo, fundamentalmente, a través de los códigos indumentarios. La ropa es, quizás, el mayor o más importante símbolo del género que permite a las otras personas identificar inmediatamente el rol del género individual”. (2004:71). Por ello, el cantante ha considerado utilizar la estructura del traje de tres piezas para hombre a su medida, entallando el pantalón, chaleco y saco, obteniendo una silueta estilizada y moderna. Para Entwistle: “el traje masculino no sólo acentúa la silueta varonil, sino que añade “masculinidad” al cuerpo” (2002). El traje mantiene un vínculo con la identificación masculina comunicando elegancia y virilidad.

Para el traje utiliza colores sobrios sobre las telas (gris o negro) para así generar contraste sobre las texturas, en donde empleará bordados con formas y colores llamativos. Hará uso de aplicaciones con lentejuelas y piedras *strass* (fabricadas de plástico evocan el brillo de cristales) que buscan generar un efecto de luminosidad sobre el escenario, como también lo realizó en sus anteriores trajes (ver foto 21). Este último elemento, es una apropiación de los trajes femeninos de las cantantes que ejecutan el huayno con arpa, quienes mezclan en sus trajes bordados con este tipo de aplicaciones. Según el cantante: “sin las piedras, el vestuario no tiene vida, no llama la atención [...] así como vas a lucir tienes que brillar,



Foto 21. Sacos bordados y diseñados por el cantante desde 2016 hasta la actualidad. Fuentes: Facebook KlintónEspinoza / Captura de vídeo registro / Facebook Klintón Espinoza

vas a brillar por aquí y por allá!”. Afirma que antes utilizaba lentejuelas pero las dejó porque se desgastan y pierden su brillo, por ello mando diseñar su traje con piedras strass con el que consigue un brillo junto a las luces del escenario.

Dentro del corpus de imágenes analizadas no se observa este tipo de *detalles* en anteriores trajes masculinos, lo que se percibe como una innovación estilística en el diseño de vestuario del cantante. De manera sutil, genera un *equilibrio* entre la forma y el color del traje que lo identifican con elementos masculinos y al mismo tiempo incorpora detalles con piedras strass que son asociadas a vestimentas femeninas. Con ambos elementos diseña un equilibrio entre ambos géneros que coexisten en el mismo traje. Al mismo tiempo, manda bordar símbolos de aves como loros y flores que simbolizan su vínculo familiar. En sus últimos trajes ha añadido frases con lemas que lo identifican: “Único e incomparable” y “El príncipe del amor”.

Me comenta que otros cantantes de su circuito han empezado a imitar el estilo de diseño que busca imponer. Revisando las fotografías de las redes sociales de los cantantes Tomasito Alvarado y Máximo Toscano (ver foto 22). se puede apreciar el uso de los elementos distintivos del cantante Klintón Espinoza.



Foto 22. Fotografías de los cantantes Tomasito Alvarado (2018) y Maximo Toscano (2017) Fuentes:Facebook KlintonEspinoza / Captura de vídeo registro / Facebook Klinton Espinoza

El cantante realiza una síntesis de los cantantes precedentes y propone una vestimenta en donde mezcla la silueta del terno y la decora con un *detalle* en los bordados sobre las partes laterales del pecho, formando dos líneas que estilizan la figura del cantante. Los motivos de los diseños cambian en sus proporciones, tanto las flores y los animales que aparecen se reducen de tamaño y se estilizan, la disposición de estas formas crea líneas que enfatizan la silueta del cantante. Este diseño entallado le permite moverse con elegancia, delicadeza y soltura. A diferencia del tipo de “bordado tradicional” utilizado por el cantante Picaflor de los Andes, que se caracteriza por el uso de bordados de flores como tema principal y que son dispuestos a lo largo de la superficie *total* frontal del chaleco, acompañadas por grecas doradas que se colocan alrededor del chaleco. El cantante ha dejado de utilizar el sombrero y el pañuelo que iba alrededor del cuello, reemplazado estos elementos por un peinado elaborado y joyas como cadenas que son exhibidas dejando el cuello abierto de la camisa. Completa la tenida con accesorios como esclavas y anillos.

Según Barthes (1978), *el detalle es “una nadería que lo cambia todo; esas naderías que lo hacen todo; un detalle cambiará la apariencia, los detalles, garantía de su personalidad”* (1978:210). Los detalles seleccionados comunican la autoridad del cantante a través de su gusto personal aumentando su capital cultural. Aunque para Cortés, “el hombre no puede aparecer con ningún elemento o ropa considerada de mujer (fuera de carnavales y fiestas) sin sufrir, inmediatamente, la pérdida de su situación de superioridad social” (2015:71), a diferencia de la mujer que si puede hacer lo contrario. La audacia para incorporar elementos femeninos dentro del traje masculino lo posicionaría como innovador, la imitación de otros hombres legitimaría el atrevimiento y lo colocarían más cerca del ideal de la *autenticidad*, que es convertirse, en palabras del cantante, en ser “único e incomparable”.

#### **4.12. Strike a pose: la ritualización de la actitud**

La sesión fotográfica que realizaré será con motivo de la tercera producción del cantante, se pondrá énfasis en la imagen que el cantante busca comunicar a su audiencia, sobre esto Berger (1975) argumenta que la publicidad nos convence para realizar una transformación, por ello nos muestra: “personas aparentemente transformadas y, como consecuencia, de ello, envidiables. La fascinación radica en ese ser envidiado. Y la publicidad es el proceso de fabricar fascinación” (1975: 146). Agudelo afirma que “la publicidad, en algún momento uniformizadora de los comportamientos y las estéticas, se convierte en cómplice del sujeto para guiarlo en la construcción de su subjetividad. Le propone un panorama de objetos y de prácticas que puede tomar, rechazar o combinar unas con otras, a fin de crear estilos propios o más especializados” (2007:158). El resultado de las imágenes debe de crear una representación que enfatice los valores de autenticidad que el cantante ha materializado a través de la vestimenta, así como en la preparación de la piel, el maquillaje y el peinado. La fascinación provendrá de la combinación de los elementos antes mencionados con el lenguaje corporal.

En esta sesión fotográfica publicitaria se emplearán expresiones corporales que deberán producir actitudes “naturales” (actitudes y posturas que simulen ser naturales) que generen empatía, cercanía y emotividad con su público. Goffman (1991) definió a la recreación de rituales como “hiperritualización”, en ésta se vuelven a interpretar los rituales normalizados

de roles femeninos y masculinos; sobre esto, el autor afirma que las expresiones femeninas y masculinas poco tienen de “actitudes naturales”, por el contrario serían artificiales. Estas *representaciones ideales* de los rituales interpersonales son empleadas por la fotografía publicitaria para construir recreaciones estilizadas de las convenciones sociales buscando enfatizar *la exageración* para comunicar un mensaje.

#### **4.13. Un espejo me guía: me miro, me miras.**

Antes de empezar la sesión fotográfica, el cantante se coloca el chaleco, se arregla las mangas para que no luzcan con bultos y arrugas. Le pregunto si quiere que ponga música pero me dice que no porque se estresaría más. Con las luces listas empiezo a disparar una toma tras otras, al inicio de las sesiones es importante tener distintas opciones, suelo tomar entre cuarenta y sesenta hasta que los fotografiados *entren en personaje*, cuando esto sucede las actitudes pasan de ser posadas a naturales. Al empezar me sorprendió desde las primeras tomas, el cantante fue quien propuso las actitudes, normalmente los fotografiados me preguntan que deben hacer, pero para él eso no representó un problema. Tiene ensayadas una serie de distintas posturas con gesticulaciones en el rostro, intensidades del tipo de mirada, movimientos de brazos y manos. Desde mi experiencia de fotógrafo de moda y retratos, intuí que estos movimientos corporales habían sido ensayados con anterioridad.

Es usual que las y los modelos novatos que buscan ingresar en la fotografía de moda, practiquen estas rutinas delante de un espejo para que reconozcan las partes de su cuerpo y los ángulos del rostro que les favorece delante de la cámara. Esto lo percibí, cuando revisé el vídeo de la sesión, notando que el cantante, mientras no se sentía observado, ensayaba rápidamente una rutina de movimientos que confirma que serían parte de una rutina de actitudes que el cantante ensaya con constancia. Aunque el cantante sabía su rutina de posiciones, noté que se sentía tenso y algo nervioso. Decidí que se pusiera el saco para buscar otras actitudes, fue ahí que solicitó un espejo para ver cómo se veía con el saco, en el estudio había a un gran espejo de cuerpo entero, el cantante se observó y noté que algo cambió en la manera cómo se miraba. Fue entonces que decidí colocar el espejo en el mismo ángulo desde donde tomaba las fotografías, de esta manera podía verse, desde esa toma el rostro cambió, la mirada se volvió más profunda y sus movimientos se volvieron gráciles. Klinton se encontró en su propio reflejo. (ver foto 23)



Foto 23. Fotografías del cantante probando posiciones frente al espejo. Fuente: Tony Robles

Para Simmel, el rostro revela la forma y personalidad de la individualidad, esto es posible porque los elementos que lo conforman están agrupados y dispuestos en un espacio de acción reducido y estrecho. El autor afirma que “no hay en el mundo, ninguna figura, salvo el rostro, en la que una multiplicidad tan grande de formas y planos confluya en una unidad de sentido tan absoluta” (2011:11). Luego de hacer algunas tomas, el cantante se miró al espejo y me dijo “ahora ya me veo, sé lo que puedo hacer [...] el espejo me guía, si estas actuando bien o mal”, justificó las anteriores tomas diciendo “como no me he mirado en el espejo no he calculado bien”. Para Bourdieu (2000), el espejo no sólo permite ver nuestro reflejo, sino que permite distinguir cómo uno es visto y advierte cómo pretendemos mostrarnos a los demás. Para Heidt (2004) con el espejo “nos convertimos en actores para lograr el efecto deseado” y es utilizado para evidenciar las deficiencias y corregirlas como “consecuencia de un criterio social o cultural que puede ser utilizado como medida de uno

mismo y de los demás” (2004:50). Klinton luego me comentó que en su casa ensaya cómo gesticular las expresiones y actitudes delante de un espejo grande.



Foto 24. Fotografías de la sesión con énfasis en las manos. Fuente: Tony Robles

Revisando el registro del lenguaje corporal del cantante observo que todas las posiciones de las manos se dirigen hacia el pecho y el rostro, constantemente junta las palmas de las manos frente al torso, toca delicadamente el saco, luego se acaricia el rostro y juega a enmarcarlo. (ver foto 24) Los dedos van entreabiertos, buscando mostrar las uñas largas,

los anillos, la cadena y las esclavas. Otras veces posiciona sutilmente la mano cerca de la cintura, produciendo actitudes cándidas, sutiles, delicadas y frágiles (ver grupo de foto 25). En otras posiciones, se coge la solapa del saco, uso los dedos para señalarse, señala su rostro e inclina la cabeza de un lado. Estas posiciones evocan a las posiciones que las cantantes de huayno utilizan en sus fotografías.



Foto 25. Fotografías con actitudes volátiles y cándidas. Fuente: Tony Robles

Para estilizar la figura, curva el cuerpo, flexionando la pierna izquierda y estirando la opuesta, La mirada comunica seducción y coqueteo, con esa certeza se apunta con los dedos hacia sí mismo, afirmándose y valorándose (ver foto 26).



Foto 26. Fotografía del cantante con mirada de seducción. Fuente: Tony Robles

Analizando los comportamientos de género a través del cuerpo del cantante, se evidencia que los movimientos y gestos de las manos reproducen actitudes vinculadas a lo femenino que son materializadas a través de los movimientos de los dedos y las uñas, que son utilizadas para generar desplazamientos sinuosos y gráciles. Siguiendo los guiones de comportamiento, estos gestos se asociarán a lo “sentimental/emocional” del género femenino relacionados a la sutileza, elegancia y espontaneidad de las actitudes. Por el contrario, se aprecian pocas actitudes que lo identifiquen con una imagen masculina hegemónica como en la foto 27, que transmitan fuerza, decisión y en donde no se demuestren la vulnerabilidad. Las fotografías observadas evidenciarán gestos teatralizados, así como movimientos y actitudes vulnerables.

El cantante busca comunicar con énfasis la emotividad de las letras de sus canciones a través de gestos de afección. Esta forma particular se presenta como un desafío a la normas de ritualización masculina y genera un quiebre en las maneras cómo otros cantantes de huayno se han representado (ver foto 18 y 19 ) en las portadas de sus discos, marcando la diferencia con respecto a éstos.



Foto 27. Fotografía con actitud fuerte y decidida. Fuente: Tony Robles

#### **4.14. La post producción: produciendo píxeles que ocultan y crean confianza.**

El autodiseño de sí mismo, crea un mundo de diseño que debe seducir a través de imágenes que evoquen superficies sinuosas y lúcidas, en palabras del cantante “impecables”. En la manera de presentarse en el mundo del *diseño total* (Groys, 2016) *virtual*, no hay lugar para las imperfecciones que las técnicas de maquillaje no logran cubrir, por ello el cantante hace énfasis en el uso del programa de edición de imágenes para poder crear la ilusión de una piel tersa al límite de lo inverosímil, desapareciendo todo rastro de “objetividad” de la captura digital. Inmediatamente terminada la sesión fotográfica el cantante me solicita iniciar con los retoques de al menos dos fotografías para subirlas a sus redes sociales, por lo que recibo sus instrucciones para ocultar arrugas, granos, poros en virtud de obtener una piel tersa, luminosa e irreal.

Sobre esto Byung-Chul Han afirma:

“Lo bello natural se contrapone a lo *bello digital*. En lo bello digital, la negatividad de lo *distinto* se ha eliminado por completo. Por eso es totalmente *pulido y liso*. No debe de contener ninguna *desgarradura*. Su signo es la complacencia sin negatividad: el “me gusta”. Lo bello digital constituye un espacio *pulido y liso de lo igual*, un espacio que no tolera ninguna extrañeza, ninguna *alteridad*. Su modo de aparición es el puro *dentro*, sin ninguna exterioridad. Incluso a la naturaleza la convierte en una *ventana* de sí mismo. Gracias a la digitalización total del ser se alcanza una humanización total, una *subjetividad absoluta* en la que el sujeto humano ya solo se topa consigo mismo” (Byung-Chul Han 2015:41-42).

Luego de la selección final de 15 fotografías, todas ellas han debido de pasar por un proceso de retoque fotográfico a través del programa Photoshop, el cantante buscaba un tipo de retoque que evocase el acabado de “los retratos iluminados”, según afirma Velásquez (2012) se volvieron populares en la segunda mitad del siglo XX, en éstos retratos se empleaba una fotografía que era pintada a mano, el “iluminador” que se volvió indispensable en los estudios fotográficos debía utilizar los recursos técnicos de la pintura para añadir color a la imagen y a la vez, daba la posibilidad de corregir imperfecciones; de esta manera

se buscaba asemejar el efecto del retrato al óleo. Todas las fotografías deberían asemejarse a ese “efecto pictórico”, para ello, me mostró fotografías en las que veía el efecto que buscaba conseguir, las imágenes correspondían a un tipo de retoque ejecutado por principiantes. Usualmente trabajo con un equipo de retocadores que se especializan en distintos tipos de acabado, pero consideré que ninguno de ellos podría aplicar esta técnica de “retrato iluminado” y realizarla con “errores” del programa Photoshop (ver foto 28). Busqué experimentar con esta técnica para lograr el resultado que el cantante buscaba comunicar.

Luego me comentó que, en una anterior sesión fotográfica, el fotógrafo aplicó en pocos minutos este estilo de retoque a las fotografías, al revisar las fotografías noté por el acabado que había aplicado efectos básicos sobre la piel para volver tersa. Revisando tutoriales en youtube pude aprender este tipo de retoque requerido. En la actualidad los retoques de pieles optan por ser “honestos”, debiendo percibirse la naturalidad de los poros, las arrugas y sólo se borran algunas imperfecciones. El tipo de retoque que requería el cantante, que difumina la piel del rostro y se le da mucha luminosidad, es considerado obsoleto para las tendencias del retoque editorial. Pero en el tipo de representación que busca crear, el retoque es un signo que forma parte del meta-lenguaje que identifica la estética de los cantantes de huayno. En la revisión del corpus de imágenes elegido, en las imágenes de representación de los cantantes de este género musical, notamos que desde la década de los años ochenta, existe un énfasis por borrar las imperfecciones de la piel, suavizar la



Foto 28. Fotografía sin y con retoque digital. Fuente: Tony Robles

imagen y dar luminosidad a la piel, mientras que los cantantes de los años sesenta preferían la naturalidad de las arrugas, el brillo de la piel y mantienen el color de la piel. La tendencia del cantante busca generar una estética que no se reside en la perfección de la técnica sino en representar una imagen a través de la modificación de la textura y el tono de la piel que se aproxime a *lo limpio lo pulido, y lo puro*.

Para Groys (2016) “aunque el diseño hace que el objeto luzca mejor también genera sospechas acerca de que ese objeto sería especialmente desagradable y repelente si su superficie de diseño se retirara [...] el objetivo principal del diseño de sí, se transforma en el de neutralizar la sospecha de un posible espectador, creando un efecto de sinceridad que provoque confianza en el alma de ese espectador” (2016:41). Desde esta manera, el al espectador que revisa la producción del *diseño total* (fotografías retocadas), espera y sabe, que esa imagen se resquebrará y nos hará ver que hay en su interior. Produciendo un efecto de sinceridad, articulado entre la tensión del mundo del diseño total y la sospecha absoluta, esto provocaría en el espectador confianza al acceder en las presentaciones sobre el escenario a la *vista interior* del cantante, visión *resquebrajada* del diseño total.

#### **4.15. Ser y aparecer: generando nuevas estructuraciones del yo virtual**

Las fotografías retocadas fueron apareciendo en primer lugar sobre el Facebook del cantante, se promocionó un mes antes de la fecha del evento, como segunda parte de la estrategia publicitaria se realizaron 5 carteles publicitarios, dos de ellos fueron realizados incluyendo tipografías con colores llamativos y fueron colocados en lugares de ingreso a los alrededores de la urbanización. Se debían hacer además otros 3 carteles que incluyeran las fotografías del cantante y de los intérpretes del evento, el cantante me solicitó si podía “apoyarlo” con el costo de la impresión, accedí a costear 2 de las banderolas, la tercera la pagaría él. Desistí de pagar las tres, porque posteriormente debía imprimir otras banderolas para el día del concierto con las imágenes que habíamos producido.

Para imprimirlas, nos encontramos frente a las galerías cercanas a la avenida Wilson en el centro de Lima, ahí se realizan todo tipo de impresiones sobre distintos tipos de superficies. Es un lugar con mucho movimiento y cuatro pisos de puestos coloridos que ofrecen impresiones en papel, banners y otros materiales. Las máquinas de impresión y encuadernación atiborran cada stand, uno debe de esquivar los trabajos que se van imprimiendo en los

pasillos. El cantante eligió un puesto al azar, nos ofrecieron la impresión de las banderolas por 44 soles cada una, el precio incluía el diseño gráfico de la banderola. Un diseñador fue guiado por el cantante quien tenía en mente cómo debía ser la composición de la banderola y la disposición de los elementos como fotografías y textos. El diseñador ya había realizado otro tipo de trabajos para otros cantantes, por ello conocía el tipo de tipografía que debía utilizar, así como el uso de colores llamativos y los efectos de matices sobre el fondo.

Para este evento eligió como fotografía para el afiche y las demás piezas publicitarias, la fotografía en donde se le ve con las manos cruzadas (ver Foto 29), apenas revisamos las fotografías el día de la sesión escogió esa porque fue la que más le atrajo, coincidimos en que en esa fotografía se condensa su distinción y provocación. Las fotografías de los otros cantantes que debían aparecer en el afiche fueron recuperadas del buscador Google y del Facebook de los mismos cantantes, aunque veía que algunas imágenes no tenían una buena resolución, esto parecía no importarle al cantante quien prefería conseguir alguna “foto artística”, similar a las que habíamos hecho. Éstas debían tener el efecto de “retrato iluminado” pero en el caso que no lo tuviesen, pedía al diseñador que añadiera el efecto. Luego de casi dos horas de estar sentados en bancos de plástico y soportar el ruido de varios parlantes con distintas piezas musicales, el cantante aprobó el diseño. Luego me comentó que no estaba contento con el diseño que había hecho el diseñador, prefería la



Foto 29. Circulación de la fotografía como volante virtual. Fuente: Facebook Klinton Espinoza

próxima vez hacerlo con el diseñador que “sabe” manejar la estética y el meta-lenguaje del huayno.

Luego de dos horas de espera y cuatro paquetes de galleta conseguimos las banderolas, Klinton me pidió que las revisara y dé mi conformidad. Las enrollé y se las llevó hacia su casa, se despidió y me dijo “Gracias padrino”. El *padrinazgo* es una práctica que realiza el cantante para costear sus presentaciones, tiene madrinas que le costean el marco musical, la vestimenta, la decoración. Yo me había convertido en su *padrino* por haber realizado la sesión fotográfica y estas banderolas, como parte de su agradecimiento se pueden recibir mensajes de agradecimiento en sus presentaciones en vivo o a través del registro musical. Nos despedimos y se llevó las tres banderolas que serían colocadas al día siguiente por personal que había contratado y que las colgarían con alambres en diversos puntos de Puente Piedra, las banderolas darían espacio a visibilizar la imagen de representación que el cantante construyó de sí mismo, otorgándole el derecho de aparecer.

Butler (2017) afirma que “todo género reproduce unas normas y que cuando el género se pone repetidamente en acto, se arriesga a deshacer o modificar las normas en formas no previstas, de modo que la realidad del género puede quedar abierta a nuevas estructuraciones” y finaliza argumentado “de lo que se trata es de suavizar la capacidad coercitiva de las normas sobre ciertas vidas de género- que no es lo mismo que superar o abolir esas normas- para que puedan disfrutar de una vida más vivible” (2017:39). La autora enfatiza que la normatividad de género es la que estipula los *grados* y *modos* en que podemos *aparecer* en el espacio público.

La reproductibilidad de las fotografías del cantante través de diversos materiales impresos como volantes y banderolas, y la existencia de un circuito que permite la producción de estos materiales a un bajo costo, así como la difusión de las fotografías del cantante a través de sus redes sociales y las de sus contactos, posibilitan la *aparición* de individuos que materializan a través de sus cuerpos nuevas estructuraciones que deshacen normas de género, provocan intersecciones y cuestionan sus límites. Al mismo tiempo, afirman su derecho a aparecer y representan “una lucha corporeizada en la esfera pública (Butler, 2017:44). La autora insta a aparecer insistentemente en espacios donde se nos oculta para de esta manera romper con la reglamentación en la esfera de la aparición. Si bien, las

imágenes son leídas como parte del espectáculo, abre la posibilidad para que otros can-



Foto 30. Cantantes Abel Cárdenas y Elvis del Perú . Fuente: Facebook Abel Cárdenas y Facebook Abel Cárdenas

tantes exploren y deslicen los límites de la normatividad del género.

Siguiendo el circuito que el cantante frecuenta, pude constatar a través de volantes y las redes sociales que existe un circuito de diversos cantantes y bailarines que corporeizan masculinidades menos rígidas a través del uso de indumentaria, utilizando bordados sobre chaquetas con piedras de *strass* o utilizando colores vivaces como lo hacen los cantantes Abel Cárdenas y Elvis del Perú (ver foto 30). De igual forma otros cantes masculinos utilizan técnicas estéticas para lograr una identificación con sus audiencias más jóvenes , como lo viene haciendo hace varios años el cantante Danny Mendoza, quien siguiendo los mandatos actuales de belleza, ha decolorado su cabello y luce diseños de líneas hacia los

lados de la cabeza. Mientras que el cantante Carlos Anidenis utiliza jeans rasgados y chaquetas con estampados de *animal print* (ver foto 31).



Foto 31. Cantantes Carlitos Anidenis y Danny Mendoza . Fuente: Facebook CarlitosAnidenis y FacebookDannyMendoza

De la misma manera, las cantantes mujeres también exploran estéticas que desacatan normas no tan solo de género, sino de estéticas y de gusto (ver foto 32 y 33) que buscan innovar la representación acortando el largo de las polleras y añadiendo símbolos ajenos a la escena del huayno.



Foto 32. Nuevos diseños para la indumentaria femenina en el huayno. Fuente: Elextraordinariocotidiano/Tony Robles

Bourdieu afirma que si “la identidad social se define y se afirma en la diferencia” (1979:170) y siendo estos espacios alternos al circuito “oficial” del huayno, espacios donde se crea con libertad, se podrían estar incubando y gestando nuevas estructuraciones más plurales, diferenciadas y creativas.



Foto 33. Nuevas siluetas para la indumentaria femenina en el huayno.  
Fuente: Elextraordinariocotidiano/Tony Robles

## **CAPÍTULO V**

### **PROPUESTA MUSICAL E INTERPRETACIÓN**

En este capítulo desarrollaré la manera como el cantante interpreta las canciones, revisaré dos modos de interpretar: desde la grabación (Cantar para audio) y desde el escenario (Cantar en vivo). Desde el análisis de la grabación, se analizará el vínculo entre la memoria, el sentimiento y la interpretación. Seguidamente analizaré en detalle la canción “Amantes perfectos” que constituye parte del repertorio de las canciones que el cantante llama “sufridas”, donde indagaré como es utilizada la voz, el timbre y el tono del cantante en sus temas; continuaré examinando cómo las diferencias de clases generan modos de interpretar la canción distintos. Desde la performance en vivo, revisaré los modos de interpretación en los trabajos de campo realizados en tres distintos escenarios en los que examinaré la gestión del cantante como emprendedor en la producción de eventos y cómo performa el cantante sobre el escenario a través de su propio cuerpo, con el público y con sus compañeros de escena.

#### **5.1. Interpretar desde el sentimiento**

“¡Una canción es para vivirla!”, me afirma enérgicamente Klinton mientras almorzamos en un chifa del centro de Lima, en un sábado agitado que empezó al mediodía en el Parque Universitario, lugar en el que se presenta en un anfiteatro abierto junto a otros cantantes de huayno, en donde puede cantar tres canciones y luego pasar por entre los espectadores para lograr un “apoyo” (pasa por los espectadores para obtener dinero por el espectáculo presentado) o a través de la compra de sus discos compactos. La pausa es necesaria porque luego debe ir a una feria regional, que se ubica cerca al Campo de Marte, ahí subirá al escenario y cantará algunos temas turnándose con otros cantantes, a ellos se les cobra un porcentaje cada vez que suben al escenario, lo que recauden al pasar por los espectadores será para ellos. Terminará la noche en los locales circundantes al Paseo Colón, donde se ha ofrecido a cantar para “apoyar” (ayudar) el lanzamiento de una nueva cantante de huayno. En estos eventos, se presentan varios cantantes desde las 8 de la noche hasta que se vaya el último asistente, cerca al amanecer. El ingreso es gratuito y la cerveza Cristal se vende a diez soles, se puede acompañar con pollo broaster por otros diez soles.

Mientras terminamos de almorzar, me cuenta que acaba de grabar el tema “No debí conocerte” del compositor Tobías Apaza, quien también se presenta como cantante en escenarios de Perú y Bolivia, saca su celular y me hace escuchar un pedazo de la canción interpretada por el compositor, sobre la misma grabación y con voz afectada inicia a cantar “Te ríes de lo que me pasa, te burlas de mi sufrimiento, tarde o temprano vas a pagar”. Emocionado luego de terminar de cantar me afirma: “¡Te imaginas yo que canto con alma, lo voy a sacar más mejor!”

Las composiciones de Apaza, quien también es cantante de huayno sureño, se caracterizan por ser sentimentales y “*sufridas*”, en una posterior revisión del vídeo de Apaza en youtube (la visualización de este vídeo alcanza más de un millón trescientas mil reproducciones) se aprecia al cantante junto al conjunto musical en una locación que corresponde a la arquitectura cholet boliviana, todo el espacio es iluminado con un sofisticado juego de luces. Todo visten camisas negras con estampados de flores, pantalones negros ceñidos al cuerpo, zapatos negros, una chalina con motivos andinos y algunos llevan lentes oscuros como el cantante. En pocas oportunidades, se puede ver en contraluz el cuerpo de una bailarina, mientras que la presencia masculina ocupa el 90% del vídeo.

En la interpretación me llamó la atención la voz sutil del compositor, la primera vez cuando escuché el audio, me costó identificar si era un hombre o una mujer quien cantaba. El tema que interpreta trata sobre el sufrimiento que causa tener a su hijo lejos de su vida, alejado de él por el fracaso de una relación. Luego del estribillo se escucha decir con un tono doloroso y sentido: “¡es un error pensar que sólo las mujeres pueden amar!”. Esa una interpretación que el cantante admira, en donde las canciones son ejecutadas con sentimiento.

El cantante asegura que sólo se llega a esta expresividad a través de la interpretación. Sobre las maneras de interpretar, el cantante hace dos distinciones que las diferencia como: “cantar para audio” y “en vivo”. La primera interpretación es utilizada por el cantante cuando realiza los registros de su producción musical mientras que la segunda interpretación es ejecutada cuando realiza sus presentaciones para una audiencia.

## **5.2. Cantar para audio: “¡Esa canción lo voy a vivir!”**

El cantante explica que cuando se encuentra en el estudio de grabación para el registro de sus canciones, se relaciona de diferente manera con éstas que cuando se encuentra en presentaciones en vivo. La situación de estar en un espacio cerrado, aislado y sin la mirada de otros en la cabina de grabación, genera un sentimiento de intimidad semejante a la atmósfera que el cantante percibe en su hogar. Es en el espacio casero, donde escucha las canciones “*con sentimiento*” de la cantante Alicia Delgado, ahí puede componer y practicar el canto, registrando estos momentos a través de la grabadora de su dispositivo móvil. Sobre ello afirma: “*cuando cantas estás pensando sólo, como si estuvieras viviendo, más te inspiras para las melodías y las frases, más tristeza te llega*”. Sobre esto, Lipovetsky y Serroy afirman que: “el capitalismo artístico es ese sistema que produce a gran escala bienes y servicios con fines comerciales, pero con un componente estético-emocional que utiliza la creatividad artística para estimular el consumo comercial y entretener a las masas” (2015:55). El espacio íntimo del estudio de grabación logra que el cantante exteriorice sentimientos que vinculan las canciones con sus experiencias personales, la memoria y la voz, produciendo una interpretación que evidencian sentimientos que se relacionan con la tristeza, el sufrimiento y la melancolía. El registro de la interpretación permitirá el encuentro entre la voz del cantante y sus seguidores, que se da en un espacio de escucha personal que abriría un vínculo con la interpretación del cantante y la memoria del escucha.

Mientras graba en el estudio afirma: “yo lo vivo en ese momento! [...] en la grabación estás solo, ¡Vives!, estás expresando tu sentimiento a alguien, las frases son bien sentimentales [...] me llega al alma”. Para el cantante es importante, que la melodía que produce el sonido del arpa guarde relación con la letra de la canción, ambas deben de ir acorde para que al interpretarlas pueda evocar sentimientos melancólicos.

El cantante comenta que varias de las canciones que interpreta son cantadas también por otros intérpretes, pero con lo se logra la distinción, es a través de las *frases personales* y el tono vocal, elementos que marcan la diferencia en su manera de interpretar. A través de las *frases personales*, que son versos escritos por el cantante y ubicados entre las estrofas de las canciones, puede transmitir sus sentimientos más profundos, es ahí donde, en palabras del cantante: “le pongo vida a la canción”.

Los temas de las canciones son realizados por compositores a los que el cantante paga regalías para poder interpretarlas, el cantante escoge los temas que contengan temáticas que involucren relaciones sentimentales, sentimientos de enamoramiento y de amores no correspondidos. El registro de cada producción musical es utilizado como una estrategia de marketing para promocionar al cantante quien para este tercer lanzamiento ha realizado una grabación en un estudio profesional de música, el registro se realizó en el mes de enero 2019 pero no pudo juntar el dinero para pagar el total del costo del alquiler y recoger el material sonoro. Para esta producción solicitó al compositor Apaza que le escriba una composición sentimental con una historia que relacione el sufrimiento y el amor, contenidos que sabe conectarán bien con su audiencia.

### **5.2.1. Análisis en detalle de la canción: “Amantes perfectos”**

Para comprender el contenido del repertorio musical de las canciones con “sentimiento”, examinaré la canción “Amantes perfectos” del compositor César Tovar Valera. Seleccioné este tema porque en una de las entrevistas, el cantante me confirmó que se sentía especialmente vinculado a la letra de este tema. Por ello busco analizar a través del texto, el discurso que se entretajan entre las estrofas y las frases. Inicé dividiendo las partes de la canción, identificando las estrofas y las frases, y así poder analizar en detalle el contenido de las letras.

**Canción: “Amantes perfectos”**

**Autor: César Tovar Valera**

#### ***Estrofa 1***

Somos dos amantes tan perfectos  
luchemos los dos contra el mundo.  
Somos dos amores imposibles  
ante los ojos de la gente (bis).

#### ***Estrofa 2***

A escondidas nos vemos  
a escondidas nos amamos  
para que nadie se entere

y no critiquen nuestro amor

### **Frases**

***Ay vida vida (Voz locutor)***

***Ay amor mío***

***Se que lo nuestro es prohibido***

***Pero como le digo a este mi terco corazón que no puede amarte***

***No puedo, aunque me cuesten lágrimas yo te seguiré amando***

***Eso se llama amor verdadero (Voz animador)***

### ***Estrofa 1 (repetición)***

Somos dos amantes tan perfectos  
luchemos los dos contra el mundo  
Somos dos amores imposibles  
ante los ojos de la gente (bis)

### ***Estrofa 2 (repetición)***

A escondidas nos vemos  
a escondidas nos amamos  
para que nadie se entere  
y no critiquen nuestro amor (bis)

### ***Estrofa 3***

Dejemos que el tiempo transcurra  
Sigamos amándonos por siempre  
Sin que nadie se diera cuenta  
Y no critiquen nuestro cariño (Bis)

La canción sitúa el idilio de dos personas que no especifican su género, ni sus identidades. Viven un enamoramiento fuera de lo permitido, en un universo donde está implícita una normatividad que prohíbe el sentimiento de que se manifiestan, es por ello que encuentran en *la sombra*, lugar oculto, un espacio para manifestar sus sentimientos. Se configura un no lugar, desde donde se retan las convenciones y se pueden contravenir los mandatos. Desde ese no lugar, el deseo vence en la sombra, los cuerpos se despersonalizan porque

no deben de aparecer, ni responder a mandatos sociales. En este no lugar, el tiempo y el espacio se vuelve infinito porque viven al margen del orden social, la imposibilidad de aparecer posibilita el sentimiento.

En la *frase* compuesta por el cantante, se explicita que el cantante dirige la canción a una sola persona con la que vive una relación *en la sombra*, esta relación es limitada por una restricción que no permite que ambas puedan emerger como relación. En la frase “Ay amor mío”, describe un solo lado de la relación que enfatiza su poder de posesión y de pertenencia, describiendo un carácter obstinado que se representa a través de la figura del *terco corazón*; éste no puede aceptar abandonar ese sentimiento que permanecerá aunque le provoque dolor, se asocia al dolor como consecuencia de la necesidad de amar. En la frase dicha por el animador, se vincula la terquedad y se la relaciona con el legítimo amor.

A través de este análisis, se interpreta que la letra de la canción mantiene cierta ambigüedad al no reconocerse las identidades de los amantes, la misma posición de amantes los coloca en el margen de lo normado. La *no aparición* de sus cuerpos en ese espacio motiva que emerjan en otro ámbito en donde sus cuerpos se materialicen y puedan constituirse como amantes. En este espacio liminal, sombra de la totalidad pueden aparecer por limitados intervalos de espacio-tiempo, en este no-lugar pueden desencadenar el *deseo oculto*.

En entrevista y charlas con el cantante, ha manifestado que prefiere mantener en las sombras tanto sus relaciones amorosas, como su vida personal y su sexualidad, si bien comenta que muchos de los idilios que interpreta en las letras de estas canciones fueron experiencias que le sucedieron y revelan aspectos de su personalidad, prefiere no revelar las identidades de sus protagonistas, como indica el final de la estrofa 1, “para que nadie se entere y no critiquen nuestro amor” (*estrofa 2*).

### **5.2.2. Canciones sufridas**

El cantante reconoce que la normatividad del género influye en la manera cómo se interpretan las canciones, es consciente de que no es usual que los cantantes masculinos de huayno canten temáticas de canciones “sufridas”, ya que estas canciones aluden a la vulnerabilidad y se pone de manifiesto las emociones; por lo general este tipo de asunto se relacionan a los repertorios de las cantantes femeninas de huayno. Por ello afirma: “nadies

de los hombres interpretan así... sufridas, sentimentales... mi estilo es casi propio". Según lo que refiere el cantante la mayoría de los cantantes masculinos de huayno cantan pero no le imprimen sentimiento a las letras, ni respetan los ritmos, en palabras del cantante "cantan por cantar". Señala que tanto los cantantes Elmer de la Cruz y Danny Mendoza, también cantan canciones consideradas "sentimentales" pero cambian los ritmos para volverlas "más alegres", desvirtuando el sentido que este tipo de piezas debieran tener.

El cantante argumenta que también son sus experiencias amorosas que aún no pueden ser superadas, parte del repertorio que utiliza para poder interpretar las canciones. Son este tipo de experiencias vinculadas a decepciones amorosas que conectan con el sentir de su público y que pueden ser escuchadas a través de los registros sonoros que están al alcance de su audiencia a través de discos compactos y redes sociales como youtube.

### **5.2.3. "Yo le pongo más sentimiento...me llega al alma": voz, timbre y tono**

La característica del tono vocal del cantante es aguda y la intensidad fina, produciendo vibrantes momentos dentro de las canciones, para las *frases* que recita entre las estrofas, modula el tono de voz de forma que aparente ser más suave, cadencioso y pausado, logrando un efecto de susurro. El timbre de voz del cantante se caracteriza por ser melodiosa, fina y juvenil, acercándose más con el tipo de registro de las intérpretes femeninas de huayno. Este timbre armonioso y suave contrasta con la intensidad del timbre del animador, quien aparece en las canciones en algunos momentos de éstas, declamando frases exclamatorias en un tono de voz agudo, fuerte y festivo, que caracterizan al registro masculino. El matiz "*sentimental*" que el cantante logra en sus interpretaciones lo identifican, motivando admiración y reconocimiento por parte de su audiencia. Recuerda cuando en una de sus presentaciones en la feria del Campo de Marte, una mujer se le acercó emocionada luego que bajo del escenario y le dijo: "Esta canción lo cantas lindo, me haces hecho llorar, me llega al alma". El cantante reconoce que es el *modo de interpretar* el tema, en el que vincula el recuerdo de la experiencia personal y los sentimientos que le motivan lo que ha generado un modo particular de interpretación y que lo reafirma como un sello distintivo.

El cantante admite que la interpretación que él realiza es lo que hace su performance musical diferente, asegura que los cantantes masculinos no suelen interpretar con vulnerabilidad las llamadas canciones "*sufridas*", pero los hombres que las cantan no le ponen el

“sentimiento”, ni el ritmo pausado que éstas tienen. En cambio, las cantantes femeninas tienen en un amplio repertorio con este tipo de canciones, que han calado en el cantante desde cuando era niño. Entre sus cantantes favoritas del tipo de “canciones sufridas” se encuentran: Pastorita Huaracina, Flor Pucarina, Princesita de Yungay, Sonia Morales, Abencia Meza y Alicia Delgado, entre los cantantes masculinos figuran Elmer De La Cruz y Danny Mendoza.

#### **5.2.4. “En mi canción no hay alegría y... ¿en la tuya?”**

La canción es para el cantante, un modo de comunicar las experiencias difíciles que le ha tocado vivir, éstas se vinculan a lo familiar y a la vivencia personal, desde una edad temprana le tocó vivir momentos dolorosos por la precariedad económica en que creció en el departamento de Huaraz, horizonte que empeoró con la muerte del padre cuando él tenía tres años de edad. Relata que a base de sacrificios y sin apoyo de otros familiares, los miembros de su familia tuvieron que vencer las dificultades y adversidades salir adelante.

Por ello, argumenta que: “la canción vuelve al dolor [...] qué sería de la vida sin los recuerdos”, según el cantante las experiencias suscitadas en su vida se asemejan a las experiencias de otros migrantes que como él “*vienen desde abajo*” y pueden reconocer similitudes en las circunstancias que les ha tocado vivir. Es importante señalar que el cantante comprende que su público objetivo es una clase trabajadora de sectores bajos, que buscan surgir a pesar de las dificultades que les acontece en sus vidas, es esta audiencia que puede reconocer, como un marcador social, los mismos códigos en sus experiencias de vida. Dentro de este diálogo, el cantante me preguntó: ¿y tú, cómo sentirás las canciones?, volteando la dirección de la entrevista, estableció un marcador social de clase para el modo de sentir sus temas y mostró interés por el tipo de sentimiento que podrían despertar en mí.

En “El oído: un sentido, múltiples escuchas”, Ana Domínguez (2019) define que:

“Poseemos una escucha institucionalizada, es decir, normada por la cultura y reproducida por las instituciones sociales. Adquirimos una cultura aural como producto de habernos socializado en un grupo que modela nuestra percepción. Este proceso forja nuestro primer marco de interpretación de la realidad a través de los sentidos, y es el mecanismo mediante el cual nos adherimos a una cultura y la incorporamos.

La acción reguladora de la cultura define los valores vigentes y reproductibles de un grupo, y nos brinda un repertorio de sonoridades que nos permite reconocernos en ellas, insertando al sonido y a la escucha en los juegos de la identidad: cosmogonías, historias compartidas, memorias colectivas, símbolos de unidad y sentidos comunes”. (Domínguez, 2019:99)

El cantante estableció que nuestras diferencias de clase, expresadas en circunstancias económicas distintas, accesos a servicios sociales y a la educación, generaban una brecha para comprender de la misma manera como su audiencia lo hace. Si bien, mis gustos musicales han sido institucionalizados, y continúan, colonizados por gustos europeos, el huayno era aquello que no se debía escuchar porque recordaba el pasado migrante de mis padres. El estigma era ambiguo, porque si bien la música era vetada de mi casa como música “*para cholos*”, mis padres lo bailaban en las ceremonias oficiales organizadas en el Club Departamental Huánuco, donde fueron miembros de la junta directiva por muchos años. En el espacio íntimo del hogar, mi madre se cercioraba que no se escucháramos, ni bailáramos huayno, menos aún que miráramos programas de televisión en donde aparecieran manifestaciones con migrantes, como el popular programa de televisión “Trampolín a la fama” dirigido por Augusto Ferrando. Sólo era mi padre, quien ocasiones escuchaba reír a carcajadas con el programa. Mi madre prefería que nos interesásemos por escuchar y ver espectáculos de zarzuela, ballet, ópera y asistiésemos a conciertos de cultura pop. El huayno se escuchó siempre como *un rumor*, un murmullo, que escuchaba de niño cuando pasaba cerca de la puerta del cuarto de la empleada que vivía en nuestra casa quien lo escuchaba con una radio chiquita y a bajo volumen.

De adolescente, recuerdo salir los domingos casi a medianoche a la terraza de la casa donde crecí en el distrito de Santiago de Surco, que era colindante con el populoso distrito de San Juan de Miraflores. A esa hora, el viento traía *un rumor* era que venía cargado de melodías de una arpa, sintetizadores y voces de animadores que invitaban a zapatear, hasta se podían percibir luces a lo lejos, en un horizonte que aún era inexplorado para mí. Fue recién a mis 22 años, que durante mi viaje de especialización en fotografía en la ciudad de Milano escuché por primera vez el sonido del huayno con arpa a través de los discos compactos que me llevé de la cantante Diana Paucar, quien al igual que mis padres proviene del departamento de Huánuco. Paucar, quien en sus inicios fue una empleada doméstica se convirtió en una de las más celebradas cantantes de huayno con arpa. Recuerdo

comprar esos discos primero por la estética de sus portadas y luego me animé a escucharlos mientras regresaba en mi bicicleta mientras recorría las calles señoriales y empedradas de Milano.

Para Domínguez, “Escuchamos y archivamos sonidos en la memoria. La memoria sonora es un correlato de nuestro pasado, elaborado a partir de una diversidad de sonidos significativos anclados en nuestra biografía individual y colectiva. Es gracias a esta memoria que la música se arraiga y despierta en nosotros múltiples recuerdos” (2019:97). Al escuchar la música en el exilio, alejado de los marcos normativos de clase y los familiares, los temas registrados “en vivo” despertaron los vínculos que me re-conectaron con una identidad étnica negada. El rumor se volvió claridad, era necesario salir del orden social establecido en mi familia para poder comprender que es lo que se ocultaba y porqué permaneció siempre oculto, como un rumor.

### **5.3. Cantar en vivo: la canción vuelve al dolor**

Para la interpretación “en vivo” realicé diversas visitas a los diferentes lugares donde el cantante realiza presentaciones, entre los que se encuentran: locales pequeños, anfiteatros, ferias regionales y conciertos, éstos últimos se realizaron en fechas de aniversario o con motivo de alguna fecha especial. En estos espacios el cantante se encuentra con su audiencia, por ello apela a una interpretación distinta que deba tocar la sensibilidad a la misma pero agregando entusiasmo. Para el cantante “Cantar en vivo” es: “*estar en ese momento*, ante todo el público así estes con tres ratas”. Para “*estar en ese momento*”, debe cambiar la manera cómo interpreta las canciones, a diferencia de las canciones registradas en estudio, en donde predomina “*el sentimiento*” cuando canta para una audiencia, debe de mezclar el *sentimiento* a través de un ritmo *alegre* y provocar entusiasmo. Sobre esto afirma: “Cuando canto en vivo yo tengo que arreglarlo, ósea tengo que combinarlo. Tengo que arreglarlo poner alegría, poner sentimiento, poner tristeza, también como poner bastante carisma, por eso yo zapateo trato de animar a la gente, trato de sonreír a la gente para que la canción se arregle un poquito para que tenga parte sentimental y parte alegría”.

Son diversos los espacios en que realiza los que realiza su performance, existen los escenarios pequeños como los espacios de la academia “Jarana Music” ubicado en la avenida Wilson en el Cercado de Lima, un local donde los estudiantes empiezan a practicar sus

actuaciones delante de un público reducido. Este ha sido uno de los locales donde empecé el trabajo de campo, se encuentra en el segundo piso de una casona colonial, es un local pequeño con un escenario pequeño y decorado con banners de artistas consagrados y del director de la escuela “Tomasito Alvarado”. Llegué a este local a través del sonido del arpa, había regresado al lugar donde tuve el primer encuentro con el cantante, pero ya había desaparecido la feria regional, caminé por el Parque de la Exposición y a lo lejos, la melodía del arpa empezó a guiar mi camino. Frente al parque divisé que desde un segundo piso se había colocado un gran parlante, algunos instrumentos sobresalían y una aspirante a cantante parecía ensayar su presentación nocturna. Subí las escaleras y ví que en el mismo piso funcionaba una escuela para aprender a tocar instrumentos musicales. Cerca de ahí se encontraba un pequeño puesto de confección de vestuario para huayno, el local está circundado de vitrinas de vidrio iluminadas con fluorescentes que exhiben polleras coloridas. Sobre una mesa, cerca al ingreso de la academia encontré un volante que exhibía numerosas caras de cantantes, entre una de ellas reconocí la del cantante Klinton Espinoza, en el volante se anunciaba que se presentaría la siguiente semana. Así llegué al local “Las tres Carabelas” (ver foto 34), un espacio cercano a la Plaza Bolívar y a tres cuerdas de la academia, donde todos los fines de semana se presentan diversos cantantes de huayno. El local es en un primer piso y la entrada es gratuita, tiene un salón amplio que finaliza en un modesto escenario que sirve de plataforma de exhibición de los nuevos cantantes.

El público asistente forma parte de un circuito musical de aspirantes a cantantes, músicos, bailarines que encienden las noches del Paseo Colón a ritmo de zapateo y hasta el amanecer. Tanto en la academia “Jarana Music” como en el local “Las tres Carabelas”, el ingreso es gratuito, los locales sirven como espacios para promocionar a los cantantes, pero también como espacio para producir eventos de aniversario, cumpleaños y lanzamientos de los cantantes quienes financian sus presentaciones con la venta de cerveza y comida. La cerveza se consume por cajones o botellas, funciona como un símbolo de poder económico hay quienes sólo toman dos cervezas y quienes las compran por cajones y las apilan junto al grupo con quienes se encuentran. La cerveza se destapa con los dientes, pueden hacerlo hombres o mujeres, y debe fluir rápidamente en cada grupo de invitados a través de un solo vaso de plástico, puede que la cerveza esté caliente o helada, nunca hay la garantía. Parte del ritual del cantante cuando organiza estos eventos es hacer beber a sus

invitados para que consuman más alcohol y formar parejas para que bailen, algunos no tienen la necesidad de formar parejas y luego de unas cervezas empiezan a bailar solos.



Foto 34. Celebración del segundo aniversario del cantante en el local: "Las tres carabelas"  
Fuente: Elextraordinariocotidiano/Tony Robles

En ambos locales, no se debe de pagar para ingresar pero sí tener muchas ganas de zapatear. Muchos de los asistentes se conocen porque son parte de la escena musical, llevan a sus familiares, padrinos, otros son curiosos que transitan por el local e ingresan. Cabe

señalar, que en ambos locales los servicios higiénicos siempre están sucios, no se ve personal de limpieza en los eventos por lo que colapsan rápidamente, muchas veces no tienen agua. En la academia, sólo existe un solo baño, por ello se ha improvisado con un pedazo de tubo que funge como urinario vertiendo la orina en un balde de metal. El olor a pollo broaster inunda el local cuando además de la cerveza venden comida.

De la misma manera, a medida que avanza la noche, las botellas caen al suelo y permanecen rotas, se zapatea sobre los vidrios la cerveza derramada y sobre “los conchos” (residuo de cerveza que debe ser expulsado del vaso de quien bebió antes). Para que el cantante salga a escena, se asegura que todos hayan consumido bastantes cervezas e insta a que las compren. Previo a su presentación, se presentan varias amigas del cantante con polleras pequeñas y coloridas quienes “telonean” la presentación principal. Entre los asistentes hay mucha camaradería, se va en grupos o en parejas.

Hay pocas personas que van solas como yo, pero me llamó la atención que siempre haya sido integrado a alguno de los grupos, tal vez haya sido por mi cercanía con el cantante. Sin muchas prerrogativas siempre me invitaban a beber, algunos conversan y me preguntaban si era extranjero, otros me invitaban a bailar con sus amigas del grupo y es con las mujeres adultas con quien siempre conecto más para bailar. El grupo de personas es heterogéneo con respecto a la edad, en ciertas ocasiones hasta he visto niños dormir en sillones o deambulando hasta tarde.

El cantante siempre está deambulando por todo el local, recogiendo las botellas o siendo abordado para que beba. Cuando conversa con hombres es fraternal, habla directo a los ojos y con tono de voz fuerte, en esos momentos su actitud es cordial y cercana, se coloca frontalmente hacia ellos, sin pestañear, ríe a carcajada abierta y ayuda a abrir las cervezas con sus dientes o mano. Puede beber la cerveza que le ofrecen, pocas veces puede evitarlos, porque sabe que tiene que subir al escenario. Nunca lo he visto subir ebrio al escenario.



Foto 35. Hombres de diversas edades visitan los locales “Jarana Music” y “Las tres carabelas”. El estilo personal siempre se busca marcar. Fuente: Elextraordinariocotidiano/Tony Robles

Los hombres que asisten se preparan para el evento, los más conservadores van con pantalón de vestir, camisa de manga larga y zapatos negros, añadiendo algún detalle extra a su apariencia personal (ver foto 35); hay otros que llevan looks a la moda, jeans ajustados, camisetas ceñidas al cuerpo, zapatillas Nike impecables, cortes recién hechos ceñidos a la nuca, completan el look los tatuajes, las cadenas gruesas y grandes relojes. Es noche para salir y galantear, la dinámica se da entre los grupos, algunas de las amigas del cantante son presentadas con los grupos de hombres solos, les ofrecen de beber, pero no hablan, ellas hablan entre sí, cuando ellos las sacan a bailar demuestran su zapateo, dan giros sobre sí pero también acercándose y cambiando de posición.

Cuando la audiencia ya está “encendida”, el cantante sube al escenario presentado por su animador y seguido por un bailarín, nunca lo he visto subir con bailarinas. Cambiado con su traje de luces y con el peinado retocado, busca conectar rápidamente con su audiencia femenina, va saludando a sus conocidos y empieza a subir las intensidades de los temas poco a poco. Algunos hombres se quedan mirándolo fijamente, los que ya lo conocen le hacen barra. Son pocas las veces, pero si he escuchado algún murmullo ó silbido desde el público. Estos sonidos son realizados por otros hombres a manera de vigilancia entre ellos, los hombres que no cumplen con la normatividad heterosexual en las maneras de hablar,

caminar o mirar se les silba o grita exageradamente. Cuando le he preguntado sobre ello, el cantante siempre me ha dicho que no los escucha, ocultando lo que a veces ocurre.

Desde que sube al escenario, tiene pauteada el tipo de canciones que interpretará, empieza con canciones alegres para empezar el baile, luego mezcla con las canciones sentimentales y termina con las canciones “cheleras” que son las más festivas y conocidas. Hay momentos que se sostienen sólo con el arpa y el sintetizador que hace entrar en delirio a la audiencia. Las voces del animador y el cantante animan a los asistentes a ejecutar los pasos con energía. En particular los hombres, entran en éxtasis luego de la ingesta de alcohol, en ese momento parece no haber una regla de cómo se debe zapatear, si bien la mayoría baila en pareja o en círculo, hay muchos hombres que luego de varias botellas de cerveza se animan a hacerlo solos. Es en este espacio liminoide donde los hombres inventan elaborados pasos de baile, lo que podría ser un free-style del huayno, entablando un diálogo con el cantante y su zapatear, embriagados cantan las canciones “sufridas” y al mismo tiempo se desenfrenan zapateando al ritmo del frenesí del arpa. El cantante finaliza afirmando: “la canción vuelve al dolor, cuando toman, más se recuerdan”.

### **5.3.1. Conciertos en vivo: la yunza millonaria**

El 02 de marzo, el cantante organizó un evento por la celebración de los carnavales, el espectáculo promocionado en el volante prometía diversos artistas, Klinton era el principal esa noche, los antecedían Javier Dolores, Clarisa Delgado, hermana de la fallecida cantante Alicia Delgado, quien finalmente no se llegó a presentar y la orquesta Juventud Yacus que estuvo para el cierre. Como parte de la celebración se incluyó una “Yunza millonaria”, una tradición de que es practicada en la sierra del Perú para las fiestas de carnavales, en ésta se incluye un árbol como protagonista, de éste se deben de colgar múltiples objetos y ornamentos como globos y serpentinas. Es tradición, bailar en círculo alrededor del árbol, cada uno de estos integrantes debe hacer uso de un hacha buscando derribar al árbol, cuando cae, los asistentes se acercan para recoger los premios. Según Degregori (2013) es que las *experiencias organizativas* que desarrollan los migrantes, producto de la crisis económica que encuentran, unido al “acervo cultural que ellos traen, les permite usar esos elementos “tradicionales” para desenvolverse y organizarse mejor en las ciudades, y muchas veces para entrar a competir mejor en el mercado” (2013:303).

Para el evento, se deben de gestionar además de las cervezas heladas, la comida que se ofrecerá, se preparó pachamanca, un plato típico de la sierra del Perú preparado por la madre del cantante. También se organizó la implementación de un estrado donde se presentarían los cantantes, se alquiló un potente equipo de sonido e iluminación para el escenario. Toda la organización del evento fue encabezada por el mismo cantante y apoyada por familiares y amigos.

### **5.3.2. Vestir el árbol**

El evento fue organizado en el distrito de Puente Piedra, en la asociación San Diego de Carabaylo, llegué con mucha dificultad porque la dirección escrita sobre el volante no correspondía con la dirección real, tuve que llamar a Jhuliano Guardia, quien lo acompaña a casi todas sus presentaciones y hace las veces de asistente-coordinador de los eventos del cantante. Sólo luego de recibir la ubicación a través de gps pude llegar a la locación. Preferí contratar a una movilidad porque no conocía el lugar, sin nombres de calles específicas, ni avenidas cercanas era difícil de llegar. El clima era seco, característica que sólo se percibe cuando uno sale del centro de la ciudad, el paisaje urbano también era distinto, pude observar diferentes plantaciones, una fábrica de ladrillos, casas de adobe, olor a tierra húmeda y sonido de acequias. Pensaba que la presentación se realizaría en algún espacio cerrado, pero fue grande mi sorpresa al llegar a la dirección y me encontré en medio de una calle de tierra donde un pequeño estrado había sido montado de manera improvisada. Una frondosa rama de eucalipto estaba tirada por la tierra, alrededor de ésta unos hombres terminaban de atar sogas, otros usaban un pico para hacer un hueco, en medio de ese escenario, una mano me saludó y sonrió, fue recién que pude distinguir al cantante. No pude reconocerlo en un primer instante, lucía un short de jean gastado y cortado por debajo de la rodilla, un polo melón y sandalias, los pies estaban cubiertos de tierra y llevaba el pelo desprolijo. Era la primera vez que lo veía sin una gota de maquillaje, ni gel en el cabello. Bajé del auto e inmediatamente me hizo un gesto para que me acercara y ayudara a plantar el árbol, dejé mis cosas sobre la tierra, y me dispuse a jalar de una de las cuerdas junto al hermano del cantante y otros hombres que nos dispusimos de un lado para levantar el árbol (ver foto 36).

La escena era observada por varios niños que giraban alrededor, también estaba la madre del cantante, amigos y otras mujeres con niños en brazos, todos con las manos dispuestas

a ayudar, algunos habían inflado globos, otros habían prestado las herramientas para hacer los huecos, otros solo compartían el momento de estar presentes y sentir el apoyo como comunidad. Sobre esto Degregori afirma que: “la reciprocidad, esa dialéctica entre lo individual y lo colectivo, que es al mismo tiempo una forma de competencia, una ética del trabajo, que realmente les permite a las poblaciones andinas en el campo y en la ciudad, competir incluso favorablemente con las poblaciones criollo-populares dando lugar a un proceso de integración nacional [...] como unidad de lo diverso” (2013:237).



Foto 36. Jhuliano terminando de vestir el árbol junto a la madre del cantante y los niños del barrio.  
Fuente: Tony Robles

El hermano de Klinton utilizó un pico y piedras para poder sostener el árbol en pie, apenas culminó me ofreció una cerveza que bebí con otro de los hombres que también ayudó. Mientras sobre el árbol trepó descalzo Jhuliano, a quien todos llamaban cariñosamente “el gordo”, subió para colgar los coladores, bateas, baldes, jarras de plástico, globos y serpentinas que los niños y otros adultos le lanzaban desde abajo. La calurosa tarde de verano

iba cayendo mientras el árbol terminaba de vestirse, parecía una embarcación a punto de zarpar, una gran colcha de polar con diseños de pavos reales a modo de velas se lucía como el premio mayor. Luego de eso los trabajos de preparación del evento continuarían hasta entrada la noche.

### **5.3.3. Arando la tierra de los negocios a pico limpio.**

La organización del evento requirió de un despliegue logístico que debía incluir el alquiler de equipos de sonido y luces profesionales que funcionaron realizando una conexión con la caja de luz de la casa de Jhuliano que se encontraba muy cerca al escenario, eso explica la elección de la locación un terreno vacío detrás de la casa donde vive el cantante. De la misma manera se contrató un estrado cubierto, ahí coloqué las banderolas que había mandado imprimir con las fotografías de la sesión, aunque mi idea inicial fue imprimirlas para colocarlas en la parte baja a modo de exposición, en el lugar me di cuenta que por la falta de iluminación no se iban a poder distinguir, por lo que decidí colocarlas en el escenario, Jhuliano se ofreció a colocarlas en el estrado y con mucha destreza colocó los tres banners, el último banner lo coloqué cerca al escenario pero por la falta de iluminación sobre las imágenes no se pudo apreciar. Se mandaron hacer tres banderolas de vinilo (de las cuales ofrecí pagar dos banderolas como padrino me comprometí a pagar por las piezas fotográficas) y otras dos fueron realizadas sobre tela. Estos anuncios fueron colocados en puntos de ingreso a la zona donde se realizaría el concierto. Aunque no sirvieron para el propósito inicial que fue exhibirlas en la presentación y hacer preguntas a los asistentes, la información que recupere en todo el proceso para realizarlas fue lo más valioso. Luego estos banners fueron utilizados en las sucesivas presentaciones del cantante.

Siguiendo la parte logística, se tuvo que contratar una caseta expendedora de cerveza Cristal y personal de seguridad. La publicidad del evento fue realizada con un mes de anticipación, se mandaron hacer folletos que se repartieron cerca de la zona. Para generar otro ingreso se hizo una pachamanca que fue realizada frente a la casa de Jhuliano, cercano a un parque, la encargada de realizar la preparación fue la madre del cantante, quien siempre es la que realiza la preparación y venta de comida, el plato costaba 15 soles y era un abundante plato para dos personas. Los hermanos y otros parientes del cantante estaban pendiente de las labores en las que se les necesitaba.

Para garantizar el orden y acceso al espectáculo, se cercó el lugar con un plástico de color azul y listones de madera. Colaboré con Jhuliano y Klinton para esta labor, que requería hacer unos ocho huecos profundos en la tierra utilizando con un pico, se colocaron listones de madera, algunos prestados de los vecinos y otros que consiguieron por el lugar. Luego se colocó un plástico azul a manera de pared con lo que se pudo cerrar la calle y generar un espacio cercado para la actividad. Ambos personajes realizaron las actividades manuales con mucha destreza y precisión, sabían utilizar el pico y la pala, logrando hacer el cerco perimétrico con fluidez. Luego de terminada la labor, el cantante se empezó a alistar para su presentación, llamó mi atención que con las mismas manos, que con fuerza y precisión clavó las estacas del perímetro, también podía delinear con delicadeza el contorno de sus ojos, pintar sus labios y estilizar sus cabellos.

Cabe resaltar que el cantante realiza diversos trabajos en un taller de costura y ocasionalmente realiza trabajo en el campo cosechando papas en el terreno que su hermana tiene en Huaraz. Para Fuller (2018), el cuerpo masculino debe de comunicar y acumular la fuerza, que se convertirá en vigor, que sería la capacidad de trabajo y la valentía. Al realizar estas demostraciones de fuerza previo al espectáculo, el cantante demuestra su vigor, así como se presenta como emprendedor y gestor de eventos que promueve trabajos a otros hombres, estableciendo la homosocialidad del mandato heterosexual, con estas acciones se gana el respeto de sus pares.

En el evento pude apreciar como el cantante hace funcionar la red familiar que se articula para la producción y realización del acontecimiento, previamente ha designado a otras personas que son llamadas “padrinos” o “madrinas”, y son estas personas quienes aportan económicamente para la realización del evento. Utiliza el soporte del evento para invitar a nuevas aspirantes a cantantes quienes, a modo de agradecimiento, se presentan en los distintos eventos que el cantante realiza. Los vínculos establecen reciprocidad entre sus miembros quienes se apoyan cada vez que alguno de ellos realiza su evento, presentándose de manera gratuita y difundiendo el evento a través de la red social Facebook. El cantante encarna la figura del emprendedor porque toma la iniciativa y se arriesga en la producción de conciertos y presentaciones, asume una actitud progresista y se proyecta en el tener un restaurant que presente espectáculos de huayno los fines de semana.



Foto 37. Escenas de la preparación y de la realización del evento en donde todos se comprometen con el artista. El cantante-emprendedor, coordina, supervisa y se involucra en toda la realización del evento. Llevar a las cantantes del brazo al escenario es parte del ritual como organizador principal. Fuente: Tony Robles

Salguero e Ismael (2018) encontraron en un estudio realizado a pescadores en México, que el proceso de construcción de identidad masculina no se encuentra en un atributo específico o en el sexo “sino que es parte de un proceso continuo, temporal y situacional, ya que transita por diferentes escenarios y se redefine continuamente por nuevos discursos, significados, representaciones y aprendizajes que posibilitarían que se construyan nuevas formas de identidad a la luz de esas otras experiencias” (2018:71). La manera de ser hombre para el cantante se construye a través de las actividades que realiza cada día, no la determinan sólo su paso por el escenario, esto posibilitaría el respeto que los varones le asignan, lo que podría permitir que, en este sector social, las imágenes de masculinidades menos rígidas y flexibles sean aceptadas, si es que en paralelo se mantienen las características homosociales que garanticen modos de producción.

#### **5.3.4. Interacciones masculinas, cochineo y lenguaje corporal ambiguo: técnicas para aparecer y desaparecer sobre el escenario**

En otro estudio de campo realizado el 03 de noviembre en el local Ex-Savarin en el distrito de Puente Piedra, el cantante realizó un concierto al que no asistió tanto público como el que se esperaba. La observación se centró en la performance del cantante a través del lenguaje corporal sobre el escenario que fue realizado a través del registro de un vídeo.

El cantante subió a un gran escenario iluminado por un equipo de luces que incluían luces láser que podían ser apreciadas desde varios kilómetros a la redonda, de la misma manera reflectores que cambiaban de colores e iban acompañadas de humo para generar una atmósfera densa y colorida.

El cantante subió al escenario con un saco rojo bordado con lentejuelas, un pantalón negro y camisa blanca, el conjunto musical tenía camisas de color guinda que fueron proporcionadas por el cantante. El ingreso al escenario fue bastante intenso y puso inmediatamente a bailar al público, el cantante fue saludando a los amigos asistentes, familiares y a sus paisanos quienes bailaban frente al escenario. Junto a él, un bailarín se movía al ritmo del arpa, dando saltos y pasos vistosos, vestía un pantalón blanco, una camisa guinda y un peinado rapado del lado izquierdo.

Hay varias acciones que se repiten cuando el cantante sube al escenario, es usual que las personas le ofrezcan cerveza, en esta ocasión su hermana Daisy se acercó al escenario y le ofreció un vaso de cerveza, a lo que el cantante correspondió agradeció y lo bebió “seco y volteado”. Luego de unos minutos ella subió al escenario para bailar junto a él, vestía un pantalón ceñido de terciopelo haciendo conjunto con un top pegado que hacía ver una delineada figura. Klinton la invitaba a bailar junto a su animador, y como este era más bajo que ella, le pedía “que lo pise, lo pise bien”. Junto a Daisy también subió su novio Sergio, el novio de ella, quien se puso a bailar junto al bailarín, luego le diría que vaya a comprar más cervezas. Como es usual, luego de su hermana invito a su madre a bailar al escenario, en otras oportunidades también ha subido la madrina.

Mientras está en los intermedios musicales, trata de presentar a sus músicos haciendo chistes que los colocan como “pisados y sacolargos”. Con este tipo de acciones de dinámicas verbales del cantante, se inscriben varios mandatos de una masculinidad heteronormativa que el cantante re-afirma para marcar su autoridad masculina. El valor del cantante es probado cada vez que se le ofrece un vaso de cerveza quien no lo rechaza y lo bebe de una sola vez. Así también hace bromas con su animador y busca infantilizarlo por su baja estatura, haciendo entender que no es un hombre “completo”. Utilizando analogías y chistes, busca ridiculizar al animador pretendiendo que su hermana “pueda pisarlo”, repite la misma dinámica con su cuñado y sus músicos. Según Huerta, en un estudio realizado a vedettes en clubes nocturnos, el uso de la broma sobre en el escenario es usado “para poner en evidencia uno de los temores de los varones peruanos: no diferenciarse suficientemente de las mujeres” (2018:51) colocándose el cantante en una posición de autoridad, usa la broma para hacerles entender a los otros hombres que no alcanzan a ser lo suficientemente masculinos.

Aunque ninguno de los mencionados optó por devolverle la broma, si lo logró uno de los músicos que estaba en el órgano quien luego de escuchar que le dijeron que era un “pisado” tocó el inicio de la canción “Estoy saliendo con un chabón” del grupo Los Sultanes, que es utilizado para insinuar la homosexualidad del cantante, devolviéndole la broma e invirtiendo el orden de autoridad. En otro momento el animador, hace lo mismo cuando el cantante está interpretando una canción “sufrida”, luego que el cantante dice “un amor me está matando y me está haciendo sufrir” y menciona con insistencia, le dice: “sin llorar Giuliano, sin llorar” aludiendo que la canción va dirigida para Giuliano. Así, el cantante es sometido al

cochineo (Fuller,2001), una práctica jocosa que se realiza en la juventud para acusar a otros de ser homosexuales. Lo que pone en evidencia que el cantante conoce y utiliza códigos masculinos de bromas sobre virilidad para mantener dominio sobre el escenario.

En los intermedios, se hace referencia a beber cerveza y pregunta “¿Quién manda esta noche los varones o las mujeres?”. Luego sigue una canción que insta a las mujeres a beber cerveza y duplicar la cantidad que tomen los varones. Se paragona el acto de beber con la posibilidad del mando, este desafío en la búsqueda de una jerarquía sobre la capacidad de beber, habla de la resistencia, característica atribuida a los varones y que pone el cantante pone en desafío al otorgar a las mujeres la capacidad subvertir el poder de los varones.

Las referencias étnicas se hacen a través del saludo. Hay muchas referencias a sus paisanos, de zonas de Huaraz, Jauja, Huancayo y Huánuco, algunos se acercan y piden que los mencione, luego recorre su mirada sobre el público e identifica a las personas que conoce y menciona sus nombres. El género musical, marca socialmente al público como migrante o descendiente de migrante, afirmando una procedencia étnica pero desde el nuevo lugar de residencia, buscando la diferenciación por provincias. Cánepa (2006) afirma que hay acciones en el ámbito cultural que configuran ciudadanía cultural, para la autora es en la “ciudadanía con identidad, en donde lo cultural se define como diferencia” (Cánepa, 2006:229). Por ello, si bien la gran mayoría de la audiencia es compuesta por migrantes residentes en Lima, se busca la diferenciación a través de lugar de origen.

En la performance sobre el escenario, el lenguaje corporal se realiza con movimientos pausados y contenidos, dando pequeños pasos, realizando movimientos con los brazos y manos de manera grácil y delicada, las uñas largas son las que le dan esa posición que le permiten estilizar sus movimientos por ello cuando apunta con la mano los movimientos se aligeran y parece que flotarán. Mientras cuando lo hace tocando el pecho se vuelve más sentido. Es frecuente que realice varios giros sobre sí mismo levantando los brazos, en ocasiones utilizando los dos dedos y levanta la parte inferior del saco, imitando el movimiento que hacen las mujeres cuando se alzan la falda para zapatear. La cabeza la mueve de un lado al otro, pero con un ritmo contenido. Para zapatear, mueve las caderas en lugar de los pies que los mueve poco, sin marcar el zapateo. El zapateo enfático lo realiza su

bailarían sin detenerse. En los momentos, de clímax hace exclamaciones o gritos ahí suele quebrar la voz, lanzando un grito fino y agudo.

De acuerdo con lo analizado en el discurso que mantiene sobre el escenario, el comportamiento del cantante revela que busca establecer un modo de relacionarse entre sus pares, en donde busca demostrar su autoridad desde una manera de actuar que apela al modelo masculino hegemónico (Connell, 1995) y en contraste, la manera de interpretar y desplazarse por el escenario, develan su vulnerabilidad con movimientos que se asocian a lo femenino. Apelando a las bromas que generan cierta ambigüedad en la identidad del cantante, se estaría produciendo un deslizamiento de las masculinidades que abriría la posibilidad a manifestaciones que puedan demostrar vulnerabilidad y ambigüedad, pero desde en un cuerpo masculino hegemónico. Sobre esto Sánchez afirma que: “lo que acontece, es la producción de un tipo de masculinidad hegemónica que se configura incorporando la sensibilidad, la emoción y el estilo requerido porque es rentable allí para el capital” (Sánchez, 2010:120).

El cantante utiliza estratégicamente algunos códigos masculinos de comunicación, como las bromas sobre virilidad, para ser respetado sobre el escenario. Esta interacción le permitiría ubicarse por sobre los otros hombres que lo acompañan. Luego de ganar ese lugar de dominio simbólico en el escenario, estaría autorizado para fracturar la rigidez del código masculino y dejar que emerja su vulnerabilidad a través del canto. Para interpretar las canciones, el cantante utilizaría sus propias técnicas corporales para desacatar las normas, con éstas buscaría que se manifieste su vulnerabilidad interpretativa mientras canta, con movimientos y gestos gráciles que manifiestan ternura.

El juego del dominio masculino estaría en el discurso, el cuerpo sería el instrumento que utiliza el cantante para actualizar el discurso del patán y/o del hombre sensible, según le convenga. El cuerpo sería utilizado como un espacio intermitente, en donde cohabitan y se manifiestan diversas estrategias corporales que construirían un *cuerpo oscilante*, que permite materializar y desmaterializar las múltiples identificaciones del cantante, en un espacio liminal, donde aparece y desaparece en su propia sombra.

## CAPÍTULO VI

### CONCLUSIONES

Para la presente investigación se planteó una pregunta principal de investigación ¿De qué manera la performance del cantante Klinton Espinoza desafía las masculinidades en el repertorio del huayno? Esta pregunta a su vez, convocó dos categorías de preguntas secundarias, en la primera categoría se buscó indagar sobre la performance y se formularon las siguientes preguntas: ¿Cómo se organiza la performance del cantante Klinton Espinoza?, ¿Cuáles son los contenidos del repertorio de esta performance? Y ¿Cómo se gestiona y prepara el cuerpo del cantante?. En la segunda categoría se exploró acerca de los escenarios en los cuales se despliega esta performance por lo que se preguntó: ¿Cuáles son las estrategias que despliega sobre el escenario? Y ¿Qué nuevas masculinidades se están proponiendo?

Estas interrogantes fueron utilizadas para sistematizar el recojo de información, en el caso de la performance de: los estilos y formas estéticas a través de técnicas estéticas de maquillaje y peinado, de la construcción y gestión del cuerpo a través del diseño de indumentaria y de los contenidos de la propuesta musical a través del análisis de las canciones y del uso de la voz. Para comprender los escenarios en los que se despliega la performance realicé trabajo etnográfico en presentaciones, eventos y conciertos para establecer las dinámicas de interacción social que suscitan. Para así analizar el posible desafío que esta performance podría representar a las nociones de masculinidad. Pasaré a revisar las conclusiones:

1. Desde la propuesta estética, las técnicas de maquillaje y peinado revelan las prácticas de un *hipeconsumo estetizado* (Lipovetsky, 2015), que materializaría los deseos de sentir y buscar nuevas emociones, en esta vorágine de experiencias que renuevan, ingresan la aplicación de técnicas estéticas que antes pertenecían al ámbito femenino pero que ahora son democratizadas y subdivididas que cambian el nombre para acceder a un nuevo público masculino que experimenta a través los cuidados del cabello, los tratamientos faciales, la depilación de cejas y la ornamentación de la piel. Así como el cantante, su público está también interesado en experimentar ansiosamente y participar del consumo, por ello la abundancia de propuestas estéticas que exceden lo ordinario,

y promueven una manera de presentarse que integre lo local y lo global. En este escenario, el cantante se convierte en autoridad del estilo, como innovador estético que toma riesgos, da el primer paso para que otros se animen a hacerlo y ahí se legitima, en la copia, que tanto ansía, afirmando: “No quiero copiar a nadie, quiero que me copien a mí”.

2. El uso de tecnologías de comunicación y la producción de representación a través de imágenes le posibilitarían el cuestionamiento, la subversión y la transformación de los relatos dominantes (Appadurai, 2001). Es a través del acceso a dispositivos móviles, circuitos de diseño e impresión de volantes y banners que le posibilitan la reproducción del tipo de representación que busca posicionar, caracterizada por un claro interés por la innovación en la parte estética y que el cantante logra capitalizar como *un propio capital cultural*, consiguiendo con esto el distanciamiento con los anteriores exponentes de este género musical que no han priorizado este aspecto en sus performances. De la misma manera para la indumentaria, utiliza ciertos códigos de la cultura andina pero que son apropiados y re-interpretados con un meta-lenguaje personal, así puede mezclar elementos femeninos pero manteniendo las formas masculinas a través del traje que a pesar de ser ceñido al cuerpo y llevar bordados, lo sigue identificando con la masculinidad. El traje se utilizaría como soporte y camuflaje perfecto para el ingreso de elementos identificados con la femineidad junto con elementos masculinos como el traje que el cantante sabe balancear y evitar desbordarse.
3. En el análisis de los escenarios donde se despliega la performance pudimos constatar que el cantante ha desarrollado una estrategia que le permite desarrollar una propuesta poco convencional pero que está apoyada sobre estructuras organizadas en un modelo neo-liberal en donde se sostienen las presentaciones y conciertos. En este, el cantante desarrolla el papel del emprendedor, desarrollando vínculos laborales con otros hombres y mujeres de su entorno, siendo su rol de *posible empleador* una característica que genera interés; se presenta además como un operador logístico con capacidad de mando, riesgo y decisión, por ello, los continuos eventos y conciertos que desarrolla a pesar que aún no devuelven réditos económicos son sinónimo de su perseverancia y vitalidad para trabajar, lo que relacionaría con el vigor que legitima el dominio masculino (Fuller 2018).

4. A través de su performance, no se pretende trasgredir, porque no va en contra de lo establecido, no busca legitimidad a quienes detentan la autoridad en el huayno, si bien le interesa acceder a los circuitos económicos, construye desde la precariedad su propia propuesta. De esta manera, “hay poder en la exclusión, y especialmente en la autoexclusión. El que está excluido puede ser poderoso justamente porque no es controlado por la sociedad; tampoco queda limitado en sus acciones soberanas por alguna discusión pública o por alguna necesidad de autojustificación pública” (Groys, 2026:66). Su transgresión es la búsqueda de la autenticidad, no busca que lo aprueben, se autovalida en el deseo de soñarse distinto y encarnarlo cuando quiere. La autenticidad no es asumida como un estilo de vida, pensamiento que inunda los discursos de las clases medias; de igual forma, las condiciones económicas y sociales en las que vive no son un límite para el deseo de explorar el *sentirse* auténtico.
5. Las dinámicas que establece sobre el escenario con las mujeres, sugiere un rol protector con las cantantes femeninas son apadrinadas por el cantante y es quien hace posible el debut de muchas de ellas, simbólicamente las lleva del brazo a través de los escenarios, al mismo tiempo les da acceso a sus redes de amistad y laborales cuando asisten como invitadas a otros eventos, dándole acceso a su entorno homosocial. Además se presenta protector con su madre y descarga en ella su veneración y respeto, haciéndola subir al escenario en todas sus presentaciones y hacerla bailar, de la misma manera hace lo mismo con su hermana quien siempre se luce sobre el escenario, llenando el vacío de la posición femenina que no se presenta sobre el escenario, debido a que el marco musical es conformado sólo por varones y sólo contrata a bailarines varones. Es con ellos con quienes comparte ciertas bromas y asociaciones que lo vinculan a rituales masculinos de juventud, conectar de esa manera, a través de la burla y la broma, de hacerla y aceptarla, la manera como se homologa con sus pares, quienes lo respetan además porque “pone el hombro” cuando se necesita hacerlo, escapando de la característica del “divo” que suele florecer en el escenario.
6. En este contexto, en el que los lazos de reciprocidad van más allá de las fronteras espaciales y los gustos estéticos o sexuales, es que puede pensarse la emergencia de una subjetividad como la que propone el cantante, libre, creativa y auto-regulada, porque en este ámbito social que fluye en paralelo al orden social regular, surgen nuevas maneras de regulación, la propia auto-regulación. Viviendo en la tangente al orden

social, puede pensarse en nuevas maneras de habitar cuerpos y de esta manera materializar su aparición.

7. La heterogeneidad del género musical del huayno es permeable y plural, puede aceptar y está abierta a escuchar a una niña de siete años, así como una anciana de setenta, esta heterogeneidad posibilita que surjan nuevas manifestaciones como la que el cantante propone. Desde esta espacio, el desafío es constante, ya que da la posibilidad de movilizar diversas identidades culturales, posibilitando una nueva comprensión distinta de “la identidad estable”, fija, inmutable; por el contrario la co-existencia de diferentes identificaciones, como la urbana y la regional permitiría la movilidad, al no fijarse y estar en constante desplazamiento, facilitaría la emergencia de nuevas identificaciones que no responden al binarismo que implica la estabilidad, sino que transitan entre géneros y sexualidades que se van acomodando de acuerdo al contexto y las posibilidades que se les permite. Tal vez debamos pensar en *aparecer*, no a la luz de mandatos y reivindicaciones, sino aparecer desde la penumbra de las sombras.
8. Es a través, de la manera como me he relacionado con la imagen, que ha surgido una conversación con la imagen. Develando una particular manera de mirar, el trayecto me ha servido para comprender que debo *des-aprender* maneras de mirar que no me representan porque están basadas en el dominio, la jerarquía y la equivalencia. Ahora debo aprender a des-aprender y *construir nuevas maneras de mirar* que no sean basadas en la desigualdad, y a ser más consciente del lugar de enunciación en la representación. Debemos pensar en nuevas maneras creativas en que podemos representar, no desde el ego del autor, sino desde la co-producción y la descentralización de los circuitos regulares de la imagen, para así poder imaginarnos, como otras maneras de pensar y vivir pueden ser y son posibles.



**IN MEMORIAM DE KLINTON ESPINOZA  
(1992 – 2020)**

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **AGUDELO, María del Mar**

2007. "Tecnologías del maquillaje. El cuerpo como ensamble expresivo". Trabajo de grado para optar el título de Comunicador Social. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

### **ALFARO, Santiago**

2015 "La música andina como mercado de consumo" En: "Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo". Instituto de Etnomusicología del PUCP- Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

2009 "Economía y cultura de la música andina en Lima Metropolitana. Facultad de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

2004 "Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno". En: "Arguedas y el Perú de hoy". SUR, Casa de estudios del socialismo, Lima.

### **APPADURAI, Arjun**

2001. "La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización". Ediciones Trilce S. A., Montevideo.

### **BARTHES, Roland**

1990. "Studium y Punctum". En: "La cámara lúcida". Hurope S.A., Barcelona.

1986. "La escritura de lo visible. La imagen. Retórica de la imagen". En: "Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces". Ediciones Paidós Ibérica. S. A., Barcelona.

1978. "Sistema de la moda". Editorial Gustavo Gili. S.A., Barcelona.

### **BAUDRILLARD, Jean**

2002 "Crítica de la economía política del signo" Siglo XXI Editores S.A. México D.F y Buenos Aires.

### **BERGER, John**

2006. "Entender una fotografía". En: "Sobre las propiedades del retrato fotográfico". Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona.

1975. "Modos de ver. Colección comunicación visual". Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

1972. "Sobre las propiedades del retrato fotográfico". Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

### **BOURDIEU, Pierre**

2003. "La definición social de la fotografía". En "Un arte medio". Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, Naucalpan y Amadora.

2002 "Alta costura y alta cultura. En Sociología y cultura. Editorial Grijalbo, D.F.

2000 "La dominación masculina" Editorial Anagrama, Barcelona.

1991 "Títulos y cuarteles de nobleza cultural". En: La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Altea, Taurus, Alfaguara S.A., Madrid.

1979. "La distinción. Criterios y bases sociales del gusto". Santillana Ediciones Generales, Madrid.

### **BRISSET, Demetrio.**

1999. Acerca de la fotografía etnográfica. Gaceta de Antropología No 15. Disponible en: [http://digibug.ugr.es/html/10481/7534/G15\\_11DemetrioE\\_Brisset\\_Martin.html](http://digibug.ugr.es/html/10481/7534/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html)

### **BUTLER, Judith**

2017. "Política de género y el derecho a aparecer". En: "Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea. Paidós, Buenos Aires.

2011 "Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". En: "Estudios avanzados de performance". Fondo de cultura económica, México, D.F.

### **BUTTERWORTH, James**

2015. "Repensando el espectáculo y consumo indígena: el huayno comercial en el Perú". En: "Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo". Instituto de Etnomusicología del PUCP- Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

### **CALLIRGOS, Juan Carlos**

1996. "Sobre héroes y batallas" Los caminos de la identidad masculina. Escuela para el desarrollo DEMUS, Lima

**CÁNEPA, Gisela**

2006. "La ciudadanía en escena: fiesta andina, patrimonio y agencia cultural". En: "Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú. Gisela Cánepa Koch, María Eugenia Ulfe, eds. Concytec, Lima

2001 "Autenticidad y reproducción visual: la fiesta y la danza andinas en el contexto de la globalización". Simposio "Ritualidades Latinoamericanas"

**COMAROFF, John L. y Jean**

2012. "Etnicidad S.A." Katz Editores, Buenos Aires

**CONNELL, Raewyn**

1995. "La organización social de la masculinidad". University of California Press, Berkley. En: Masculinidad/es: poder y crisis. Teresa Valdés y José Olavarría (editores) Ediciones ISIS International. FLACSO

**CORTÉS, José Miguel**

2004. "Acerca de la construcción social del sexo y el género". En: "La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI. David Pérez (ed)". Editorial Gustavo Gili. S.A., Barcelona, Naucalpan, Amadora

**CORNEJO POLAR, Antonio**

1994. "Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas". Editorial Horizonte.

**COSME, Carlos**

2007 "La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana. Instituto de Estudios Peruanos. IEP, Lima.

**CRENSHAW, Kimberlé**

1991 "Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color". en Platero Raquel (Lucas) (ed) Intersecciones:cuerpos y sexualidades en la encrucijada. Ediciones Bellaterra, Barcelona.

**DEBORD, Guy**

1976 “La sociedad del espectáculo” Miguel Castellote, editor. Artigrafía, Madrid.

**DEGREGORI, Carlos Iván**

2013 “Del mito de Inakrrí al mito del progreso. Migración y cambios culturales”. IEP, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

**DOMINGUEZ RUIZ, Ana**

2019. El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha. *El oído Pensante*, 7(2). Recuperado a partir de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7562>

**DURDEN, Mark**

2015. “La fotografía hoy”. Phaidon Press Limited, Londres

**ENTWISTLE, Joanne**

2002. “El cuerpo y la moda. Una visión sociológica”. Paidós Contextos, Barcelona.

**FRANCKE, Marfil**

1990 “Género, clase y etnia: la trenza de la dominación”. En: “tiempos de ira y de amor: Nuevos actores para viejos problemas”. Editor: Carlos Iván Degregori. DESCO, Lima.

**FERRIER, Claude**

2010. “El huayno con arpa. Estilos globales en la nueva música popular andina”. Instituto de Etnomusicología- IDE Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos –IFEA, Lima.

**FONTCUBERTA, Joan**

2003. “Prólogo”. En: “Estética fotográfica. Una selección de textos”. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona.

**FOX, Anna y CARUANA, Natasha**

2014. “La práctica como investigación”. En: “Tras la imagen. Investigación y práctica en fotografía”. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona y Naucalpan.

### **FULLER, Norma**

2018. "Difícil ser hombre: nuevas masculinidades latinoamericanas". Norma Fuller, editora. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

2005. "Cambios y permanencias en las relaciones de género en el Perú". En: Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos? Editoras: Ximena Valdés y Teresa Valdés. Flacso\_Chile

2001. "No uno sino muchos rostros. Identidad masculina en el Perú urbano". En: "Hombres e identidades de género, investigaciones desde América Latina". Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, Bogotá.

1997. "Identidades masculinas". Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

### **GARCÍA LLORENS, Mariel**

2016. "Sólo zapatillas de marca. Jóvenes limeños y los límites de la inclusión desde el mercado". Serie: Urbanización, Migraciones y Cambio en la Sociedad Peruana, 26. IEP, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

### **GOFFMAN, Eving**

1970. "Sobre el trabajo de la cara. Análisis de los elementos rituales de la interacción social". En "Ritual de interacción". Tiempo contemporáneo, Buenos Aires. Consulta: 28 de junio 2019.

<http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/59%20-%20Goffman%20-%20Sobre%20el%20trabajo%20de%20la%20cara%20-%20Análisis%20de%20los%20elementos%20rituales%20de%20la%20interaccion%20social%20%2818%20copias%29.pdf>.

### **GROYS, Boris**

2016. "Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea". Caja Negra Editora, Buenos Aires.

### **GUBBER, Rosana**

2005. "El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo". Paidós. Estudios de Comunicación, Buenos Aires.

**HALL, Stuart**

2010. "La cuestión de la identidad cultural". En "Stuart Hall, Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Envió Editores-IEP\_ Instituto Pensar\_ Universidad Andina Simón Bolívar. Popayán-Lima y Quito.

**HEIDT, Erhard**

2004. "Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano". En "La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI". David Pérez (Ed). Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

**HUERTA, Alexander**

2018. "Masculinidad desafiada". En: "Difícil ser hombre. Nuevas masculinidades latinoamericanas". Norma Fuller, editora. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

**IVAYLOVA, Valentina**

2015. "El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo". Tesis de maestría en Estudio Comparativo de Literatura, Art i Pensament: treballs de fi de máster. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona. Consulta: 25 abril 2019.

[https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/24798/Dimitrova\\_2015.pdf](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/24798/Dimitrova_2015.pdf)

**IVELIC, Milan**

1990. En "¿Qué es la estética?". En: "Curso de estética general". Editorial Universitaria San Francisco 454, Santiago de Chile.

**JAIME, Martín**

2007. "La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana. Instituto de Estudios Peruanos. IEP, Lima.

**JODELET, Denise**

1986. "La representación social: fenómenos, concepto y teoría". En "Psicología Social II: Pensamiento y vida social (pp. 469-494). S. Moscovici (Ed.) Paidós. Barcelona. Consulta: 28 de junio 2019. file:///Users/toro/Downloads/rsociales-djodelet2.pdf

**KERNAGHAN, Richard**

2018. Taller de escritura etnográfica. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

**KIMMEL, Michael**

1994 "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina". Harry Brod y Michael Kaufman editores, Theorizing Masculinities. En: Masculinidad/es: poder y crisis. Teresa Valdés y José Olavarría (editores) Ediciones ISIS International. FLACSO

**KOGAN, Liuba**

2010 "El deseo del cuerpo: mujeres y hombres en la Lima contemporánea" Fondo editorial del Congreso del Perú, Lima.

**KUHN, Anette.**

2007. Photography and cultural memory: A methodological exploration In Visual Studies, Vol. 22, No.

**MARCUS, George.**

2001. "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal". En: "Alteridades, 11" (22): 111- 127.

**MARQUEZ, Laura**

2017. "El humano nace andrógino y el maquillaje le da forma". Trabajo de grado para optar el título de Comunicadora Social con énfasis en Publicidad y Comunicación Organizacional". Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Comunicación y Lenguaje Social. Consulta: 28 junio 2019.

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35868>.

**MERINO, Alejandro**

2007. "La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana. Instituto de Estudios Peruanos. IEP, Lima.

**MUÑOZ, Hernando**

2017. "Hacerse hombres. La construcción de masculinidades desde las subjetividades". Universidad de Antioquía. Fondo Editorial FCSH. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Medellín.

**LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean**

2015. "La estetización del mundo". Editorial Anagrama. S. A., Barcelona.

**PARR, Martin**

1999. "Benidorm". Sprengel Museum Hannover.

**PAJUELO, Daniel**

2014 . "La calle es el cielo. La Lima de Daniel Pajuelo". Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

**PÉREZ, David**

2004. "Entre la anomalía y el síntoma: tanteos en un frágil recorrido". En "La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI". Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona.

**POOLE, Deborah**

2000. "Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes". Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

**ROSALES, José Luis**

2007. "La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana. Instituto de Estudios Peruanos. IEP, Lima.

**RODRÍGUEZ, Juana María**

2016. "Una evidencia *queer*: trabajo sexual y metodologías afectivas". Boletín de arte, n.37: 23-34.

**ROZAS, Efraín**

2007. "Buscando al "otro" identidad y representación en la música de fusión". En Fusión: Banda sonora del Perú. Instituto de Etnomusicología Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

**ROMERO, Raúl R.**

2017. "Todas las músicas: Diversidad sonora y musical en el Perú". Instituto de Etnomusicología del PUCP- Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

2007. "Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global". Instituto de etnomusicología. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

**RUIZ BRAVO, Patricia**

2001. Sub-versiones masculinas. Imágenes del varón en la narrativa joven. Centro de la mujer peruana "Flora Tristán", Lima.

**SALGUERO, Alejandra e ISMAEL, Ramón**

2018. "¡Ese sí es un hombre...es de trabajo! Identidades masculinas en camaroneros de Mazatlán". En: "Difícil ser hombre. Nuevas masculinidades latinoamericanas". Norma Fuller, editora. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

**SALKELD, Richard**

2014. "Cómo leer una fotografía. Manuales de fotografía creativa aplicada". Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona y Naucalpan.

**SANCHEZ, Pilar**

2010. "La construcción del gerente: masculinidades en élites corporativas en Colombia y Ecuador". Tesis de maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador.

**SEDGWICK, Eve**

2018. "Lectura pánico y lectura reparadora, o eres paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti". En: "Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad". Editorial Alpuerto, Madrid.

**SEELING, Charlotte**

2000. Moda. Il secolo degli stilisti. 1900-1999. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln.

**SIBILIA, Paula**

2008. "La intimidad como espectáculo". Fondo de cultura Económica, Buenos Aires.

**SCHECHNER, Richard**

1985 "Restauración de la conducta. En: "Estudios avanzados de performance". Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

**SHEPARD, Bonnie**

2001. "Prefacio. Sobre las identidades masculinas" En: "Hombres e identidades de género, investigaciones desde América Latina". Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, Bogotá.

**TAYLOR, Diana**

2011. "Introducción. Performance, teoría y práctica". En: "Estudios avanzados de performance". Fondo de cultura económica, México,D.F.

**TUCKER, Joshua**

2013. "Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno music, media work, and ethnic imaginaries in urban Perú". The University of Chicago Press, Chicago and London.

**TURNER, Victor**

1975. Dramas, fields, and metaphors: Symbolic Action in Human Society, Cornell University Press, New York.

**UCELLI, Francesca**

2016. "Sólo zapatillas de marca. Jóvenes limeños y lo límites de la inclusión desde el mercado". Serie: Urbanización, Migraciones y Cambio sen la Sociedad Peruana, 26. IEP, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

**URRUTIA, Andrea**

2013. "Lápiz labial: identidad, presentación y experiencias de la feminidad. Tesis para optar el grado de MAgister en Antropología Visual". Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

**VELÁSQUEZ, Sofía**

2012. "Soy como deseo ser. El retrato iluminado en el Perú: ilusión, representación, vidas imaginadas y estética popular contemporánea". Tesis para optar el grado de Magister en Antropología Visual. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

**VICH, Victor**

2001. "El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú". Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima.

**VILLA, Julio**

2013. "Diseñando el cuerpo: la estética corporal masculina en jóvenes de sectores altos de Lima". Facultad de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

**WHITE, Minor**

2003. "El ojo y la mente de la cámara". En: "Estética fotográfica. Una selección de textos". Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona.

## **Enlaces a imágenes de redes sociales y páginas webs**

Alicia Delgado - LastFM. [página web]. Consulta: 07 de noviembre 2022

<https://www.last.fm/es/music/Alicia+Delgado/+images/4319eaa49e4a4770ba0cda5796de36d>

Ángel Damazo - [página web]. Consulta: 07 de noviembre 2022

<https://angeldamazo.com/>

Danny Mendoza - [página de Facebook]. Consulta: 07 de noviembre 2022.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=105754152951997&set=ecnf.100005522377868&type=3&theater>.

Dina Paucar - [página de Facebook]. Consulta: 07 de noviembre 2022.

<https://www.facebook.com/DinaPaucarOficial/photos/a.170011106396592/170011109729925/?type=3&theater>.

“El extraordinario cotidiano” Tony Robles [Red social: Instagram].

<https://www.instagram.com/p/BE-WfxeRL72/> Actualización 07 de noviembre 2022.

Elmer De La Cruz - [página de Facebook]. Consulta: 07 de noviembre 2022.

<https://www.facebook.com/elmerdlacruz/photos/a.488091957911227/1584393614947717/?type=3&theater>

Jilguero del Huascarán - Ministerio de Cultura- [página web]. Consulta: 07 de noviembre 2022.

<https://www.cultura.gob.pe/es/comunicacion/noticia/ministerio-de-cultura-rendira-homenaje-al-jilguero-del-huascarán>.

Klinton Espinoza - [página de Facebook]. Consulta: 07 de noviembre 2022.

<https://www.facebook.com/klinton.espinozaverde.1/photos?st=676968013%3A10000491445527%3A1562098399>

Luis y Tomás Pacheco [página de youtube]. Consulta: 07 de noviembre 2022.

[https://www.youtube.com/watch?v=C9zdhVipi\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=C9zdhVipi_s)

Pedro Almodóvar - “Todo sobre mi madre” (1999). Consulta: 07 de noviembre 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=s11D4G7WyTc>

Picaflor de los Andes Oficial - [página de Facebook]. Consulta: 07 de noviembre 2022.

<https://www.facebook.com/PicaflordelosAndesPaginaOficial/photos/a.696468697210639/698432890347553/?type=1&theater>

Sonia Morales - [página de Facebook]. Consulta: 07 de noviembre 2022.

<https://www.facebook.com/soniamoralesoficial/photos/a.157283067674391/217462214989809/?type=3&theater>.

Sósimo Sacramento - Especiales del folklore [página de blogspot]. Consulta: 07 de noviembre 2022.

<http://especialesdelfolklore.blogspot.com/2009/12/>



## ANEXOS

### Herramientas de recojo de información

Preguntas secundarias de investigación	Datos	Técnicas de recolección	Formas de registro y descripción: soportes y fuentes
¿Cuáles son los contenidos del repertorio de esta performance?	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estilos y formas estéticas:</li> <li>-Técnicas corporales</li>   <li>-Discurso (letras de canciones)</li>   <li>- Cultura material: Indumentaria:               <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Símbolos</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Realización de un paratitio (sala de maquillaje)</li> <li>Archivo videográfico (Análisis)</li> <li>-Realización de sesión fotográfica (Publicidad del cantante)</li> <li>-Observación de campo</li> <li>-Entrevista</li>   <li>-Registro audio (Análisis de letras de canciones y escucha de maneras de cantar)</li>   <li>Archivo fotográfico (corpus de imágenes)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Archivo digital (videos archivo)</li> <li>-Cuaderno de campo</li> <li>-Grabaciones de audio y video (Digital)</li>   <li>-Fotografía (Digital)</li>   <li>-Grabaciones de audio</li>   <li>- Publicaciones varias (afiches, portadas de discos) (Digital)</li>   <li>-Archivo digital</li> </ul>
¿Cómo se gestiona y prepara el cuerpo del cantante?	<ul style="list-style-type: none"> <li>b. Diseño (manufactura y producción)</li> <li>Acciones: Cuerpo</li> <li>-Hábitos y consumo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Entrevistas</li> <li>- Conversaciones</li>   <li>Observación participante</li> <li>Conversaciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Grabación de audio y fotografía</li>   <li>-Notas de observación</li> <li>- Fotografías</li> </ul>

<p>¿En qué escenarios se despliega esta performance?</p>	<p>a. Evento: Conciertos y presentaciones</p> <p>b. Acciones: Comunicación material y virtual</p> <p>c. Presentaciones -Técnicas corporales</p> <p>d. Conciertos y presentaciones</p>	<p>-Observación participante</p> <p>-Registro audio-visual</p> <p>-Archivo virtual (publicaciones y conversaciones)</p> <p>Registro audio-visual</p> <p>-Creación de espacio expositivo con fotografías</p>	<p>-Diario de campo y notas de observación</p> <p>-Grabaciones de audio y video (Digital)</p> <p>-Capturas de pantalla</p> <p>-Publicaciones varias: volantes, fotografías, carteles.</p> <p>-Grabaciones de audio y video (Digital)</p> <p>- Fotografía</p> <p>-Notas de observación</p>
--	---	---	---

