

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Flor Pucarina y Pastorita Huaracina. Construcción de personajes musicales femeninos durante el desarrollo discográfico de 1960 a 1965 en Perú.

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Musicología que
presenta:

María Alejandra Carrillo Fídel

Asesor:

Zoila Elena Vega Salvatierra

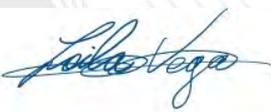
Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, **Zoila Elena Vega Salvatierra**, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis/el trabajo de investigación titulado "**Flor Pucarina y Pastorita Huaracina. Construcción de personajes musicales femeninos durante el desarrollo discográfico de 1960 a 1965 en Perú**", de la autora María Alejandra Carrillo Fídel, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 11%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21/08/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima 28 de agosto de 2023

| | |
|--|---|
| Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Vega Salvatierra, Zoila Elena | |
| DNI: 29738283 | Firma  |
| ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6748-7648 | |

A las mujeres que cantan.

A las mujeres que luchan.



Agradecimientos

Escribir esta tesis fue posible gracias al apoyo que me dieron de forma directa e indirecta diferentes personas a lo largo de dos años y medio de maestría. Realizar esta investigación implicó dos procesos diferentes pero que se retroalimentaron. Por un lado, representó confiar en mi trabajo; por otro, crecer emocionalmente en medio de años de pandemia. Esta tesis me permitió tener una meta en medio de la cuarentena y confirmar que la vida es ahora.

En primer lugar, quiero agradecer a Zoila Vega Salvatierra, mi asesora y compañera en medio de esta aventura que significó investigar y escribir sin cesar, casi de forma estratégica, como quien se alista a defender las murallas en medio de las Cruzadas. Gracias por confiar en ese pequeño grupo humano que te recibió en el ciclo 2020-2, por orientar desde ese día mis pensamientos con los mejores ejemplos y lecturas y por creer en las posibilidades de esta aventura.

En segundo lugar, a los maestros que recibieron mis consultas, preguntas y curiosidades. Gracias a Raúl Renato Romero, Julio Mendivil, Virginia Zavala, Cristina Alayza, Carlos Castro y Aurelio Tello. Lo aprendido en cada una de sus clases se ve reflejado en las siguientes líneas.

A Carla y Andrés, mis padres, quienes con paciencia y muchos cassettes me enseñaron de huaynos, mulizas, santiagos y a disfrutar de la música en cada momento de mi vida. Parece que nunca lo he dicho, pero gracias por siempre hablarme de historia, de música y poner los libros al alcance de mis manos. Todo lo que aprendí en esos años dieron fruto en este proceso de investigación. Al joven Andrés, por ser siempre un impulso para seguir creciendo.

A Jean Luc Fortuna, por la amistad en medio de la pandemia, los trabajos grupales y por ser cómplice en medio de las conversaciones filosóficas. Aunque nuestros temas son diferentes, cada conversación fue un proceso de aprendizaje. Gracias a un grupo humano incondicional que me acompaña desde mis primeros años en la PUCP, como literata, como productora y en este intento de ser musicóloga. Mil gracias a Mario Cépeda, Giancarlo Mori, Alejandra Calderón, Aline Díaz, Claudia Vásquez Caicedo y Killary Catacora, por ser incondicionales en momentos buenos y malos. A Carlos Fídel, mi querido tío, por demostrarme que nunca es tarde para seguir estudiando.

Casi por terminar, gracias a mi querida Natalia Sánchez Loayza por su incansable apoyo como amiga, editora, lectora profesional. Tu apoyo y tus palabras han sido la piedra angular en mi recorrido por esta maestría. Gracias por mostrarme que cada paso es una posibilidad.

Por último, pero no menos importante, al último pasajero de este tren, Juan Manuel Auza por alentarme a subir la tesis al sistema y escuchar cada uno de estos huaynos conmigo.



Resumen

Pastorita Huaracina y Flor Pucarina fueron dos cantantes femeninas de música andina. Su carrera musical inició en los coliseos y su éxito con el público las llevó al mundo discográfico y de la radio. Actualmente, son parte de un grupo selector de cantantes reconocidos y admirados, como Picaflor de los Andes y Jilguero del Huascarán. Reconocidas por sus logros, discursos de diferente índole han definido la fama de ambas personas musicales. Etiquetas e ideas a priori son parte de los discursos construidos alrededor de ambas cantantes, muchos de ellos sin detenerse en sus aportes musicales a la escena musical de la época.

En este sentido, el interés de esta investigación es establecer el rol de ambas cantantes dentro de la escena musical andina de 1960 a 1965 y conocer los aportes, rupturas, silencios o cambios que afrontaron como sujetos femeninos. Para cumplir este objetivo se usaron herramientas provenientes de la musicología, lingüística, historia del arte, estudios de género y sociología para establecer un análisis multimodal. A través de esta herramienta se analizan los discursos visuales, textuales y musicales en los primeros *long plays* de ambas cantantes.

De esta forma, el presente trabajo de investigación busca establecer como ambas cantantes representa un paso importante de las mujeres dentro de una escena musical andina netamente masculina. Su agencia, aunque no absoluta, establece precedentes cruciales desde el desarrollo musical y visual que determinar un paso dentro de discursos sociales y políticos, a la vez que se mantienen temáticas tradicionales.

Palabras claves: *Perú, música andina, mujeres, persona musical, discurso, análisis multimodal, Flor Pucarina, Pastorita Huaracina, huayno.*

Abstract

Pastorita Huaracina and Flor Pucarina were two female singers of Andean music. Their musical career began in the coliseums and their success with the public took them to the recording and radio world. Currently, they are part of a select group of recognized and admired singers, such as Picaflor de los Andes and Jilguero del Huascarán. Recognized for their achievements, speeches of different kinds have defined the fame of both musical people. A priori labels are part of the discourses built around both singers, many of them without dwelling on their musical contributions to the music scene of the time.

In this sense, the interest of this research is to establish the role of both singers within the Andean musical scene from 1960 to 1965 and to know the contributions, ruptures, silences, or changes that they faced as female subjects. To achieve this objective, tools from musicology, linguistics, art history, gender studies and sociology were used to establish a multimodal analysis. Through this tool, the visual, textual, and musical discourses in the first long plays of both singers are analyzed.

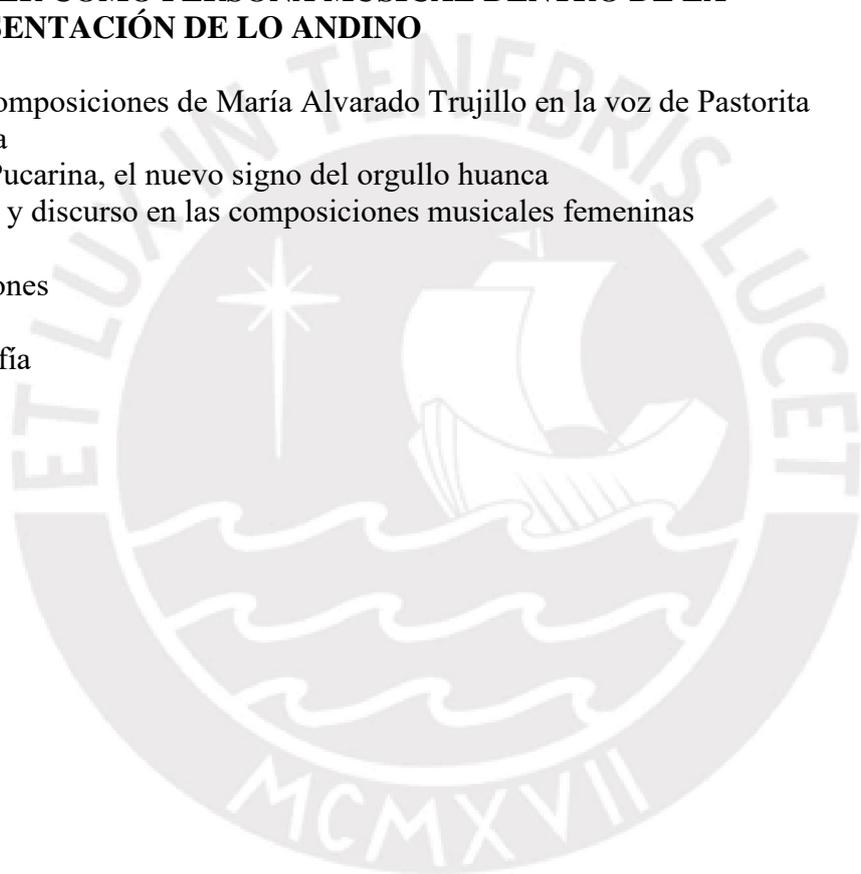
In this way, the present research work seeks to establish how both singers represent an important step for women within a purely male Andean musical scene. Their agency, although not absolute, establishes crucial precedents from musical and visual development that determine a step within social and political discourses, while maintaining traditional themes.

Keywords: *Peru, Andean music, women, musical person, discourse, multimodal analysis, Flor Pucarina, Pastorita Huaracina, huayno.*

ÍNDICE

| | Pág |
|---|------------|
| Resumen | i |
| Abstract | ii |
| Índice | iii |
| Introducción | 1 |
| CAPÍTULO I | 4 |
| 1.1 Planteamiento del problema | 4 |
| 1.2 Preguntas de investigación | 4 |
| 1.3 Objetivos | 4 |
| 1.4 Justificación | 5 |
| 1.5 Estado del arte | 6 |
| 1.6 Marco teórico | 7 |
| 1.6.1 Musicología | 7 |
| 1.6.2 Sociología | 11 |
| 1.6.3 Estudios de género e historia del arte | 12 |
| 1.6.4 Análisis del discurso | 14 |
| 1.7 Propuesta de investigación | 15 |
| CAPÍTULO II | 17 |
| 2.1 Tipo de investigación | 17 |
| 2.2 Nivel de investigación | 17 |
| 2.2.1 Formulación de hipótesis | 17 |
| 2.3 Enfoque de investigación | 17 |
| 2.4 Diseño de la investigación | 17 |
| 2.4.1 Método | 17 |
| 2.4.2 Fuentes | 18 |
| 2.4.3 Herramientas | 18 |
| 2.4.4 Procesamiento de datos | 19 |
| CAPÍTULO III | |
| PASTORITA HUARACINA Y LOS PRIMEROS DISCURSOS SOBRE LA MUJER ANDINA | 20 |
| 3.1 Pastorita Huaracina: la construcción de la persona musical | 22 |
| 3.2 El cuerpo de la mujer en la escena musical | 27 |
| 3.3 El escenario de Pastorita Huaracina | 31 |
| 3.3.1 El disco dentro de la escena musical andina | 31 |
| 3.3.2 El género elegido: el huayno | 35 |
| 3.4 El primer <i>long play</i> : los discursos sobre la mujer andina | 37 |
| 3.4.1 La puerta de ingreso. La imagen y el texto en el <i>long play</i> | 40 |
| 3.4.2 El discurso musical y la voz de Pastorita Huaracina | 52 |

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO IV | |
| FLOR PUCARINA, LA ARTISTA EN SOLITARIO | 62 |
| 4.1 El cuerpo de Flor Pucarina y la persona musical | 63 |
| 4.2 La construcción: la mujer andina moderna | 68 |
| 4.2.1 Una nueva propuesta visual: la mujer huanca en la música | 69 |
| 4.2.2 La contratapa: texto y tradición | 72 |
| 4.3 El discurso musical: la voz de una nueva mujer andina | 79 |
| 4.3.1 El desarrollo sonoro del discurso musical | 80 |
| 4.3.2 La pluma y la voz femenina. Las composiciones musicales en el disco | 82 |
| | |
| CAPÍTULO V | |
| LA MUJER COMO PERSONA MUSICAL DENTRO DE LA REPRESENTACIÓN DE LO ANDINO | 95 |
| 5.1 Las composiciones de María Alvarado Trujillo en la voz de Pastorita Huaracina | 96 |
| 5.2 Flor Pucarina, el nuevo signo del orgullo huanca | 103 |
| 5.3 Signo y discurso en las composiciones musicales femeninas | 108 |
| | |
| Conclusiones | 113 |
| | |
| Bibliografía | 116 |



INTRODUCCIÓN

Los clamores y emociones del bicentenario por la independencia del Perú iniciaron en redes sociales, universidades y por supuesto en el estado peruano un movimiento que buscó visibilizar a diferentes personajes, con hincapié en la diversa y compleja historia del Perú republicano. Dentro de esta fiebre bicentenaria surgió un interés por los personajes femeninos, sujetos que por años han sido invisibilizados o reconocidos sin ahondar en sus historias, aportes y los contextos en los que se desarrollaron. La música, como expresión artística y cultural, no fue ajena a esta celebración. Respecto a la historia musical peruana también se desplegaron discursos que buscaban resaltar el orgullo o patriotismo partiendo de la participación de músicos en el desarrollo de nuestros 200 años de república.

Dentro de la amplia cartelera de nombres surgieron dos que llamaron mi atención, Pastorita Huaracina y Flor Pucarina. Ambas cantantes de música andina, reconocidas y laureadas, rápidamente fueron elegidas personajes centrales en diferentes conversatorios, reportajes u homenajes. Por ejemplo, Geraldine Zuasnabar, productora audiovisual de Huancayo, presentó una ponencia en la Feria de Libro de Huancayo 2021 sobre su trabajo acerca de Flor Pucarina. En su presentación, Zuasnabar resaltó la necesidad de reconocer la labor y la historia de mujeres y la posibilidad de reconocerla como ancestros de las mujeres actuales. Otro caso particular que llamó mi atención fue un reportaje sobre Pastorita Huaracina, donde se le denomina un sujeto empoderado y feminista (como menciono más adelante en esta tesis). Aunque en ambos casos se habla de la labor artística de las cantantes, no hay un trabajo o análisis realizado desde su producción musical, dejando invisibilizados el elemento sonoro que sostiene a ambos personajes. Al reconocer estos discursos encontré los primeros indicios del tema que deseaba investigar, parto de la preocupación hacía la necesidad de dejar la costumbre de asumir el ámbito privado como el único aspecto en la vida de las cantantes.

Como en muchas investigaciones las propuestas iniciales tuvieron más de un revés, la evidencia reunida al producir el marco teórico o el material discográfico propició nuevas lecturas, sin perder el interés por encontrar una respuesta ante los cuestionamientos que originaban etiquetas como feminista o empoderada, etiquetas *a priori* que, por el contrario, parecen nublar el entendimiento de los personajes femeninos dentro de la historia de la música popular peruana. En este proceso comprendí que no basta con señalar

que fueron cantantes de éxito dentro de un espacio masculino para crear o crear etiquetas para referirnos a una producción musical. Era necesario que esta investigación se insertará en el contexto y los diálogos de las diversas representaciones de realidad que se sostienen en la música andina y con las que ambas mujeres interactuaron de diferente manera.

De esta forma, la investigación encontró un punto de quiebre que hizo posible trazar un hilo conductor, el mismo que entrelaza los siguientes cinco capítulos. La intención de esta investigación es tomar los objetos musicales iniciales producidos por ambas cantantes como la muestra palpable de su paso dentro de la historia de la música peruana. Si bien ambas iniciaron sus carreras en conciertos, coliseos y también cantaron en la radio, los discos, como evidencia física, nos muestran las intenciones musicales y discursivas en un momento particular de la historia. En el caso de esta investigación, para no sobrepasar los marcos de un trabajo de estas características, mi análisis sólo se centra en los primeros *long plays* que ambas publicaron. Sin dejar de lado, la necesidad de aplicar el modelo de análisis propuesto a toda la extensión discográfica de ambas cantantes y de esta forma trazar todo el proceso de transformación. Por lo tanto, es importante precisar que los resultados expuestos en esta investigación no solo son un punto de partida en el estudio de los procesos musicales y discursivos que las cantantes andinas lograron dentro de una industria musical. Los discos aportan una diversidad de discursos que permiten reconocer negociaciones de ambas cantantes dentro de una escena musical, sin sostenerse de forma exclusiva en datos biográficos o en narraciones de sus vidas personales. Trabajar con los discos nos acerca a Pastorita Huaracina y a Flor Pucarina, pero también son una muestra de la construcción, los rezagos y los cambios que ocurrieron en la escena musical andina como parte del proceso de la historia cultural peruana

El análisis propuesto en la presente investigación estudia por separado elementos que están contenidos dentro del objeto musical, sin desarticular su unidad. De esta forma, al final de la tesis es posible presentar un nuevo modelo de análisis multimodal musicológico que puede ser aplicado a otras escenas musicales o diversos materiales de soporte musical. El nuevo modelo de análisis propuesto dialoga con las técnicas de análisis crítico del discurso, los aportes de la cultura visual e historia del arte, así como con investigaciones musicológicas previas, para producir nuevo conocimiento sobre el fenómeno sonoro andino y la complejidad de su existencia.

Al centrarme en el contenido visual, textual y musical es posible encontrar conexiones entre el pasado, el presente de ambas cantantes, los compositores y las formas en las que

en la actualidad es percibida la música andina. Un conjunto de elementos que confluyen y nos permiten entender los aportes, negociaciones, tradiciones y silencios que sostuvieron Pastorita Huaracina y Flor Pucarina dentro de la escena musical andina. Además, esta tesis busca establecer una propuesta de investigación desde los estudios de género que no esté basada en etiquetas previas o solo se centre en discursos de empoderamiento, sino en la importancia de trazar la ruta de las mujeres dentro de la historia musical peruana. Líneas que también necesitan ser estudiadas y escritas dentro de la musicología peruana.



CAPÍTULO I

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A través de personajes musicales como Pastorita Huaracina y Flor Pucarina se descubren discursos contruidos a partir de imágenes políticas o feministas que dejan de lado su actividad musical. Aunque ambas trascienden al tiempo debido a su trabajo musical, se ponderan estas imágenes a priori sin establecer un diálogo entre lo político y su legado dentro la música andina.

Salvo casos aislados la musicología en Perú no ha profundizado en el estudio de los sujetos femeninos. Los casos que se han estudiado se centran en fenómenos sonoros contemporáneos, dejando de lado las escenas musicales pasadas. No existen trabajos que analicen la construcción de personas musicales desde una perspectiva de género, que nos permita comprender su accionar y avances dentro de una escena musical.

1.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Cómo se constituyen los personajes de Flor Pucarina y Pastorita Huaracina en la escena musical andina durante el boom de la industria discográfica en Lima?
- ¿Cómo se estructura la escena musical andina contemporánea?
- ¿Qué discursos sostiene la construcción de estos personajes musicales?
- ¿De qué forma se exponen las negociaciones dentro de la escena musical?

1.3 OBJETIVOS

El objetivo principal de la investigación es identificar las estrategias, negociaciones, silencios y estereotipos de género en la escena musical andina que contribuyeron a la construcción de los personajes musicales de Pastorita Huaracina y Flor Pucarina.

Para poder cumplir con este objetivo principal es importante cumplir con los siguientes objetivos específicos.

1. Reconstruir la formación y la estructura de la escena musical andina contemporánea en los años 60.
2. Reconstruir el desarrollo de la industria del disco con relación a las dos cantantes.
3. Reconocer los discursos que sostienen los trabajos de los primeros discos de los cantantes publicados de 1960 a 1965.

4. Establecer de forma clara el papel de los roles de género dentro de la industria del disco.
5. Indagar en la posible construcción de un discurso o postura contra el orden establecido a través del trabajo musical de las cantantes.

1.4 JUSTIFICACIÓN

Esta investigación es útil para la musicología porque profundiza en temas que no han sido estudiados de manera exhaustiva hasta la fecha. La música andina es uno de los tópicos recurrentes en la investigación musicológica peruana desde finales del siglo XIX. Se ha escrito mucho, pero el terreno de la perspectiva de género en esta escena musical es un espacio poco explorado. Las investigaciones sobre el rol de la mujer dentro de este espacio musical resultan trabajos aislados a lo largo de la academia nacional o trabajos hechos desde el extranjero. La presente tesis establecerá una continuidad con textos clave dentro de este campo, como *Música popular en Lima: criollos y andinos* de José Antonio Llorens o el ensayo *Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno* de Santiago Alfaro. Esta continuidad se caracteriza por una lectura que no deja de lado los conflictos de género que la escena musical andina ha albergado a lo largo de la historia.

Para comprender la música como fenómeno social, también es necesario identificar los mecanismos de control por parte de la industria y de los músicos, y las negociaciones de los personajes femeninos para tener éxito dentro de este género musical. Un avance metodológico que puede replicarse posteriormente en otras escenas musicales peruanas. De esta manera, como investigadores podemos comprender cómo se forman estas escenas, su funcionamiento, sus cambios y cómo influyen musicalmente en la construcción del personaje musical.

La investigación propuesta por esta tesis vincula los estudios de género, el análisis del discurso y el estudio de la producción discográfica nacional en la construcción de un nuevo conocimiento sobre los aspectos de la cultura peruana que no se han analizado desde estas perspectivas. Así como la lectura literaria requiere que se conozca de su contexto, el acontecimiento musical también requiere que se estudie en relación con el sentido que su contexto le otorgó, como punto de partida de construcción y análisis del personaje musical. Esta investigación nos permite preguntarnos qué Pastorita Huaracina, qué Flor Pucarina hemos escuchado y qué cantante es la que admiramos. De esta manera

nos acercamos a los ídolos musicales o ídolos femeninos a partir de una exégesis exhaustiva.

1.5 ESTADO DEL ARTE

La bibliografía en este tema es amplia. Los trabajos previos tienen un doble uso; por un lado, como investigadora, me permite conocer mejor la escena musical que estudio. Por otro lado, con una lectura crítica de este material, puede reconocer los espacios que no han sido estudiados o cómo se pueden ampliar visiones de la escena. Estudiar la bibliografía previa me permite comprender que faltan más investigaciones sobre los sujetos femeninos en la música andina. Labor que se ha realizado de manera aislada.

Tres lecturas centrales para esta tesis son *Música popular en Lima: criollos y andinos* (Lloréns, 1983), el ensayo *Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno* (Alfaro, 2005) y el libro *Cuentos Fabulosos* (Mendivil, 2018). Además, hay textos con información bibliográfica que permitirán la aproximación a los personajes, entre los que se encuentra el libro *Peregrina* (Muñoz Monge, 2019) y la tesis doctoral *Andean Divas: Emotion, Ethics and Intimate Spectacle in Peruvian Huayno Music* (Butterworth, 2014). El trabajo de Butterworth se centra en personajes de la música andina contemporánea como Dina Páucar o Sonia Morales, con una breve introducción a personajes como Pastorita Huaracina y Flor Pucarina. De esta tesis se toma la información biográfica pertinente para el trabajo de investigación, pero con la claridad de distinguir para la recopilación de información entre el sujeto y la persona musical.

La perspectiva de género de la tesis se sostiene en lecturas importantes como *Subalternidad y representación* (Beverly, 2004), *El género en disputa* (Butler, 2007) y *Dominación Masculina* (Bourdieu, 2000). Textos que van a dialogar con trabajos sobre musicología feminista con el fin de establecer una lectura crítica del periodo histórico y la escena musical en cuestión, para evitar caer en anacronismos o falsas etiquetas. La perspectiva de género aplicada a la musicología en este trabajo sigue los postulados de *Feminismo y música* (Ramos, 2003), *Feminine endings* (McClary, 2002) y *Gender and the field of musicology* (Citron, 1993).

1.6 MARCO TEÓRICO

Esta tesis cuenta con cinco aspectos que conforman su estructura teórica basada en musicología, sociología, estudios de género e historia del arte y análisis crítico del discurso. Los cinco pilares teóricos de la tesis son parte de un trabajo interdisciplinario, al cual me gustaría denominar un análisis multimodal musicológico. Término proveniente del análisis del discurso con perspectiva crítica.

1.6.1 Musicología

Las investigaciones previas en musicología nos permiten reconocer estructuras, definir espacios e implementar metodología de aproximación a los espacios y a los personajes analizados.

El primer paso es establecer el espacio donde se desarrollan Pastorita Huaracina y Flor Pucarina, un espacio común donde coexisten con otros artistas, con la industria, con el público y con un contexto urbano en crecimiento. La musicología aporta el concepto de *escena musical*. Este espacio será el lugar o hábitat de desarrollo, por lo que es importante definir sus alcances y límites. Este concepto fue desarrollado en los trabajos de Straw y Bennett y se consolidó en los estudios de musicología alrededor de los años 90. Estamos ante un concepto que se define luego de los 60, pero su uso es pertinente porque representa la coexistencia de diferentes elementos que tienen como resultado un objeto sonoro. Desde su origen el término *escena musical* ha tenido un desarrollo teórico y metodológico diverso, representa una amplia definición de conceptos y líneas de investigación que se inicia como un conjunto de escenas musicales occidentales, populares y urbanas. Como menciona el texto *Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límite y aperturas* de Piquer, del Val y Pedro, estudiar la escena musical representa un interés por comprender la relación entre la música y el espacio, sus actores y protagonistas dentro de un contexto social urbano (Piquer et al., 2014). Aquí encontramos la primera coincidencia que sirve para esta investigación. La escena musical entendida como el espacio donde Flor Pucarina y Pastorita Huaracina se desarrollan junto a una diversidad de espacios como los coliseos, la ciudad, los estudios de grabación y en relación con una

diversidad de actores como el público, los migrantes, los dueños de las disqueras. Por último, también dialogan con los prejuicios o imaginarios sobre la música andina.

El corpus que define la escena musical andina contemporánea en esta investigación está conformado por una suma de definiciones. En primer lugar, Barry Shank propone una idea analizada desde la escena musical del rock, descripción que puede ser aplicada a la escena musical andina contemporánea. Para Shank las escenas musicales son una condición necesaria para que la producción musical sea capaz de trascender, alejarse de su carácter local y modificar las estructuras de identificación dominantes. Como veremos al estudiar los casos de los discos de 1960 a 1965 ambas cantantes logran trascender sus espacios tradicionales, el disco les permite ganar nuevos espacios de visibilidad a partir de su música.

Otra definición importante es la de Sarah Cohen, estrechamente relacionada con la definición de Shank. Si bien la definición de Cohen está relacionada con la escena musical en Liverpool podemos relocalizar la experiencia en la ciudad de Lima.

Así, explica cómo la situación de Liverpool como uno de los puertos principales de Inglaterra, las diferentes oleadas de inmigraciones y el acento típico de la ciudad, han moldeado algunas características estéticas de las bandas musicales ahí. (Piquer et al., 2014: 67)

Lo explicado por Cohen puede aplicarse al caso de la música andina en Lima, porque entre 1960 a 1965 la ciudad está pasando por un proceso de crecimiento a causa de la migración andina. Esta migración generó nuevos espacios culturales y nuevas relaciones sociales. Es gracias a estos nuevos espacios y relaciones que se puede producir un objeto sonoro industrial como el disco.

Para entender la organización de las escenas y los capitales sociales que se ponen en juego, hay que tomar en cuenta esos elementos que, según los autores, no se han tenido en cuenta en las perspectivas europeas y norteamericanas. (Piquer et al., 2014: 73)

Los conceptos de escena musical mencionados hasta el momento no se confrontan, son análisis que nutren la construcción epistemológica de lo que significa el término escena musical. Sin embargo, son definiciones pensadas para espacios occidentales como Liverpool o el rock en Austin, si bien pueden compararse con muchos de los procesos de

la escena musical andina contemporánea es necesario para la investigación encontrar un carácter que la defina desde su génesis. La escena musical andina contemporánea nace desde un espacio subalterno. Bajo esta consideración, para terminar de definirla es necesario recurrir a una definición que aporte esa mirada no occidental, una crítica a lo mencionado anteriormente. La descripción establecida por Spencer y Mendívil, centrada en Latinoamérica, sostiene que dentro de las escenas musicales existen jerarquías internas. Estas jerarquías inician en el centro de la escena y afecta a quienes los rodean (Piquer et al., 2014: 8). Se establece un orden interno que no es estático, la diversidad de actores que conviven en la escena musical pueden acercarse o alejarse del centro.

Por lo tanto, la escena musical andina contemporánea es un espacio donde conviven actores como los cantantes, los músicos, los productores, los dueños de los coliseos, el público, la radio y los discursos sobre la música andina. Estos miembros conviven en base a jerarquías que pueden o no ser desafiadas por una diversidad de herramientas que desarrollaremos a lo largo de la tesis.

Una vez identificado el terreno el siguiente paso es definir al sujeto que se desarrolla dentro de la escena musical. Con este propósito, las cantantes Pastorita Huaracina y Flor Pucarina serán identificadas bajo el término *persona musical*. Este término nos permite acercarnos a una subjetividad artística, representada en la materialidad del disco. Seguiré la propuesta de Philip Auslander y estudiaré a la *persona musical*, entendida como el sujeto que realiza la performance a través del disco.

The concept of personage requires a bit of translation when applied to musicians rather than actors, most obviously because musicians do not usually portray fictional characters.⁴ I argue, however, that when we see a musician perform, we are not simply seeing the “real person” playing; as with actors, there is an entity that mediates between musicians and the act of performance. When we hear a musician play, the source of the sound is a version of that person constructed for the specific purpose of playing music under particular circumstances. (Auslander, 2006: 103)

En lugar de hablar de María Alvarado Trujillo y Leonor Chávez Rojas me centro en ellas como Pastorita Huaracina y Flor Pucarina respectivamente, porque esta investigación está centrada en las personas musicales que ambas representaron en la escena de la música andina contemporánea. La teoría de Auslander permite un mejor proceso de

deconstrucción de la escena musical. Como lectores y oyentes debemos tener en cuenta que ambas personas musicales se desarrollan en situaciones particulares, incluso cuando coexisten durante el mismo periodo. La persona musical es el sujeto que se encuentra en las jerarquías internas de la escena, algunas más cercanas al centro o en diálogo con el centro de poder.

Por otro lado, para establecer el panorama general dentro de la escena musical andina contemporánea entre 1960 a 1965 es necesario recurrir a los trabajos de Llorens y Rebaza. Los trabajos de ambos investigadores nos proporcionan una descripción del espacio musical desde una perspectiva descriptiva. *Música popular en Lima: criollos y andinos* (Lloréns, 1983) y *Música tradicional andina en Lima* (Nuñez Rebaza & Lloréns, 1981) permiten reconstruir las jerarquías de esta escena musical a partir de tres perspectivas: público, consumo y los músicos. Además, nos permiten conocer los antecedentes al disco para establecer una continuidad dentro de los procesos de modernización de la música andina contemporánea.

Para el análisis de la discografía también hay aportes de la musicología, para el proceso de interpretación y catalogación. Para el análisis iconográfico de los discos, el libro *Music and dance of indians and mestizos in an andean valley of Peru* de Elisabeth den Otter (Den Otter, 1985) es la guía para reconocer los elementos que componen la tradición musical del Callejón de Huaylas, tradición relacionada con el origen de uno de los personajes estudiados. El trabajo de Den Otter permite limitar los alcances de la producción discográfica en Lima con su efecto en los espacios rurales como el Callejón de Huaylas. La autora describe un espacio musical diferente a la escena musical en cuestión, observación que nos permite comprender las rupturas e influencias con esta escena emergente durante los años 60.

Por último, para el análisis del material discográfico de ambas cantantes los parámetros de catalogación e investigación son los recomendados en *Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación a la grabación sonora* (Pérez Sánchez, 2013). De esta manera se traza una relación entre el fenómeno sonoro, el discurso y el contenido visual.

1.6.2 Sociología

Definida la terminología a través de la musicología, esta rama de las ciencias sociales nos permite comprender las estructuras que hacen posible la coexistencia musical. Los trabajos sociológicos relacionados con la música y los discursos de género nos ayudan a comprender la organización social dentro de la escena musical andina y su relación con la aparición de los migrantes como potencial nuevo público.

Siguiendo esta línea entre la música como fenómeno social y la música como industria, el ensayo *Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno* (Alfaro, 2005) es una aproximación a la escena musical andina como vimos en el estado del arte y también propone lecturas sobre los procesos sociales que impulsan este fenómeno musical. Para Alfaro, el desarrollo de esta escena musical andina se debe a un proceso inverso. La música andina comercial no se produce en los Andes, un factor determinante para esta investigación. Según Alfaro, Lima fue el centro de producción discográfica de la música andina, su oferta en la ciudad capital crece en respuesta al público migrante. Posteriormente esta demanda trasciende y alcanza los sectores rurales.

Desde la sociología Alfaro sostiene que las nuevas tecnologías de grabación y la migración impulsaron la modernización de la música andina. Su llegada a un nuevo espacio la impulsó hacia la modernización, como parte de la adaptación al nuevo espacio geográfico, de esta forma se distancia de sus principales elementos de origen.

Desde Max Weber y Emile Durkheim, toda la teoría sociológica reconoce que la cultura accede a la modernidad cuando se separa del resto de órdenes de la sociedad, como la religión o la política, y se ramifica en una variedad de aparatos y circuitos especializados de producción, distribución y consumo (Brunner, 1994: 179). Teniendo como contexto histórico un régimen totalitario como el nazi, que usufructuó los alcances de la radio, y una sociedad como la norteamericana en proceso de masificación, Teodoro Adorno y Max Horkheimer dieron en la *Dialéctica de la Ilustración* por primera vez nombre a estos circuitos: industrias culturales. (Alfaro, 2005: 4)

Siguiendo la teoría de Alfaro el proceso de modernización de la música andina inició una nueva escena musical. Bajo los postulados de Weber y Durkheim la música andina se distanció de su función ritual, de los espacios religiosos o de labor comunal para generar

una industria en Huaraz o el Valle del Mantaro que posteriormente migró con su población a Lima. Sin embargo, ese fenómeno en la práctica no siguió ese camino. La escena musical andina se produce y se consume en Lima y desde ahí se proyecta al resto del país, se dio un proceso de desfoclorización a partir de la segunda mitad del siglo XX y se ramificó en nuevos circuitos: producción, distribución y consumo. Estos nuevos circuitos impulsaron la deslocalización de los cantantes y agrupaciones.

Por otro lado, al proponer una investigación desde la perspectiva de género, es importante entender la forma en que se estructuran las jerarquías en la escena musical. Para identificar estas estructuras, la investigación parte de la premisa de que el orden que mantiene esta estructura cohesionada es el orden masculino. Para poder describir las escenas usaremos las propuestas de Bourdieu en *La dominación masculina* (Bourdieu, 2000). Este trabajo nos permite reconocer y afirmar que la estructura jerárquica en la escena musical andina contemporánea está basada en un orden masculino que copia de la forma en que está estructurada la sociedad, entendida como una unidad macro. Este modelo es asumido por los miembros que forman parte de la escena musical andina contemporánea aprendieron a través de la escuela, el estado y también la industria. Ambas cantantes son socializadas dentro de este orden.

1.6.3 Estudios de género e historia del arte

En esta sección se han reunido dos ramas de estudio que trabajan en conjunto para analizar la representación de la mujer andina en la cultura visual nacional y en la escena musical andina, como espacios que se retroalimentan.

Por un lado, los estudios de género permiten reconocer la construcción de ambos personajes constituidos desde el concepto binario *hombre – mujer*. Visibilizar este sistema binario dentro de la escena musical andina contemporánea contribuye al análisis de las negociaciones, silencios y discursos establecidos por las cantantes en el disco, a través de lo sonoro y lo visual. Los estudios de género son transversales a lo largo de la investigación. *El género en disputa* (Butler, 2007) sirve para comprender las herramientas y el lugar de los sujetos femeninos dentro del espacio social y cómo dialogan, negocian o subvierten el orden masculino donde son socializadas. Además, el trabajo de Butler permite reconocer el ejercicio de performance de cada persona musical.

Dialoga de manera directa con la teoría de Bordieu, juntos permiten analizar la escena musical y profundizar en el mundo masculino desde la posición de los sujetos femeninos.

Por último, los trabajos de Pilar Ramos (Ramos, 2003) y Susan McClary (McClary, 2002) son un punto de partida para establecer una relación musicológica constante dentro de la tesis bajo la premisa de establecer un vínculo crítico entre la cantante, la música y su contexto social.

[...] mainstream figures and institutions also be subjected to social analysis, and that means, among other things, gender. Indeed, one of the goals of social analysis is the deconstruction of the constructedness of the conditions surrounding those figures and institutions that make up the mainstream. Without such analysis, the mainstream seems natural and inevitable—a distortion that masks the complex relationships between music and culture, as well as the importance of process in the conventions behind the mainstream. (Citron, 1993: 69)

La propuesta de deconstrucción a partir de la musicología y el feminismo de Citron se combina con el análisis crítico del discurso que se emplea en la tesis. La propuesta de Citron dialoga de forma directa con el problema de investigación. Tenemos iconos musicales a los que se les atribuye una serie de discursos que no profundizan en la relación de estos discursos con el proyecto musical. Para comprender la relación entre música y cultura se realizará una deconstrucción a partir de un análisis musical-discursivo con el fin de establecer una propuesta de desarrollo de ambos personajes a partir del fenómeno musical.

Los elementos que aportan los estudios de género también deben comprenderse dentro de un análisis visual, por lo que se relaciona de forma directa con los aportes de la historia del arte peruano. Comprender la cultura visual sobre lo andino tiene un apéndice importante, plasmar cómo es que se representa a la mujer dentro de este espacio musical. Para esto, no solo es necesario la revisión de las portadas de ambos discos, también es necesario rastrear el fondo de estas imágenes y su diálogo con materiales visuales anteriores como la fotografía del arequipeño Max T. Vargas, el alemán Max Uhle y con trabajos de dibujo y fotografía en portadas musicales. Como menciona Natalia Majluf, la imagen del indio con el paso de los años en la historia visual del Perú se convierte en un

emblema, del cual la música también se alimenta en su imaginario sobre lo andino y lo femenino.

El indio como paradigma cultural transformó, pero no sustituye, las ideas de diferencias del periodo colonial. Configurado visualmente como y a través de un cuerpo, se basaba en nociones de herencia y linaje que sentaron las bases de sutiles argumentos genealógicos, históricos y geográficos. Esta compleja figura no se componía únicamente de conceptos culturales. (Majluf, 2022: 31)

Como podemos ver, la idea del indio que cambiará a la de hombre andino y posteriormente a mujer andina tiene un correlato visual que no puede quedar de lado en un análisis multimodal. Dentro de la representación del sujeto andino, la mujer también tiene una construcción particular. Una forma esencial de ser representada que va a transmitir valores como la alegría, la ingenuidad y el contacto con la naturaleza.

1.6.4 Análisis crítico del discurso

En esta sección son tres los autores que sostienen el marco teórico para la aproximación y análisis crítico del discurso de los discos de Pastorita Huaracina y Flor Pucarina. Jean Jacques Nattiez nos da las claves para comprender la posibilidad de aplicar este análisis al fenómeno sonoro. La investigación se sostiene en la posibilidad de realizar la deconstrucción a partir de la coexistencia entre la música y el discurso. Profundizar en los símbolos verbales está estrechamente vinculado a los eventos sonoros (Nattiez, 1990: 183).

En primer lugar, la definición del signo lingüístico de Saussure (Saussure, 1980) nos permite hacer una analogía con dos signos musicales representados en el disco: hombre andino y música andina. El significado del signo es abstracto y en su interpretación se modifica la diversidad de concepto “andino”.

En segundo lugar, es necesario tener en cuenta que el disco nos ofrece un objeto que queda fijado a través de la escritura y lo sonoro. Siguiendo la hermenéutica de Paul Ricoeur (Ricoeur, 1975), el objeto sonoro establece una distancia entre la productora, la

cantante y el público. Se convierte en un objeto independiente dentro de la escena musical. Es a partir de esta distancia que debemos acercarnos como investigadores.

Por último, el texto no puede ser asumido como un objeto de estudio estático, aunque está fijado en la escritura y en lo sonoro. El concepto *acontecimiento* y *juego* de Jaques Derrida (Derrida, 1989) será esencial para la aproximación al texto y las imágenes del disco. En primer lugar, el texto es comprendido como un acontecimiento que no está limitado. En segundo lugar, el concepto de juego nos permite comprender los posibles cambios de concepto en el significado gracias a la ausencia de un significado trascendental. El análisis crítico del discurso de ambos discos planteado desde la posibilidad al infinito del campo y el juego de la significación (Derrida, 1989: 385).

Bajo la propuesta de un análisis multimodal, es importante reconocer las herramientas que se emplean en la construcción de los discursos, considerando que estos tienen la capacidad de expresar una forma de comprensión del mundo y representan una realidad (Fairclough, 1992). El discurso textual que analizaremos cuenta con una representación de los actores sociales que analizaremos a través de la propuesta de Theodor van Leeuwen sobre la aparición e invisibilización de los sujetos que forman parte de la realidad representada (Van Leeuwen, 1996). Dentro del análisis también es necesario analizar el uso gramatical y lexical dentro de la construcción de la realidad, basados en la gramática de Halliday (Halliday, 1982).

1.7 PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN

La principal propuesta de este trabajo es estudiar las figuras de Pastorita Huaracina y Flor Pucarina como sujetos femeninos dentro de la escena musical andina contemporánea. Ambas son actualmente consideradas como sujetos referenciales o de culto por sus posturas políticas o su rol como mujeres que se labraron una posición dentro de un espacio masculino, es importante rastrear su crecimiento y desarrollo dentro de un espacio musical específico. De esta forma podemos reconocer si estos atributos por los que son admiradas fueron parte de la obra musical de ambas. Por otro lado, esta investigación también busca reconocer la posibilidad de negociación y diálogo para sentar las bases de

una nueva imagen de la mujer del mundo andino desde la ciudad de Lima constituida a partir de su imagen musical.

Luego de un estudio de ambos trabajos discográficos en el periodo de 1960 – 1965 y el lanzamiento del primer long play, como figura sonora y visual es posible percibir cómo la agencia de ambas cantantes se forja y define de maneras diferentes. Ambas constituyen una nueva construcción de la mujer andina desde la música y será esta plataforma musical la que posteriormente les permitirá perfilar un discurso público que las acompañará a lo largo de su carrera. El lector y quien escucha los inicios de Pastorita Huaracina y Flor Pucarina puede reflexionar sobre la posibilidad de que la voz no necesariamente va acompañada de un mensaje de empoderamiento o de lucha. En ambas, el elemento transgresor no se traduce directamente el discurso; lo radical es tener voz.



CAPÍTULO II

2.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN: Pura. Con la presente tesis se busca añadir conocimiento teórico a la musicología. El conocimiento teórico por aportar es transeccional entre la música andina y los estudios de género.

2.2 NIVEL DE INVESTIGACIÓN: Exploratorio

2.2.1 Formulación de hipótesis: Al ser un estudio exploratorio no cuenta con una hipótesis. La investigación establece conjeturas preliminares.

- a) La escena musical andina contemporánea cuenta con un orden jerárquico establecido a partir de un orden masculino.
- b) Personas musicales como Pastorita Huaracina y Flor Pucarina van a negociar, trabajar y establecer discursos en relación o como respuesta a este orden masculino.
- c) Los discursos elaborados y mostrados en el objeto sonoro se sostienen en base a un conjunto textual, sonoro y visual.

2.3 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN: Cualitativo. La siguiente investigación busca describir, comprender e interpretar la construcción de las personas musicales dentro de una escena musical específica, a partir de la interpretación del significado de su obra musical inicial plasmada en un objeto sonoro. Para esta investigación se establece un proceso inductivo y de análisis múltiple.

2.4 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN: No experimental, transeccional y descriptivo.

2.4.1 Métodos: Se implementará análisis del discurso a partir de la interpretación del significado del texto musical. El análisis del discurso se centra en el diagnóstico del significado de Derrida. Además, se aplicará la gramática de Halliday y la teoría de agrupaciones lexicales de van Leeuwen. Análisis iconográfico de carátula y contratapa de discos de vinilo a partir de la construcción de relaciones con la

cultura visual peruana. Análisis sonoros de pistas musicales, de grabaciones correspondientes al periodo histórico estudiado

2.4.2 Fuentes: Esta investigación está situada en el pasado, por lo tanto se considera trabajar con cuatro tipos de fuentes.

a) *Impresas escritas:*

- i. Artículos en revistas académicas.
- ii. Libros: publicación de investigaciones bibliográficas de las artistas.
- iii. Tesis doctorales
- iv. Prólogo en los discos.

b) *Sonoras:* Grabaciones en formato long play de Pastorita Huaracina y Flor Pucarina.

c) *Visuales:* Portadas de los discos de los discos *Los Andes de Ancash* y *Éxitos de Flor Pucarina*.

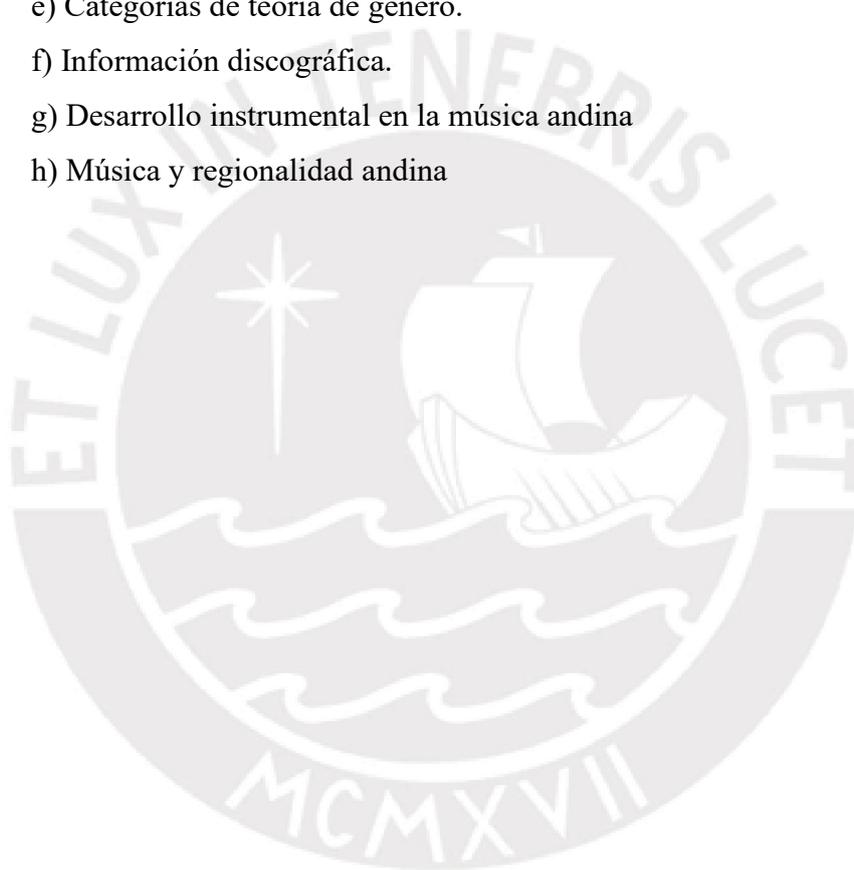
d) *Orales:* Entrevistas a sobrevivientes del periodo estudiado relacionados a las cantantes, con su quehacer musical o la producción discográfica.

2.4.3 Herramientas: El material escrito será clasificado a través de fichas catalogadas a partir de categorías que faciliten el análisis e interpretación de significados musicales.

- i. Fichas bibliográficas: para la información académica, investigaciones, tesis doctorales e información de revistas académicas.
- ii. Fichas de análisis: las fichas de análisis componen datos textuales de los discos, pasajes del material sonoros de los long plays e información de los elementos gráficos a analizar.
- iii. Fichas de grabación: registro de las grabaciones sonoras que son parte de la investigación. Este registro se hace en base a fecha de publicación, contenido, duración, carátula y contratapa. Información técnica del contenido sonoro de las canciones en cada disco (registro instrumental).
- iv. Guía y transcripción de entrevistas

2.4.4 Procesamiento de datos: Clasificación de datos.

- a) Datos contextuales: Información no musical, referido al contexto de la época sobre migración, definiciones académicas y proceso de modernización.
- b) Uso de elementos literarios: reconocimiento de la voz poética en los discos y el uso de tópicos dentro de la temática de la música andina.
- c) Escena musical andina: coliseos, espacios públicos, radio, industria discográfica. Prensa y propaganda.
- d) Información bibliográfica de ambas cantantes.
- e) Categorías de teoría de género.
- f) Información discográfica.
- g) Desarrollo instrumental en la música andina
- h) Música y regionalidad andina



CAPÍTULO III

Pastorita Huaracina y los primeros discursos sobre la mujer andina

En este capítulo nos centraremos en Pastorita Huaracina. Evocar su imagen trae a la memoria canciones como *Mujer Andina*, *El Obrero* o *Quisiera quererte*, las cuales cuentan con un discurso político y social a favor de los pobres o de la clase trabajadora. Pastorita Huaracina fue una cantante que viajó con su música por Europa, Asia y América. Su carrera musical fue reconocida y condecorada por la cámara de senadores con el grado de Comendadora de la Nación, con las Palmas Artísticas en el grado de Maestra del Ministerio de Educación y la Orden del Sol en el Grado de Gran Cruz por parte del Estado. Además de estos galardones, tuvo un éxito discográfico que la convirtió en uno de los referentes de la música andina contemporánea. El lector está frente a una carrera que a simple vista es exitosa y viene acompañada con un discurso -del que se habla hasta la actualidad- a favor del sujeto que supera las adversidades como lo han hecho los migrantes en Lima durante el S. XX. La dualidad compuesta por el discurso social y el trabajo musical es parte de los motivos por los que se le considera un personaje del Bicentenario de la Independencia del Perú.

La joven natural del distrito de Malvas, en las alturas de Huarmey, **fue una de las primeras mujeres andinas en convertirse en ícono popular en Perú**, no solo por el éxito de su música, sino porque al emplear constantemente el quechua ancashino en sus letras, y defender intereses de **comerciantes ambulantes**, obreros mineros, gremios de estudiantes que buscaban la creación de una universidad en Áncash y de las personas sin hogar, se convirtió en un referente de las profundas transformaciones que vive el Perú a partir de mitad del siglo XX. (*Pastorita Huaracina, la cantante mayor del huayno peruano*, s. f.)

La anterior cita corresponde a un extracto del Proyecto Bicentenario, dentro de las celebraciones por la Independencia del Perú el Estado busca destacar personajes a lo largo de la historia republicana del país. En este sentido, Pastorita Huaracina fue elegida por representar la imagen de una cantante andina estrechamente vinculada a la clase trabajadora ya que su producción musical ha estado relacionada a la lucha por mejores condiciones de trabajo para una población de situación laboral informal, como son los ambulantes y obreros. Aunque estas afirmaciones tienen un respaldo en la trayectoria y en los galardones recibidos en vida, desde la investigación no podemos asumir su

producción musical como un bloque homogéneo solo caracterizado por discursos de lucha social o igualdad¹. Sin dejar de lado el potencial social de las canciones de Pastorita Huaracina, es necesario reconocer los diversos matices y el desarrollo progresivo que tuvo la producción musical de Pastorita Huaracina. El propósito de esta investigación es revisar sus producciones discográficas iniciales para analizar el desarrollo musical de esta intérprete, reconocer los caminos que tomó el personaje, las formas en que asimila, o no, discursos políticos y sociales, dentro de una industria musical la cual también responde a las demandas del público del mercado musical. De esta forma, se logran dos objetivos. El primero general las bases de una genealogía de la obra de la cantante ancashina. En segundo lugar, terminar con la idea de la carrera musical como un fenómeno homogéneo, por el contrario amplía nuestra visión y permite asumir su trayectoria como parte de un juego, el juego de la significación (Derrida, 1989), donde no existe un significado único o trascendental del fenómeno sonoro. Por lo tanto, el desarrollo musical de Pastorita Huaracina es entendido como cambiante y se ve atravesado por la experiencia sensible del contexto en el que se desenvuelve.

Según Jacques Ranciere, al hablar de la experiencia sensible debemos tener en cuenta que las palabras o las imágenes en las artes visuales no funcionan por sí solas; no son sólo fenómenos iconográficos. Por el contrario, la aproximación conlleva a una relación entre sensibilidad, percepción y pensamiento. Es decir, al acercarse a una obra de arte en un museo, no solo se tratan de las formas o los colores que veo. La interpretación y la forma que se experimenta con la observación está relacionada con aquello que las imágenes o palabras van a generar en el observador, pueden ser vistas desde la tradición, reformarlas o generar quiebres. Este modelo proveniente de la historia del arte puede también relacionarse con el trabajo musicológico. Intentaré aproximarme al fenómeno sonoro a través de la producción del sonido musical y no solo desde el sonido, el cual no es capaz de sostenerse por sí solo. Al escuchar a Pastorita Huaracina, la audiencia de 1960 compró sus discos, la escuchó a través de su experiencia sensible y al mismo tiempo este ejercicio de escucha afectó o alimentó la experiencia sensible de los oyentes. Este puede escucharla y relacionarla con la tradición de la música andina o bien esta experiencia sensible puede generar quiebres en el oyente.

¹ Vale la pena señalar que este tipo de vínculos no solo se dan en la música andina. Otro caso recurrente es el corpus musical de Felipe Pinglo. El corpus musical del cantante criollo es considerado como un grupo homogéneo donde canta a las clases trabajadoras o a las diferencias sociales de Lima a inicios del S. XX.

[...] determinan las maneras en las que los sujetos ocupan este mundo común, en términos coexistencia o exclusión, tanto como la capacidad de esos sujetos de percibirlos, entenderlos y transformarlos. Propuse denominar “distribución de lo sensible” a este grupo de relaciones entre maneras de ser, ver, pensar y hacer que determina a la vez un mundo común y la manera en la que esos sujetos participan del mismo. (Ranciere, 2018: 10)

Ranciere habla de las maneras de ser, ver, pensar y yo añadiría escuchar. El ejercicio de escucha musical determina un mundo común entre los oyentes y entre los que no se sienten parte partícipe de un género musical. Por lo tanto, lo sensible también es parte de la carrera musical de Pastorita Huaracina y de la construcción de una escena musical. Lo sensible no solo es parte de la escucha, también es parte de la producción musical y su experiencia atraviesa la permanencia de tradiciones o quiebres dentro de un bloque hegemónico. Siguiendo estos postulados, la obra musical se vive a través de la manera y la experiencia del sujeto en relación con el mundo que habita.

La carrera musical de Pastorita Huaracina cubre muchos de los espacios de transmisión propios de la escena musical. Desde los conciertos en los coliseos hasta el programa de radio que condujo en Radio Nacional. La imagen emblemática que tenemos actualmente de ella parece ser única, una sola Pastorita Huaracina de principio a fin, pero es posible rastrear las variaciones y construcciones que alimentaron el significado musical de la producción de la cantante de Malvas. Cabe resaltar que, el modelo propuesto a continuación busca extenderse a futuro a la discografía completa de esta y otras cantantes, para mostrar que la experiencia sensible de la propia cantante determina los cambios discursivos a través de su producción.

Pastorita Huaracina impresiona por los premios y los discos, por la historia de superación y el discurso establecido desde la posición de la artista, pero es necesario detenernos en los inicios de este fenómeno musical y el entorno en el que se estableció y desarrolló. En la imagen de Pastorita Huaracina se mezclan características musicales y extra musicales que pueden ser invisibilizadas por la visión homogénea de la cantante.

3.1 Pastorita Huaracina: La construcción de la persona musical

A lo largo del 2021 los discursos establecidos sobre Pastorita Huaracina en los homenajes por el aniversario de su nacimiento o en el marco del Bicentenario parten de una imagen única de la cantante, aunque musicalmente hacen un repaso de su amplio repertorio

musical centrado en el departamento de Ancash. En estos homenajes y discursos la línea que separa a Pastorita Huaracina de María Alvarado Trujillo parece no existir.

En la historia de la música peruana los discursos sobre muchos músicos se construyen en base a los comentarios de los cultores, otros músicos contemporáneos o su descendencia. En estos discursos la persona fuera de la escena y sobre el escenario parece ser la misma. Para los propósitos de esta investigación, se emplea una propuesta elaborada a partir del concepto enunciado por Philipp Auslander: *persona musicae*. El autor propone que cuando un músico actúa o está en escena no estamos viendo a la persona real interpretar un instrumento o cantar. Por el contrario, cuando oímos a un músico interpretar, el sonido surge desde una versión construida de la persona constituida específicamente para circunstancias musicales (Auslander, 2006: 102). Siguiendo esta propuesta, en los próximos capítulos, tanto Pastorita Huaracina como Flor Pucarina serán estudiadas como personas musicales. En este sentido, estos personajes musicales son la expresión de una identidad musical.

Distinguir a una persona real, en este caso María Alvarado Trujillo, de la persona musical encarnada en Pastorita Huaracina, nos coloca ante la idea de la performance o la puesta en escena. Auslander propone que la persona musical es la expresión musical que es teatralizada en una escena musical. Por lo tanto no se restringe a un escenario físico ya que puede darse en la radio, en los estudios de grabación y en los discos (hablamos de la teatralización, por lo que no debemos perder de vista el sujeto que actúa en estos espacios). En este caso, Pastorita Huaracina cuenta con una expresión musical que es teatralizada a través del disco.

La persona musical se convierte en una parte activa de cualquier escena musical, más que una actuación, es la performance completa del sujeto a través de su actividad musical. Por ejemplo, María Alvarado Trujillo pasa al imaginario popular de la música nacional como Pastorita Huaracina. Con este personaje se replica en la radio, los discos y en cada uno de sus oyentes hasta la actualidad. La persona musical existe siempre que se encuentre en relación con una audiencia y dentro de un espacio de consumo, en el caso de Pastorita Huaracina es, además, un espacio comercial. Esta relación, experimentada desde lo sensible, se da desde el escenario en una conexión directa y presencial, pero también desde la grabación. La persona musical surge en un espacio de estrecha relación entre sonido y performance, conexión que influye en la audiencia, tanto como la audiencia influye en el sujeto que performa. Esto nos demuestra, que la creación y desarrollo de

este personaje femenino también responde a las demandas del público y a las posibilidades de crear empatía con sus oyentes. Esta influencia mutua hace de estos sujetos cambiantes, no son rígidos o estáticos (Auslander, 2006). Esta cualidad inserta a la persona musical dentro del juego de significación y nos permite, reconocer en nuestros objetos de estudio una ruta para comprender los cambios en diversos significados desde su producción musical. En esta sección propongo poner en evidencia la construcción de Pastorita Huaracina como persona musical, con el fin de reconocer sus conductas, silencios y diálogos dentro de la escena musical andina contemporánea para profundizar en el rol de las mujeres dentro de la música peruana. Por tal motivo, en adelante, hablaremos de forma exclusiva de Pastorita Huaracina, solo con algunas referencias a María Alvarado Trujillo. En este caso, la lectura de la biografía es funcional a medida en que esta nos permite comprender al personaje.

María Alvarado Trujillo nació en 1930 en Malvas en el departamento de Ancash. Según lo recopilado por James Butterworth a través de entrevistas, su relación con la música se inicia en la infancia a través de su padre que fue director de una banda de músicos en Malvas. A los nueve años llega a Lima, donde trabajó como trabajadora del hogar. A los 12 años ingresa al mundo de la música folclórica. En 1943 debutó con el nombre Pastorita Huaracina (Lloréns, 2010). En 1944, con tan solo 14 años se casó con Carlos Antonio Romero Manzanedo, quien era además director del conjunto musical Los Andes del Perú (Butterworth, 2014). Desde su primera presentación como Pastorita Huaracina la performance del personaje se vuelve popular entre el público, logró trascender en el tiempo y dentro de la escena musical andina, pasando de los coliseos al disco y posteriormente a la radio.

Algunos datos de la vida privada de María Alvarado Trujillo son el punto de partida para comprender cómo es que se construyó Pastorita Huaracina. En primer lugar, el nombre de la persona musical representa al lugar de origen de María Alvarado Trujillo. Aunque la persona real nace en Malvas, prefiere que su nombre haga referencia a Huaraz, capital del departamento de Ancash, representando una región completa. No elige su distrito de origen, como sí sucederá con Flor Pucarina. Por otro lado, la investigación de Butterworth nos revela las conexiones tempranas de María Alvarado Trujillo con la música. Su interés y experiencia como cantante no comienzan en Lima, sino que tienen raíces en la infancia. Nos inserta en una tradición musical familiar y popular que no pasa por la educación

musical formal². Pastorita Huaracina es un personaje que se constituye estrictamente para la ejecución musical, es una expresión del patrimonio de María Alvarado Trujillo. Pastorita Huaracina surge como parte de una expresión musical como migrante en Lima, la música es una conexión con su origen, incluso cuando solo pasa una breve parte de su infancia en Ancash, pues María Alvarado Trujillo migra a temprana edad a la ciudad de Lima. La música se vuelve una forma de reconectar con ese origen y su primera infancia, por lo tanto, la persona musical se convierte en un vehículo para la representación del origen provinciano, una forma de generar y expresar su experiencia. Pastorita Huaracina es la teatralización musical del pasado de María Alvarado Trujillo, su forma de conectar con sus vivencias, con otros migrantes y al mismo tiempo se convierte en un símbolo para una población que intenta encontrar un lugar y una identidad en una nueva ciudad.

De esta forma se construye la persona musical a partir de muchas de las vivencias de María Alvarado Trujillo, Pastorita Huaracina inicia su camino en la música con la tradición musical ancashina. Esto quiere decir, como menciona Ranciere, que la expresión y performance musical de este personaje se construye a partir de la experiencia sensible de un sujeto real. Por lo tanto, puede mantener y preservar una tradición o puede generar quiebres a partir de la potencia de los sonidos.

Producir su música arraigada en la música ancashina significa técnicamente que los instrumentos que reconocer dentro del huayno son de cuerdas, como el arpa o la mandolina, y el sonido de chuscada como sonido considerado tradicional en su experiencia. Su voz es su instrumento, el cual permite producir música. Genera un canto con una prosodia característica por el uso del castellano andino y del quechua ancashino. Pastorita Huaracina ofrece una voz con mejor control vocal al interpretar junto a un conjunto musical una voz amable que se vuelve una característica dentro de la escena musical andina que la diferenciará de otros cantantes como el Jilguero del Huascarán, Flor Pucarina y Princesita de Yungay.

Pastorita Huaracina escenifica desde la música lo que María Alvarado Trujillo conoce como la asociación entre lo andino y ser mujer. Además, no es cualquier tipo de mujer, este personaje no se asocia con modelos femeninos limeños o urbanos, por el contrario

² La aproximación de Pastorita Huaracina con la música, como la de muchos cantantes populares contemporáneos a ella, no pasó por una academia formal, clases de música o conservatorios. Su interpretación musical se aprendió a través de la práctica y alimentándose de los productos musicales que la rodean.

representa desde Lima lo que es ser una “mujer de su tierra”. Pastorita Huaracina es consciente de lo que significa ser este tipo de sujeto, sabe cómo representarse como una mujer andina, pero no podemos afirmar que este personaje se asuma como un sujeto femenino, pues este tipo de construcciones corresponden más a un espacio académico y urbano que, como veremos más adelante, no corresponde a las representaciones de mujer que ella ejecuta sobre el escenario.

A pesar de discursos que hablan de feminismo e incluso empoderamientos, parece que la voluntad de la persona musical no es cuestionar un tipo de sujeto femenino. Una revisión preliminar de la construcción de este personaje musical debe partir de la representación que establece de una mujer andina, siempre en relación con un orden masculino y que escenifica desde el espacio urbano a un sujeto rural. Pastorita Huaracina interpreta el rol de la mujer andina, de la cantante, heterosexual desde lo visual hasta lo musical. Visualmente, la cantante conoce la relación tradicional entre mujer y mundo andino y aparece siempre en el escenario o en los discos vestida con polleras, blusas y tacos, asimilando las diversas vestimentas femeninas de la región andina. Este comportamiento, como veremos, corresponde a la realidad que habita y en la que fue educada María Alvarado Trujillo y que traspasa a la persona musical. Por ello, al aproximarnos a la performance del personaje, debemos considerar la relación entre cuerpo y poder. El cuerpo de Pastorita Huaracina va a representar a la mujer andina desde normas que han sido interiorizadas a través de la educación, la familia y la sociedad. Los modelos aprendidos sobre lo femenino se traducen en la forma en que el cuerpo va a representarse dentro del objeto musical, nuestro presente objeto de estudio. El cuerpo de Pastorita Huaracina no era más el cuerpo de la trabajadora del hogar que tenía problemas con sus empleadores para poder salir a los ensayos. Pastorita Huaracina sobre el escenario no era la madre o la mujer casada, sin embargo esas cualidades o “virtudes” correspondientes a María Alvarado Trujillo trascendieron hasta la persona musical, porque sus cualidades como mujer dentro del orden social masculino fueron respetadas y contribuyeron con el prestigio que se ganó Pastorita Huaracina, quien es a fin de cuentas la construcción de un personaje que efectúa una doble performance: la femenina y la musical.

3.2 El cuerpo de la mujer en la escena musical

La construcción de una persona musical cobra sentido dentro de un hábitat, en el caso de la música es correcto referirnos a este espacio como una escena musical³. Entre los años 50 y 60 la escena musical andina contemporánea mantenía una relación binaria hombre – mujer, como parte del orden establecido a partir de un poder centrado en los agentes masculinos. El orden masculino establece privilegios, derechos y desigualdades naturalizados por los diversos procesos de crianza como son la educación o la familia. Tanto hombres como mujeres son parte de ese proceso de naturalización, por ejemplo Pastorita Huaracina sabe cuál es la relación que existe entre ser mujer y el mundo andino, bajo modelos sobre cómo debe ser, actuar o lucir una mujer y su relación con los hombres. El orden masculino también está arraigado en la escena musical, por ejemplo, si nos remontamos a los pagos en los coliseos, se puede observar como la diferencia económica no solo corresponde a la popularidad y prestigio del cantante. Dentro de la terna de músicos que tenía cada coliseo, las mujeres representan la mayoría en la planilla, sin embargo son las que recibían un pago menor en comparación con sus pares masculinos, como se observa en planillas de pago del Coliseo Nacional (Nuñez Rebaza & Lloréns, 1981).

| Gastos en planillas por conceptos de remuneración Coliseo <i>Nacional</i> Función del 23-v-1976 | |
|--|----------------------|
| Nombre artístico del intérprete | Remuneración (Soles) |
| Luis Abanto Morales | 6,000.00 |
| Ritmo Alegre (Orquesta) | 4,000.00 |
| Trovador Kututo | 1,500.00 |
| Flor del Centro | 1,000.00 |
| Ana Huanca | 1,000.00 |
| Linda Capitalina | 800.00 |
| Hermanitas Portales (Dúo) | 600.00 |

³ Como se ha explicado anteriormente en el marco teórico. La escena musical es un término que nos permite ubicarnos dentro de la estructura que no solo contempla la producción artística, también es un espacio de consumo, estructuras de producción y circulación determinado y cuyos miembros son parte de una jerarquía. Las escenas musicales definen los contextos en que grupos de productores, artistas y audiencias comparten, colectivamente, sus gustos comunes y sus diferencias (Piquer et al., 2014).

| | |
|------------------------|--------|
| Luz del Misti | 600.00 |
| Flor del Colca | 400.00 |
| Natividad Huambla | 400.00 |
| Elisita Mayhua | 400.00 |
| Bernardita de Huancayo | 400.00 |
| Flor de Colca | 400.00 |
| Margarita del Centro | 300.00 |
| Felícita del Perú | 200.00 |
| Huerfanito del Centro | 200.00 |
| Golondrina de Huanta | 200.00 |

La experiencia de socialización de Pastorita Huaracina, así como muchos otros cantantes contemporáneos a ella, está estrechamente relacionada con la forma en que está estructurada la sociedad peruana. En el primer disco de Pastorita Huaracina la performance del sujeto femenino corresponde a una conducta tradicional, no hay una intención musical de subvertir el orden masculino y el rol de mujer dentro de este orden. Por el contrario, Pastorita Huaracina continúa con la tradición de los roles femeninos andinos. La identidad femenina de Pastorita Huaracina es una construcción basada en lo aprendido en instituciones como la escena musical, las prácticas musicales de la propia escena y los razonamientos en la jerarquía que la organiza.

La genealogía indaga sobre los intereses políticos que hay en señalar como origen y causa las categorías de identidad que, de hecho, son los efectos de instituciones, prácticas y razonamientos de origen diverso y difuso (Butler, 2007: 38).

En este orden se ejerce un control sobre los cuerpos, en especial en los casos de los cuerpos femeninos. Dicho control se ejerce a partir de jerarquías verticales que pueden venir desde los compositores, los productores, agentes e incluso desde el público. Las normas sobre las conductas masculinas o femeninas son creaciones que se han diseñado, transmitido y perpetuado a partir de instituciones, se han convertido en costumbres que han naturalizado las conductas de los sujetos según las diversas sociedades y los espacios musicales no son ajenos a estos procesos, tradiciones o hábitos inventados. Por lo tanto, es un proceso natural que la escena musical andina contemporánea también asimile preconcepciones sobre lo masculino y lo femenino, lo que un hombre y una mujer deben

y pueden hacer, las conductas que les son permitidas y las que no. Dentro de este orden masculino, replicado en las diversas escenas musicales, la mujer no puede ni debe representar una amenaza contra el sujeto masculino. Lo femenino es la representación del Otro, el sujeto subalterno visto como una amenaza, por lo tanto debe ser controlado. La amenaza es el miedo a ser relacionado con lo femenino, relacionado con sus características o su condición de fragilidad, debilidad o inferioridad. Los sujetos masculinos no deben ni pueden ser asociados con lo femenino, porque ponen en riesgo su propio estatus dentro del orden masculino. Mientras los sujetos femeninos mantengan los roles que les han sido asignados pueden mantenerse dentro de las jerarquías de la escena musical. En este caso en particular, Pastorita Huaracina responde a las expectativas respecto a la feminidad de su personaje desde su práctica musical. En este sentido, podemos concluir que existe una relación estrecha entre la persona musical Pastorita Huaracina y María Alvarado Trujillo. La primera es un reflejo de las características femeninas del sujeto: es cantante, pero también es madre y esposa. El orden masculino no es subvertido y como mujer sigue representando las cualidades positivas de los binomios con los que son pensando las mujeres, por ejemplo: buena – mala, puta – santa, en Pastorita Huaracina resalta la imagen de la madre, mientras que la mujer sin hijos es un sujeto que parece perder su lugar en la sociedad porque no se adhiere a su rol social. Una madre trabajadora, es un ejemplo del cuidado. La mujer andina que va a brillar en el primer *long play* es una mujer que cumple con el mandato hegemónico según las expectativas de la audiencia y de la disquera de la época.

Comprender la forma en que se fue construyendo una persona musical nos permite darnos cuenta de que los personajes no son uno solo, por el contrario, cambian a través del tiempo. Pastorita Huaracina es una persona musical que en la actualidad es descrita como una mujer empoderada o una cantante con un discurso feminista. No obstante, vemos que su experiencia sensible en el primer *long play* la lleva a través de la tradición sin un quiebre, al menos al inicio de su carrera dentro de la industria discográfica. Si analizamos las negociaciones entre el personaje femenino y el sistema de la escena musical, es evidente que Pastorita Huaracina juega, acepta y dialoga con los parámetros impuestos por el orden masculino. Sin embargo, sus actos musicales representan un triunfo en el camino de la representación de la mujer andina dentro de un espacio social y musical donde como subalterna gana voz y un lugar en el escenario. Pastorita Huaracina, logra

una representación simbólica que se ve plasmada en objetos musicales como su primer *long play*.

Como propongo, el surgimiento de un personaje como Pastorita Huaracina dentro de la escena musical andina representa una interpelación a la posición masculina, incluso cuando no hay un quiebre de la tradición del orden masculino. Al interpretar en una escena cuestiona la posición masculina de sus compañeros cantantes, de los músicos que la acompañan, de los productores, compositores e incluso del público. Sin duda, esta persona musical no es la primera en la historia de la música popular⁴.

Luego de su ingreso exitoso al mundo de los coliseos, su paso al mundo de las grabaciones dio pie a una mayor representación femenina dentro de la música andina. Acceder al disco, es el reconocimiento a una nueva posición dentro de la industria musical, que va de la mano con el éxito y aceptación de su performance (de la persona musical) de parte del público. Si bien en sus inicios, parece que la presencia de Pastorita Huaracina dentro de la música andina no retó de forma directa el orden masculino, si trazó la ruta de ingreso para visibilizar más mujeres dentro de este espacio musical. La persona musical tiene la capacidad de visibilizar a la mujer andina dentro de una industria de entretenimiento, demostrando su capacidad para sostener su discurso, para ejecutar música y para generar movimiento económico. De esta forma, el cuerpo de Pastorita Huaracina se vuelve en un signo visible de la mujer andina, su cuerpo le permitió agenciarse un nuevo medio de ingresos económicos y al mismo tiempo es su cuerpo el que la define y la determina, por el que será juzgada de forma positiva o negativa. Estamos ante un hecho de agencia que permite interpelar al Otro, a este sujeto masculino representado por la estructura de poder de la escena musical.

En 1961, año de la publicación de su primer *long play*, Pastorita Huaracina no era un símbolo del feminismo nacional. Desde la actualidad, es necesario tener en cuenta que el feminismo que se origina desde Lima tiene sus raíces en los espacios académicos universitarios. Espacios a los que sujetos como María Alvarado Trujillo no tenían acceso por ser mujeres migrantes y pobres. Si para 1960 el feminismo peruano no tenía un espectro inclusivo, mucho menos incluía a la mujer andina o provinciana. A pesar de no

⁴ Por ejemplo, la Estudiantina de las hermanas Reyes. En 1917 en Lima grabaron para la Victor Talking Machine siete piezas populares. Por otro lado, el primer dúo femenino incluido por Víctor es el de las hermanas Gastelú. Una parte de estas mujeres provenían de grupos ilustrados, otras integraban sectores populares de los centros urbanos (Borras & Rohner, 2013).

tener adhesiones con algún movimiento feminista, Pastorita Huaracina logra, a través de la música, reivindicar la posición de la mujer andina, con mayor potencia y agencia que cualquier discurso académico de la época. En este primer *long play* se encuentra la construcción de un signo que acompañará a la cantante de Ancash el resto de su carrera. La categoría *mujer andina* expresa sus diversos significados a través de la acción musical de la cantante plasmada en el *long play*. En este espacio visual y sonoramente también conoceremos el cuerpo de Pastorita Huaracina a través de la representación de lo femenino. La existencia de Pastorita Huaracina como un sujeto que desde la música se expresa y crea una puesta en escena es un ejemplo de la agencia femenina dentro de la música, incluso cuando la construcción de estas personas musicales no constituye un quiebre con la tradición masculina de la sociedad. Su acción no es disruptiva, pero es icónica en cuanto trazó nuevas rutas e insertó a un sujeto migrante dentro de las primeras planas musicales.

3.3 El escenario de Pastorita Huaracina

La producción discográfica es una etapa de la historia de la música andina contemporánea en el Perú. Como hemos descrito con anterioridad este proyecto musical inicia en los conocidos coliseos folclóricos. Muchos de los cantantes que actualmente forman el canon de la música andina, fueron jóvenes migrantes en la ciudad de Lima, recién en la ciudad capital es que surge su talento y posterior fama.

El interés de las disqueras por Pastorita Huaracina responde a su éxito en los coliseos folclóricos. Cabe resaltar que esta motivación no solo atraviesa el interés de la disquera y la capacidad musical de la cantante, también se relaciona con un factor de oferta y demanda. Por lo tanto, como oyentes debemos considerar que la presencia de Pastorita Huaracina –al igual que otras mujeres- representa su éxito y la imposibilidad de muchas otras cantantes de coliseos de acceder a este nuevo espacio musical.

3.3.1 El disco dentro de la escena musical andina

El primer disco en formato *long play* de Pastorita Huaracina sale al mercado en 1961. No era la primera publicación de la cantante, quien ya contaba con discos en formato de 45 rpm. El objeto musical es un medio para la masificación de la música y juega un rol importante en el caso de la música andina, generando cambios considerables en la percepción de la música. Centramos en este objeto nos ubica en el punto medio del crecimiento de la escena musical andina. Como menciona Llorens, ya en 1960 la etapa

de los “coliseos folclóricos” quedó rebasada como escenario principal de la música popular andina⁵ (Lloréns, 2010:18). Para comprender la importancia de un objeto musical como el disco, es necesario comprender la forma en que esté llega a la industria. En 1947 José María Arguedas ofreció a la disquera Odeón una selección de música y canto y dio inicio a una nueva era del disco de música andina (Arguedas, 1967).

Desde entonces los discos de música serrana empezaron a difundirse de tal modo que, ahora, se ha convertido en una industria nacional poderosa. Existen en Lima ocho fábricas que imprimen un constantemente creciente número de discos de música internacional y folclórica (Arguedas, 1967: 466-467).

Este proceso de producción musical parte de la idea de “lo folclórico” y deviene en “lo popular”, como señala Llorens (Llorens, 2010) es posible apreciar cómo el surgimiento y crecimiento discográfico a nivel industrial se da en la ciudad de Lima. Desde este espacio se produjo y se comerciaba música nacional, andina o criolla, y música internacional. Lima es una ciudad donde se difunde – entre la clase media urbana – música foránea a través del cine y la industria del disco. Este fenómeno de la invasión de música foránea generó en la música andina lo que Carlos Raygada llamó “falsificación folclórica” como cita Llorens, para sostener que para el crítico cultural el efecto de la música foránea en la música andina se trataba de una adulteración irresponsable del carácter de los motivos andinos (Lloréns, 2010: 31). Sin embargo, esta imagen de Raygada sobre la existencia de motivos andinos también responde a la idea de esencias o sonidos originales, sin considerar la posibilidad de interacción musical entre uno y otro género.

Para comprender la importancia de la aparición del disco de Pastorita Huaracina en 1961 es importante conocer los antecedentes y cambios en las grabaciones de música andina. Este es un proceso largo durante el siglo XX, que desde lo sonoro va a configurar el imaginario sobre el espacio y el sujeto andino. La aparición de un símbolo como la mujer andina en el disco configura el desarrollo de nuevos significados desde lo musical.

⁵ Los “coliseos folclóricos” fueron espacios musicales que contribuyeron a la masificación de la música andina en Lima. Para 1960 el huayno (o wayno) era un género ampliamente difundido en la zona urbana. Gracias a los coliseos se creó la base social que posteriormente articuló la industria del disco y la radiodifusión (Lloréns, 2010).

Para los propósitos de esta investigación, propongo tres etapas de periodificación. Aunque por temas prácticos nombraré las grabaciones como “música andina” este es un nombre que no fue usado inicialmente.

El primer periodo corresponde a inicios del S. XX, tiempo donde se hicieron las primeras grabaciones con propósitos académicos o científicos. La intención en estas grabaciones era la preservación y posterior estudio de la música de la zona andina, es decir, la música que se desarrollaba en la región de Ecuador, Perú y Bolivia. Tenemos el caso de Raoul y Marguerite D’Harcourt, quienes viajan y recopilan música que posteriormente transcriben. De dicha recopilación surge la teoría de la escala pentatónica incaica, teoría que fue publicada en 1925 en el libro *La música de los incas*. Otro caso similar es el de Heinrich Brunning. El alemán llegó a Perú en 1875 para trabajar en las haciendas de la costa norte del Perú. Es ahí donde hará un registro musical entre los periodos de 1910 – 1911 y 1924-1925 (Yep, 2018). Quedan grabadas veintiún piezas musicales de la costa del Perú, las que pueden ser catalogadas inicialmente como costeñas, pero es importante que cuestionemos la sonoridad de estas piezas para comprender que los límites sonoros entre lo que actualmente conocemos como la costa y sierra del Perú son mucho más difusos de lo que pensamos.

En paralelo, se inicia una segunda etapa de grabación relacionada con la industria que toma una imagen específica del indio. La derrota de la Guerra del Pacífico significó un cambio en las fronteras, pero en especial inició un proceso de reevaluación de la ciudadanía, que tuvo que plantear una nueva consolidación simbólica. Por un lado, se encontraban las clases ilustradas, los artistas e intelectuales que generan un discurso de integración del indio, por otro lado está el Estado que plantea propuestas opuestas como la eliminación del voto indígena tras la guerra durante el gobierno de Piérola en 1895. El indio como signo no contaba con un solo significado; su representación en el espacio intelectual no era la misma en el imaginario de la ciudadanía republicana. El indio vuelve a ser parte de esta búsqueda de significación alrededor de 1920. Aparece la figura intelectual de José Carlos Mariátegui, el grupo indigenista liderado por José Sabogal cambia el paradigma dentro de la pintura nacional y la literatura encuentra en el mundo del indio una nueva fuente de creación. Al mismo tiempo el indigenismo cusqueño encuentra su propia ruta, lejos de los indigenistas limeños, donde la nobleza del personaje del inca es central para volver a poner en escena al indio, basados en la nostalgia de un imperio perdido.

El resurgimiento de lo incaico a partir del discurso intelectual del indigenismo cusqueño encuentra eco en las disqueras. La representación de lo incaico que fue parte de la reconstrucción nacional después de la Guerra del Pacífico se extiende más allá de las composiciones clásicas o de la ópera. Con la aparición de los discos de 78 rpm las compañías disqueras graban temas andinos y composiciones relacionadas con motivos incaicos. Posteriormente, al llegar el jazz se crean géneros mixtos como el fox-trot incaico o el camel incaico (Borras & Rohner, 2015: 9). Las grabaciones de Columbia o la RCA Víctor encuentran un nicho de ventas en EE. UU. UU y Europa, boom que se extendió hasta 1970 aproximadamente.

La denominación de música incaica generó un nuevo símbolo que contribuye con la difusión de un imaginario sonoro sobre lo andino⁶. Sin embargo, como toda creación el símbolo de lo incaico no fue suficiente para abarcar la diversidad de expresiones musicales del indio, como se evidenció en el Festival de Amancaes. Como menciona Borras y Rohner, al revisar las portadas de los discos grabados con ocasión de la Fiesta de Amancaes, aunque las portadas aluden a ruinas incas como Sacsayhuamán, el contenido musical enfatiza el carácter regional de las piezas (Borras & Rohner, 2015: 19). Daniel Alomía Robles graba para Columbia, así la idea de un pasado peruano relacionado con lo incaico se fortalece, una visión exótica y homogénea del mundo andino.

La tercera etapa corresponde a la masificación de los discos y la aparición de la música andina como una industria que expone la diversidad musical regional. Nuevamente, la importancia de los coliseos folclóricos es el punto de partida para esta tercera etapa. Los coliseos son más que un espacio de concierto, eran jornadas largas, un espacio de reunión donde surgen personajes como Pastorita Huaracina, y, como veremos posteriormente, también Flor Pucarina. El disco aparece como un espacio simbólico de consumo y tecnología, para el público como para la persona musical.

En 1947 la alianza Arguedas – Odeón fue exitosa. La selección musical de Arguedas, que reunía lo mejor de los intérpretes de los coliseos, tuvo dos ediciones más. El éxito de ventas fue el impulso que las disqueras necesitaban para probar la viabilidad de la producción de discos de música andina, era posible vender aquello que se interpreta en los coliseos. De esta forma, en la práctica lo incaico queda atrás, la música andina deja de

⁶ Lo andino es un término bastante contemporáneo, no es un término o una forma de pensar de la población indígena o su espacio vital.

ser exótica y se diferencia por su región de procedencia, pero también es moderna. La iniciativa de preservación y selección de Arguedas abrió las puertas de las disqueras, superando las intenciones del mismo Arguedas. El disco de música andina se convierte en un objeto musical de valor comercial para la reciente escena musical andina. El ingreso a la industria comercial del disco alejó a la música andina tradicional de sus funciones originarias – aquello que Raygada llamaría rápidamente *falsificación* - deja de lado su función de acompañamiento de las labores comunales, eventos sociales o festivo-religiosos. Desde ese momento, la música andina relacionada – por los espacios urbanos- a la labor agrícola, ganadera o al evento religioso deja de ser un proceso anecdótico y desarrolla nuevos significados que se traducen en los discursos visuales, textuales y sonoros.

3.3.2 El género elegido: el huayno

El huayno como género musical no puede ser definido por un significado único. El huayno como símbolo está relacionado a una variedad amplia de imágenes, prácticas y vertientes que se extienden a lo largo del territorio nacional, que no está restringido a lo que actualmente conocemos como “la sierra”.

A social dance of pre-Hispanic Inca origin. It is found in Bolivia, Peru, northern Chile, Ecuador and northern Argentina. Of enormous popularity, its modern forms are part of the repertory of various ensembles. It is characterized by syncopated, anhemitonic pentatonic melodies beginning with a leap of a perfect 4th and ending with descending pendular motion. The huayno has a binary structure and duple metre, is in moderate tempo and often concludes with a fuga section that repeats the piece at twice the original speed. It is a scarf dance performed in couples, with limited zapateo (foot-stamping), and can be accompanied by sicuri bands or by harp, guitars, bombo (bass drum) and charango (small, fretted lute) ensembles (Gradante, 2001).

El diccionario Grove nos muestra una breve reseña sobre la forma en que se ejecuta el género musical denominado huayno. Ubica temporalmente sus orígenes incaicos y su extensión a lo largo de los países de Sudamérica que comparten una cordillera. Sin embargo, no parece señalar la diversidad regional del huayno. Sus características de ejecución pueden ser compartidas a lo largo del territorio pero su complejidad no solo

radica en la inclusión de varios tipos de instrumentos. Un ejemplo de la diversidad del huayno está plasmado en el primer *long play* de Pastorita Huaracina. En este objeto musical podemos observar como la disquera Virrey plantea un significado del huayno como un género homogéneo.

Precisely because of its wide dissemination, the huayno exhibits great diversity in regard to both musical characteristics and cultural contexts. For this reason, it is only possible in the abstract to speak of huayno as a unified musical genre with distinct characteristics shared in all places. It is safer to say that the term denotes a set of independent musical phenomena rather than one large musical form with local variants («Huayno», 2014: 386).

La visión del huayno como una reliquia por parte de los investigadores (o cultores) significa asumir el género musical como un elemento estático. Los primeros registros de la palabra “huayno” como género musical están en diccionarios como el de González Holguín que refieren que el huayno es un baile en parejas. La misma palabra fue registrada por Bertonio en el Diccionario Aymara. Sin embargo, durante la colonia este género de indios entra en diálogo con los géneros españoles como los villancicos, coplas, seguidillas, pasacalles y zarabandas. La conquista española, trajo consigo la llegada de instrumentos de cuerda que se incluirían en la ejecución del huayno, por ejemplo la guitarra, mandolina, arpa y violín. Instrumentos que se preservan hasta la actualidad, pero que varían según regiones («Huayno», 2014: 386-387). Esto quiere decir, que el huayno es una huella en el presente de una posible musicalidad incaica, pero también demuestra la falta de conocimientos reales del desarrollo musical durante este periodo. El huayno es un símbolo musical que se ha usado para representar ideales nacionales a través de la música sin evidencia científica o fuentes sonoras confiables.

Based on the map proposed by the Montoyas (1987, 22 – 3) for the Quechua song in Peru, one can outline a tentative atlas of seven huayno areas in Peru: (1) Cuzco with indigenous (Qorilazo) and mestizo traditions, (2) Puno with an Aymara influence, (3) Huamanga with a style known as estilo ayacuchano (style from Ayacucho) or chanca , (4) the central valley of Mantaro with a style known as huanca, (5) Callejón de Huaylas in Ancash, (6) the Norte Chico (Near North), covering the Lima highlands (Huacho, Chancay and Cajatambo) and finally (7) Cajamarca in northern Peru. Within these areas, ethnic and social differences can also determine differences between huayno types («Huayno», 2014: 388)

En el caso del Perú la diversidad del huayno cubre el territorio de norte a sur. Una piedra tallada, un fragmento de cerámica o algún artefacto arqueológico puede ser considerado una reliquia o vestigio del pasado, pero el huayno, al ser un producto inmaterial, se constituye como un proceso que cambia en cada paso que da a lo largo del territorio. Al llamar al huayno una reliquia, el discurso de la disquera parece buscar autenticidad en el género musical apelando a una posible autenticidad por antigüedad. La autoridad del huayno como género musical andino, según el discurso de la disquera, es un valor temporal por sobre los nuevos géneros mestizos como la música criolla o extranjeros como el rock. Sin embargo, este es el tipo de esencialismos que han acompañado el estudio de la música andina a lo largo de los años, cuando el disco de Pastorita Huaracina nos muestra, aunque no en toda su expresión, la gran diversidad del género. Sin embargo, el uso de esta expresión por la disquera no es gratuito. Es importante recordar que fue José María Arguedas quien impulsó las primeras grabaciones de música andina. En sus discursos iniciales Arguedas manifiesta esta búsqueda de identidades auténticas en la música. Para él, el wayno kechwa representaba una versión pura y absoluta del indio y del mestizo; a través de esta música se puede vivir el paisaje andino de la forma en que el indio lo siente (Arguedas, 1940: 273). No obstante, esta búsqueda de esencialismos o un origen puro del género musical no tiene una fuente oficial que respalda este argumento. Como veremos, este tipo de discursos expresados por Arguedas se repiten veinte años después en la escena musical andina.

3.4 El primer *long play*: los discursos sobre la mujer andina

Como he mencionado anteriormente Pastorita Huaracina es una persona musical que representa desde su voz a la mujer andina, evidenciando lo que ella entiende y conoce respecto al binomio mujer – mundo andino. A través de su ejercicio escénico Pastorita Huaracina establece un discurso propio sobre ambos signos y se relaciona con otros discursos que están en la escena musical. Su primer *long play* nos muestra cómo es que estos discursos se relacionan, dialogan o se contradicen. Cabe resaltar, que este primer signo no está relacionado con la mujer andina que todos tienen presente al hablar de Pastorita Huaracina. La popular canción “Mujer andina” no es parte de este *long play*, por lo que cabe resaltar que la trayectoria de la persona musical varió a través de los años.

En 1961 en la ciudad de Lima, la disquera Virrey⁷ publica el disco *La Pastorita Huaracina*. En esta producción musical podemos hallar diversas imágenes sobre “lo andino”. Esta nueva imagen será expuesta en los anaqueles de las tiendas de discos y pasará a ser parte de la historia musical del Perú. Para iniciar este análisis multimodal de los discursos, es necesario comprender que aunque veremos los elementos por separado, el discurso visual, textual y musical entran en un diálogo constante y su eje articulador es Pastorita Huaracina. En estos discursos se expresan diversas visiones sobre lo andino, la mujer y el huayno.

El discurso visual es el primero que analizaré en ambos casos de estudio. En el caso de Pastorita Huaracina el disco contiene una propuesta que dialoga con rezagos del tratamiento de imágenes del S. XIX, en segundo lugar el discurso textual que representa a un actor con poder dentro de la escena musical. Por último, el discurso sonoro que es la expresión de la persona musical. Estos tres elementos conforman la estructura del objeto musical, el mismo que es un nuevo paso del hombre en el camino de la modernización que permite la permanencia en el tiempo de la voz de Pastorita Huaracina.

Un aspecto fundamental en la teoría de Kittler para los estudios musicales es la forma en que los medios técnicos generaron rupturas significativas en los modos de fijación de la información musical: mientras que una partitura se agotaba en el plano simbólico de los códigos al registrar solamente altura y duración del sonido, más siendo imposible para ella contener timbre o frecuencia, los medios técnicos hicieron posible almacenar y transmitir el sonido “real”, generando significados más allá de lo simbólico (Mendivil, 2012).

Como menciona Mendivil, el disco guarda una serie de significados que superan la marca o la instrucción dentro de una partitura. La voz que transmite, la imagen que representa un momento en la historia nacional y la posibilidad de conocer los discursos de la disquera nos permite reconocer procesos de significación que sostuvieron la escena musical andina entre 1960 a 1970. Para reconocer los significados de los discursos construidos en el material de grabación sonora es importante establecer una guía de clasificación del objeto de estudio. En este sentido los campos que tendremos en cuenta para reconocer los

⁷ La disquera Virrey fue parte de las compañías de discos fundadas en Lima. Las compañías de discos más importantes en Lima se fundaron durante las décadas del cincuenta y del setenta. La compañía de discos Odeón se fusionó con la compañía IEMPSA y se convirtió en el mayor productor, seguido por Virrey (asociado con Phillips), FTA, Sono-Radio, MAG Records y Smith Records (Romero, 2004: 173).

discursos y su diálogo siguen las pautas de Alfonso Pérez Sánchez: 1) catalogación, 2) carátula, 3) folleto, 4) aspectos complementarios y 5) onda sonora (Pérez Alonso Geta, 2008: 2).

El siguiente análisis –modelo que también se usará para el disco de Flor Pucarina- debe entenderse como un estudio del discurso poético musical que representa la aparición en el mercado del disco, la evolución y el desarrollo del género andino, que tiene al huayno como su mayor representante. Como explica María Nagore, la obra musical es un elemento cambiante que construye un proceso mismo de existencia temporal, no únicamente en la performance que materializa la obra. Estos discos deben entender también en el devenir a lo largo del tiempo. El disco y lo que contiene no es un artefacto, por el contrario es un proceso (Nagore, 2004). En el caso de este disco en particular, el objeto musical y las composiciones que contiene son parte del devenir histórico que menciona Nagore, sobre el significado de la mujer andina. El LP o *long play* es un disco de larga duración, grabado en vinilo que permite grabar entre 20 a 25 minutos por lado. Al ser un formato de larga duración la posibilidad de hilar una narrativa extensa desde la música es aprovechada por la disquera, pero también por la persona musical. En el caso del LP *La Pastorita Huaracina* la lista de canciones es la siguiente:

| <i>La Pastorita Huaracina</i> con el conjunto Andes de Ancash | |
|---|---------------------------------------|
| Lado A | Lado B |
| Malvacina – Huayno | A los filos de un cuchillo – Huayno |
| Chichita Morada – Huayno Huancaíno | Jauja – Huayno |
| Querencia – Huayno Cusqueño | Tusuy – Huayno |
| Cholo Huaracino – Huayno | Cerro Condorcunca – Huayno ayacuchano |
| Bella Golondrina – Huayno Cusqueño | Barrio del centenario – Huayno |
| Cuatro de Agosto – Huayno Huancaíno | Basta corazón no llores – Huayno |

Con el fin de analizar la forma en que se construyen los discursos que sostiene *Pastorita Huaracina* es importante que esta lista de canciones se entienda en relación con todo el

objeto musical. La elección de huayno no solo debe ser visto desde lo sonoro, pues entra en contacto con la propuesta visual y textual del objeto.

3.4.1 La puerta de ingreso. La imagen y el texto en el *long play*

La portada del disco no debe ser asumida sólo como una foto o una imagen puesta al azar. Estamos ante la construcción de un objeto musical, la materialidad de diversos discursos sobre la música andina convive en un mismo espacio. A través del discurso visual el disco *La Pastorita Huaracina* nos ofrece un primer contacto con un imaginario musical y cultural sobre el mundo andino.

La aparición de esta portada, como muchas otras que se darán a lo largo de la producción disquera, forman parte de una ficción o una narrativa del tiempo que se define a partir de la experiencia que comparte un grupo humano. Lo andino no solo se define desde los migrantes en Lima o los ciudadanos en la zona andina, tampoco se define únicamente desde la academia o desde discursos intelectuales y artísticos. Por el contrario, estos discursos suelen dialogar o entrar en confrontación. En este caso, la portada parece replicar la experiencia de la disquera que expone una narrativa de lo andino construida desde un espacio urbano y que responde a la demanda del mercado musical.

Esta portada es parte de una ficción, siguiendo lo mencionado por Ranciere, la imagen nos confronta con la construcción de un contexto en el que se percibe la coexistencia de los sujetos, por lo tanto produce un sentido de realidad (Ranciere, 2018: 13). La realidad del discurso sobre lo andino, no necesariamente se condice con la realidad que vive el sujeto que habita en este espacio geográfico, mucho menos con el sujeto migrante proveniente de los Andes, sin embargo, esta narrativa propuesta por la disquera es asumida como verídica. Aquello que puede ser considerado una simple imagen, realmente es la expresión de un discurso que atraviesa el disco y que no se condicen necesariamente con el discurso mucho más concreto sobre el mundo andino.

En primer lugar, la portada evidencia las posibilidades de la música andina: la forma en que es concebida y representada por la industria musical. Expresa un discurso sobre lo andino que acompañan el imaginario nacional desde finales del S. XIX. En segundo lugar, representa el papel de la mujer andina dentro de una narrativa idílica.



Figura 1. Portada del disco *La Pastorita Huaracina*. Virrey



Figura 2. Contraportada del disco *La Pastorita Huaracina*

La imagen de la portada nos muestra tres planos. En primer plano aparece la cantante con un traje particular, a pesar de su nombre ancashino luce un traje referente a Cusco, estilizado con líneas y formas geométricas precisas. Esta imagen es recurrente en la discografía nacional, también se halla en formato de dibujo usada por la disquera Odeón en las portadas de discos de 78rpm en los años 50 's. Entre las manos lleva una huaraca de lana trenzada, ningún elemento presente en su vestuario la relaciona con la música de Ancash o Huaraz. En un segundo plano aparece el conjunto musical Los Andes de Ancash, quienes la acompañan en el disco. A diferencia de la cantante, los músicos que conforman el conjunto lucen atuendos típicos ancashinos y portan instrumentos tradicionales de la música ancashina como son el arpa, violín, mandolina y una concertina. El conjunto musical que acompaña a Pastorita Huaracina en esta ocasión es lo que Elizabeth Den Otter denomina conjunto de cuerdas, que generalmente está conformado por violín, guitarra, mandolina, arpa, quena y en algunos casos acordeón. Muchos de estos conjuntos de cuerdas pueden tener hasta siete músicos y un cantante, hombre o mujer. Normalmente se presentan en las periferias de las fiestas patronales, festividades privadas como bodas o pequeñas fiestas o en eventos públicos (Den Otter, 1985; 115). La vestimenta de los músicos y los instrumentos que portan sí nos remiten a la música regional de Ancash.

El tercer plano de la portada nos muestra un espacio rural, el mismo en el que se desarrolla la música y la voz de la persona musical. Este fondo que asemeja el paisaje andino de Ancash es bastante genérico. El pasto verde que nos remite al campo y de fondo una parte de la cordillera, cerros o montañas. Esta visión general del espacio andino que acompaña el imaginario musical es bastante general y nos lleva a cuestionar los discursos oficiales sobre la geografía andina en 1960. Esta portada nos muestra que el mundo andino está directamente relacionado al campo y al contacto directo con un tipo particular de naturaleza, la cordillera. Esta asociación genera una distinción territorial, lo andino o mejor dicho el indio está estrechamente relacionado con el espacio rural, en contraposición con Lima, epónimo del espacio urbano que conforma una antítesis por excelencia con lo rural- andino. El espacio urbano se aleja de la naturaleza, por considerarse un espacio moderno que marca distancia con el indio, con el mundo andino y se refugia en la idea de la costa y lo criollo. Desde Lima se construye una ficción que propone a un sujeto andino rural y campestre. Esta ficción es asumida por la disquera y

por Pastorita Huaracina al momento de interpretar su performance artística para la portada.

El mundo andino representado como un espacio rural no es una creación visual de la izquierda, por el contrario ellos replican parte de la ficción o imaginario ya existente sobre el mundo andino en la cultura visual peruana. La propuesta estética de la portada del disco responde a recursos visuales que se inician alrededor de finales del S. XIX con la llegada de la fotografía y que impactan en el mundo de la música nacional. La forma en que se representa el espacio andino también compromete la visión sobre el sujeto que la habita, el indio.

El discurso sobre el indio ha ido de la mano con una serie de imágenes que se han desarrollado en el imaginario de los diferentes grupos que construyen estos discursos o quienes se acercan al indio por otros fines. Por ejemplo, en el caso de la fotografía nacional tenemos referentes como Walter Lehmann o Max Uhle, extranjeros que llegaron a Perú por propósitos científicos, para quienes la fotografía fue una herramienta de registro. En medio de este trayecto fotográfico me interesa centrarme en la fotografía de tópicos cusqueños de Max T. Vargas. La producción fotográfica de Vargas en la ciudad del Cusco tiene lugar en 1897. Mientras que en la esfera intelectual⁸ el problema del indio ya estaba planteado, a nivel social la imagen del indio se plasmaba de formas diversas. Un ejemplo es el trabajo visual de Vargas. En su caso nos encontramos ante una fotografía que no dialoga con el ideario de modernidad surgido tras el discurso de González Prada, por el contrario, la imagen del indio es la de un sujeto estrechamente relacionado con el espacio arqueológico o la vestigial. Al observar la fotografía de Vargas podemos experimentar la creación de una simbiosis visual entre el indio y la piedra; desarrolla un imaginario que ubica al indio en el espacio rural, un espacio que ha dejado de ser habitado siglos atrás; por lo tanto los indios son parte también de ese pasado que no comulga con la idea de modernidad de inicios del S. XX. En la fotografía de Vargas, lugares como Sacsayhuaman, Pisac y Ollantaytambo son representados como un espacio por descubrir, la existencia de estos lugares está mediada por su “descubrimiento” por parte de un sujeto

⁸ El 29 de julio de 1888 en el Teatro Politeama un niño pronunció el discurso escrito por Manuel González Prada, evento que marca un hito en la vida intelectual y política del Perú, pone en evidencia el problema del indio como parte del problema de la nación. A partir de este personaje giro la vida política e intelectual del Perú, por un lado es de gran influencia para José Carlos Mariátegui y Raúl Haya de la Torre, también influye en César Vallejo y Abraham Valdelomar. El “Discurso en el Politeama” representa el primer paso al Perú moderno.

urbano, académico, letrado. La fotografía de Vargas no dialoga con el problema del indio, por el contrario, su trabajo fotográfico representa un imaginario republicano de postguerra que sigue plasmando a la sierra del Perú como un espacio enclaustrado dentro de un territorio delimitado, alejado de la costa, sin mezclarse con el mundo urbano y que debe ser rescatado por el valor del pasado que parece habitar hasta el presente. Este pasado debe ser rescatado porque fue valioso, como los vestigios de un imperio. El pasado inca ayuda a la fundación de la nación, pero no contribuye en la construcción de un imaginario del hombre andino.

Otra invención visual de Vargas es la vista de la ciudad del Cusco hecha entre el follaje, desde una ladera cercana. Se trata de una imagen fotográfica con visión romántica y estética pictórica que nos muestra solo una fracción de la ciudad desde la lejanía y a través de las hojas. El observador tiene la impresión de estar descubriendo algo idílica e inocentemente, la presencia de una ciudad caracterizada por su arquitectura histórica, en medio de la naturaleza propia de un contexto rural (Villacorta Chávez & Garay Albújar, 2017: 23).

La producción y circulación de estas imágenes son resultado de una narrativa sobre lo indígena que avanza a lo largo del tiempo, incluso cuando nuevos discursos intelectuales como el indigenismo o el pensamiento ultramoderno hacen su aparición. Esta ficción visual se genera desde el discurso de las élites republicanas, donde el indio no es capaz de adherirse a la narración urbana. Para la élite ilustrada del S. XIX la modernidad no solo debe expresarse en discursos, es necesario generar un universo simbólico que sea parte de la cultura de la nación (Rohner, 2018). Así la ciudadanía urbana contribuyó con el discurso de una República del Perú que asume la sierra como el espacio inhabitado o inhóspito donde habita otro salvaje, subalterno y reacio a la civilización, que debe ser protegido y comandado, aun contra su voluntad, ya que se le considera incapaz de la autodeterminación y el libre albedrío. Este tipo de imagen es la que se mantiene en la producción del disco y se plasma en la representación visual de los músicos andinos.

La representación del indio como un sujeto no moderno persiste en el imaginario de la producción artística desde finales del S. XIX, de forma especial en los trabajos visuales de amplia circulación. El mundo de la música republicana juega un rol importante dentro de la formación de la nación. Dentro de las estructuras simbólicas que las repúblicas

forman la música proveniente de los Andes es renombrada como música incaica, para justificar una relación con el pasado, de tal forma que la música andina se vuelve un fenómeno sonoro homogéneo relacionado con *lo incaico*. La música y las artes visuales trabajaron para la reproducción de una atmósfera andina relacionada con un mundo rural que alberga un pasado incaico. Un ejemplo de esta producción son las portadas de las partituras que se publicaron desde finales del S. XIX hasta la primera mitad del S. XX.

Las portadas de música andina durante el periodo de postguerra hasta el inicio del Oncenio de Leguía cuentan con un tipo de representación particular del mundo andino, estrechamente relacionado con lo incaico y lejos de cualquier vestigio colonial, incluso cuando los instrumentos y la forma de composición sigue los modelos occidentales. Por ejemplo, la partitura de la obra *Canto de las Ñustas* de Leandro Alviña, editada por H. de Echave en Lima, publicada probablemente entre 1910 a 1920. En la portada figura el género “Yncaica Cuzco”. En esta portada, el sujeto andino es representado en espacios relacionados con la piedra y con el campo. En el *Canto de las Ñustas* la mujer que aparece en la portada lleva un traje cusqueño y está sobre una suerte de asiento de piedra. La música visibiliza al sujeto andino como el eslabón entre el presente, que pertenece a las élites republicanas, y el pasado que espera ser descubierto o rescatado.

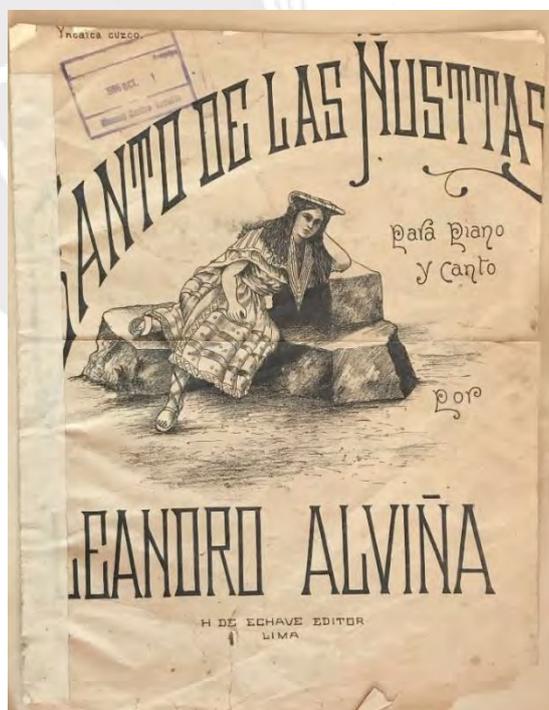


Figura 3. Portada de la partitura de *Canto de las Ñustas* de Leandro Alviña. Berlín. Archivo Dr. Zoila Vega Salvatierra



Figura 4. Portada de la partitura la zarzuela *La Cosecha* de Pedro E. López
Archivo Dr. Zoila Vega Salvatierra

La representación del baile en pareja del huayno se aprecia en la portada de la partitura de la zarzuela “La Cosecha” de Pedro E. López hace alusión a lo andino inicia con el género musical, pero también grafica a una pareja en trajes indígenas occidentales bailando, con elementos correspondientes a la labor indígena, una labor agrícola o de carga que también es representada en la fotografía de tipo indígena de Max T. Vargas. La pareja se encuentra frente a una puerta que asemeja o copia a grandes rasgos las características de lo incaico, la elaboración en piedra. Esta relación se encuentra en partituras que también hacen uso de la fotografía en sus portadas, como es el caso de la partitura del yaraví “Mi Lealtad” del compositor cusqueño Calixto Pacheco hace uso de la fotografía. Nuevamente las calles cusqueñas donde quedan vestigios de la arquitectura inca son usadas para fotografiar al indio. De esta manera, la imagen reafirma el ideal del yaraví como vestigio musical de la música andina.

En conclusión, tanto la producción cusqueña de Vargas, como las portadas de las partituras de los años posteriores a la Guerra del Pacífico siguen una línea en uno de los debates más importantes que se llevaron a la escena pública en el replanteamiento de la formación de la República. En este caso, por más que el problema del indio fue planteado, la imagen del sujeto andino dentro de la República seguía relacionada al espacio rural y posteriormente el espacio por descubrir. Las postales fotográficas de Vargas y las portadas de la música incaica alimentan el imaginario de la ciudadanía y del público extranjero. Podemos ver como las imágenes durante la formación de la República del Perú no son procesos únicos, sino que entran en diálogo o vigencia con otros discursos. La imagen del indio plasmado en estos ejemplos se desarrolló en paralelo con el discurso intelectual del problema del indio, discurso que recién encuentran un punto de unión durante el gobierno de Leguía y la formulación de una Patria Nueva. Este imaginario visual se filtra y perdura en el tiempo, no se transmite intacto, pero sigue dentro de la historia visual del Perú ejercida desde Lima.

La fotografía y el montaje nos da como resultados la portada del primer *long play* de Pastorita Huaracina, donde el indio es representado como un sujeto homogéneo, rural y campestre. Esta portada demuestra, que si bien el migrante fue un nicho comercial importante para la venta del disco, este objeto fue diseñado para un mercado mucho más amplio y con una imagen que pueda sostener al disco dentro de una industria que compite con productos extranjeros. En este caso el Otro es utilizado para establecer una diferencia a favor de la difusión del disco.

El disco se sostiene a partir del entramado de diversos discursos. Así como el discurso visual es el primer contacto que el oyente tendrá con el disco, el segundo al alcance del comprador de discos en 1960 es el discurso textual que aparece en la contratapa del disco. La contratapa, en principio, parece tener un fin más informativo que musical, en imágenes no presenta novedades, presenta la lista de canciones que contiene el disco y despliega en breves líneas el discurso que mantiene la disquera sobre 'lo andino' como un signo dentro de la industria musical. El texto que alberga la contratapa no son palabras de Pastorita Huaracina, ella solo tendrá voz a través de la música, sino que permite acercarnos a la disquera.

El propósito de este análisis del discurso con perspectiva crítica es reconocer e interpretar la visión sobre el mundo musical de uno de los sujetos de poder dentro de la escena musical. La disquera, entendida como un sujeto, es la que provee de los medios de

grabación, distribución y ganancias de la industria del disco. Son ellos los que eligen a los cantantes, por lo tanto, cumplen un rol clave en el desarrollo de dicha escena musical. En este sentido, es importante recordar que el objeto musical no solo representa un registro sonoro, se trata de un objeto comercial, pensado y diseñado para responder a las demandas de un público particular. Al ser parte de la contratapa este texto se vuelve una suerte de prólogo para el objeto musical, cumple una función explicativa sobre el origen del disco, su función y elección, aunque como veremos a continuación, no necesariamente concuerdan con la práctica musical. Dentro de este prólogo los lectores podemos aproximarnos al significado que tiene la disquera sobre el hombre andino.

Al abrir el álbum de oro de la canción peruana, encontramos páginas hermosas que evocan la belleza de sus paisajes. Monumentos milenarios del pasado incaico e instrumentos nativos que le dieron prestancia musical a los actos ceremoniales de las fiestas en el “Gran Imperio del Tahuantinsuyo”.

Es así como el huayno del Perú, verdadera reliquia musical de los incas ocupa un sitial preferencial en los pueblos, donde sus melodías ponen de manifiesto la fe en sus altos ideales, confundidos con la expresión de versos y poesías, escritas al calor de sus inquietudes inspiradas en la policromía de sus valles y vestuarios indígenas.

El sello “Virrey”, poseedor de un calificado elenco artístico y con raíces de una labor altamente peruanista, presenta la más calificada intérprete del cancionero folklórico peruano: “La Pastorita Huaracina” y su Conjunto “Los Andes de Ancash”, artistas que han recorrido los mejores escenarios de la Radio, Televisión y Teatro de esta noble ciudad de los “Virreyes” y los diferentes pueblos del Perú, llegando con su voz y calidad artística al corazón de todos los peruanos.

“El Virrey” Industrias Musicales S.A ubica a estos artistas a la consideración de los pueblos de América y del Mundo, que tienen y sienten profunda simpatía por las canciones y melodías de esta tierra de los incas. (Huaracina, 1961)

Como lectores debemos considerar que el análisis del discurso con perspectiva crítica de un texto no puede aplicarse a un objeto aislado. Según las premisas de Norman Fairclough, el discurso expresado en la cita anterior queda fijado a través del texto. Al mismo tiempo, el texto es parte de una práctica discursiva. Esta práctica dialoga con otros discursos e involucra la producción, distribución y consumo de diversos tipos de discurso.

La práctica discursiva donde se fija el texto es parte de una estructura macro conocida como la práctica social. Por lo tanto, el texto del disco expuesto por el Virrey, en los dos discos que estudiamos, no pueden ser considerados como objetos individuales (Fairclough, 1992). Ambos son parte de la práctica discursiva desarrollada en una práctica social que enuncia un significado respecto a lo andino. Todo discurso es la representación sobre algo en el mundo. Por lo tanto, los tres discursos que reunimos en la presente investigación son la representación sobre el mundo andino y sobre la mujer andina.

En el discurso presente en la contraportada la disquera asume un rol de autoridad desde su posición en la jerarquía de la escena musical andina. Son ellos los que cuentan con los elencos artísticos más calificados y son capaces de elegir a las personas adecuadas para la ejecución musical autodenominada “altamente peruanista”. Por lo tanto, en el discurso la disquera asume que la cantante ha sido elegida por ellos, sin contar una relación con el público.

Uno de los ejes centrales del discurso de la disquera es la metáfora que relaciona al huayno con la reliquia. Como introducción, el discurso de la disquera evoca los paisajes, momentos e instrumentos (como vestigios) relacionados al “Gran Imperio del Tahuantinsuyo”. Luego de esta introducción, expone de forma directa la metáfora huayno – reliquia: “Es así como el huayno del Perú, verdadera reliquia musical de los incas”. Al usar esta figura, el emisor coloca simbólicamente a este género musical en el pasado previo a la conquista española. El huayno es representado como un objeto original o ancestral en esta propuesta de representación de la realidad. Esta ideología que se sostiene en discursos nacionalistas que se han ido formando a partir de la historia republicana, no cuenta con pruebas o fuentes que puedan confirmar que el huayno que se producía para la década de 1960 es un huayno ancestral. Este discurso sobre lo andino expresado como una reliquia de lo incaico presenta un orden estructural social que surge desde los espacios urbanos y que otorga el significado que considera adecuado para el otro sujeto. Se despliega de esta manera, una ideología que construye una realidad a partir de significados otorgados de forma arbitraria al mundo andino (Fairclough, 1992:86-91). Hay que enfatizar que en los primeros dos párrafos del texto, la disquera no habla de ningún sujeto andino, solo habla de paisajes o instrumentos, nunca de personas, porque el indio no tiene que ser visibilizado (Méndez, 2000).

El sujeto andino no es directamente mencionado o visibilizado en el discurso de la disquera. Siguiendo el modelo de van Leeuwen, se aprecia que el sujeto ejecutor de la

música andina como los cantantes, compositores o ejecutores de huayno no son mencionados de forma directa. A lo largo del texto, son representados según una categorización.

[...] verdadera reliquia musical de los incas ocupa un sitio preferencial en los pueblos, donde sus melodías ponen de manifiesto la fe en sus altos ideales, confundidos con la expresión de versos y poesías, escritas al calor de sus inquietudes inspiradas en la policromía de sus valles y vestuarios indígenas.

Hay una personalización de los actores sociales a partir de una categorización por identificación, de esta forma la música de los incas no es importante dentro de la sociedad andina, sino para “los pueblos” de forma general o como señala al final del texto “los pueblos de América y el Mundo”. A través de estas etiquetas, el sujeto andino queda invisibilizado, expuesto dentro de una categoría homogénea, se le representa como actor social pero identificado a partir de características territoriales (Van Leeuwen, 1996). Esta práctica discursiva dialoga con la visión de la música andina homogénea, donde es el huayno el signo unificador. El huayno es el signo a través del cual el discurso busca homogeneizar este mundo andino que es paisaje pero no es representado como sujetos concretos. Por eso, es presentado como un actor categorizado por evaluación como ‘la reliquia’ (Van Leeuwen, 1996).

Dentro de la escena musical andina la disquera se yergue como una nueva autoridad, desde donde va a reproducir una práctica discursiva hegemónica que contribuye a una percepción del mundo andino que responde a una relación de poder y existencia social particular (Fairclough, 1992: 91-96), donde el hombre andino es negado. Como menciona Cecilia Méndez en *Incas sí, indios no* el sujeto andino solo debe ser visto y representado en el pasado. El discurso del sello Virrey muestra al disco como un elemento que se centra en el huayno para resaltar el prestigio, relevancia y mérito de la producción.

La representación de la disquera sobre lo andino es parte de un contexto situado en la ciudad de Lima a inicios de la década de 1960. Desde este punto, lo andino es imaginado y representado en la práctica discursiva como un lugar distante temporal y territorialmente. Como enuncia la disquera en su texto, dentro de este mundo andino, el huayno es el género musical emblema del disco de Pastorita Huaracina, elegido por ser la ‘reliquia de lo inca’. A través del discurso, el huayno se convierte en huella de un mundo que ha desaparecido y del que nos quedan vestigios, restos arqueológicos,

referencias o crónicas, la huella musical de lo incaico. Un mundo incaico que es elevado a la categoría de imperio y que ha dejado sus marcas musicales, así como sus huellas arqueológicas quedaron plasmadas en la fotografía de Max T. Vargas.

Los discursos son elementos que, por desarrollarse dentro de una práctica social, se retroalimentan con otros discursos, hay diálogos o rezagos de otros discursos en los nuevos, pues no son elementos inamovibles. Por ejemplo, el discurso de la disquera dialoga con el primer Arguedas, que escribe sobre el wayno en 1940 y lucha por la preservación de esta música. Así como Arguedas sostiene que el huayno es parte de la historia del pueblo andino, la disquera quiere ubicar este género en un pasado inamovible. Sin embargo, la realidad del objeto musical es distinta, porque para 1961 el pueblo andino también es un pueblo migrante, donde la problemática del indio no está refugiada en los paisajes naturales de la sierra, sino que son parte de la costa peruana⁹. Sin embargo, nuevamente nos enfrentamos ante la diversidad y la prevalencia de ciertos discursos.

Para la disquera el disco es un elemento que se centra en el huayno para resaltar el prestigio, relevancia y mérito del objeto y de la persona musical. A través de la música ella construye la salvación de lo perdido, al expresar los “verdaderos” significados del mundo andino. A través de su discurso, la disquera interpreta el espacio andino como un espacio único y homogéneo, idílico, donde se exaltan la idealización de los valores de un grupo social que debe ser incluido dentro del discurso de nación. En este sentido, el hombre andino o el indio, es siempre nombrado por el sujeto de poder, en este caso la disquera.

Al igual que la estética visual, el discurso sobre el indio ha tenido cambios a lo largo de la historia de la nación. Como señala Cecilia Méndez, la imagen del *indio* que surge alrededor de 1860 deviene de *los indios*, correspondiente a la colonia. En la República *el indio* es representado como un sujeto triste y desconfiado, se convierte en un concepto genérico que alude a una geografía inequívoca que es la sierra andina (Mendez, 2011: 85). Este discurso de la disquera interpela la función musical de Pastorita Huaracina, pues encasilla la música que ella interpreta para expresarse musicalmente como un elemento pasado. A pesar de que la disquera manifiesta una forma de visión del mundo andino, se entrecruzan y dialogan con el discurso visual del disco. Primero, la referencia cusqueña

⁹ Problemas que Arguedas también toca en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

o incaica en el traje que lleva puesto la cantante. En segundo lugar, el espacio donde la música andina es ejecutada, en este caso el espacio rural representado en el plano de fondo de la portada. Sin embargo, el tercer punto presenta una contradicción, el huayno, la reliquia de lo andino, no es un objeto intacto que transita del pasado al presente. Sin embargo, para la ejecución del género como vemos en la fotografía están presentes los instrumentos de cuerdas de herencia española. El conjunto musical lleva arpa, mandolina, guitarra. Ni uno solo de esos instrumentos es una reliquia del imperio de los incas.

3.4.2 El discurso musical y la voz de Pastorita Huaracina

El personaje musical de Pastorita Huaracina representa sobre el escenario a una mujer andina. Sin embargo, esa característica central engloba otras que le dan o restan privilegios frente a otros sujetos con poder en la escena musical andina. Dentro de esta escena Pastorita es una mujer, asumida como un sujeto andino, para la sociedad limeña asumida como *chola*, por su procedencia andina. Además, se entrecruzan etiquetas económicas y de educación. Pastorita Huaracina es un personaje que no ha recibido una formación musical académica o superior. Estos elementos son los que integran a la persona musical, características que le dan voz a través de un espacio de control masculino. Son cualidades que la cantante usará para dialogar, aceptar o maniobrar con los discursos que provienen de la escena musical andina, en especial desde la disquera.

Como persona musical, la misma existencia de Pastorita Huaracina es una agencia. Tiene la capacidad de teatralizar un personaje a través de la música, con voz a través de sus habilidades musicales, las que le dan poder sobre el escenario, desde donde puede cantar y ser escuchada, sin embargo, en el caso del disco, este mensaje siempre está subordinado o controlado por el discurso de la disquera. En adelante, nos referiremos a la voz poética musical para señalar a la voz que da agencia a la persona musical, a través de la que se constituyen posibilidades y negociaciones.

Como hemos señalado, el tercer discurso que sostiene el disco es el sonoro. En este caso particular, el discurso sonoro se manifiesta de forma exclusiva a través del huayno. Establece desde este género una mirada sobre el mundo andino, la idea de *reliquia*, que la escena rural en un espacio único y distante que los oyentes tendrán la capacidad de reconocer, oír o descubrir. Este discurso oficial va a dialogar con la voz de Pastorita Huaracina.

El huayno es el emblema de lo andino, establece dentro del disco una mirada inicial que es homogénea, que se contrapone con la elaboración musical interpretada por Pastorita Huaracina, donde la idea de homogeneidad se desvanece y da paso al reconocimiento de las regiones y las diferencias del huayno. Como hemos visto anteriormente, estas diferencias parten de variaciones rítmicas o diferencias instrumentales que en el presente disco se manifestaran de forma sutil, adaptando las diversas formas de huayno al formato de los músicos que acompañan a Pastorita Huaracina. Este género musical dentro del discurso sonoro deja la categoría de reliquia y se convierte en el hilo conductor de nueva narrativa sobre lo andino, para ser más precisos, sobre lo andino desde la performance de lo femenino. Como analizaremos a continuación, las canciones compuestas demuestran que las diferencias entre las regiones dentro de la sierra del Perú existen y son notables, por lo que es imposible definir al huayno como un solo fenómeno sonoro. Aunque visualmente los diversos elementos andinos parecen estar todos mezclados y vivir en unidad, la práctica sonora dentro del disco evidencia las diferentes formas regionales de interpretar un huayno. Estas diferencias se pueden reconocer en las introducciones de los huaynos, el tipo de guapeo que hace la cantante e incluso los momentos en que los realiza, así como cambios melódicos. Es importante tomar en cuenta que la diversidad de estos huaynos en este disco está centrada en Huancayo (sierra central), Ayacucho y Cusco (sierra sur) y Ancash. Como hemos señalado, la zona andina del Perú es mucho más extensa, pero en este disco solo se considera la sierra central y sur, deja de lado la sierra norte que no aparece en la relación de huaynos.

En este punto es importante considerar si el personaje tiene una voz propia o su voz está constantemente mediada por elementos de la escena musical como compositores, la oferta y la demanda o la fama de la cantante. Al hablar de voz propia dentro de la escena musical nos referimos en primer lugar a un aspecto práctico, esto quiere decir timbre de voz, capacidad vocal o estilos de canto. En segundo lugar, nos referimos a la posibilidad que tiene el personaje de hacer llegar su propio mensaje a través de su ejercicio musical a través del discurso de la voz poética musical.

Para aproximarnos al discurso musical es importante hacer una separación metodológica. En este capítulo me centraré únicamente en las canciones compuestas por otros autores, dejando para el quinto capítulo las dos composiciones de María Alvarado Trujillo que forman parte del disco. La lista de compositores es larga y todos ellos son sujetos masculinos, reconocidos dentro de la industria musical peruana de 1961. Podemos

encontrar en la lista a Manuel Guimaray, Emilio Alanya, Juan Bolívar, Miguel Ángel Hurtado u Octavio Reyes. Estos compositores compartían una serie de características con Pastorita Huaracina, eran migrantes de la Sierra del Perú y su trabajo musical les permitió ganar reconocimiento dentro de la escena musical andina. Estos compositores no escribieron solo para Pastorita Huaracina, trabajaron con muchos de los artistas en los Coliseos y posteriormente en las disqueras. Es más, parte del éxito de personajes como Pastorita Huaracina o Flor Pucarina se debe a las composiciones de estos personajes.

Las canciones de este disco tienen semejanzas y similitudes. Por un lado, el oyente encuentra en los huaynos interpretados por Pastorita Huaracina características regionales que destacan en la música, más allá de la etiqueta de “huayno ayacuchano” o “huayno ancashino”. Sin embargo, los mismos huaynos cuentan con similitudes de carácter textual, donde no hay diversidad. Los tópicos en los huaynos del disco son casi los mismos, el amor es el elemento central de la narrativa del primer disco de Pastorita Huaracina. Cabe resaltar que la tradición musical en la que está inmersa Pastorita Huaracina, por sus orígenes ancashinos, la relaciona con el huayno cultivado en los sectores de Huaylas y Conchucos, donde los huaynos suelen narrar historias de amor, familia y orfandad, así como el ciclo vital como el matrimonio, los hijos y la muerte, la relación con la naturaleza y la religión, desde la visión indígena y católica (Julca Guerrero & Nivin Vargas, 2019). Este tipo de tópicos que son en principio identificados con la tradición musical ancashina se reproduce en huaynos de Cusco, Huancayo y Ayacucho. El amor como tópico se mezcla con otros temas como el lamento por el amor perdido, hay un ejercicio constante de evocación al amor que ya no existe, la soledad a causa del abandono del amante o la muerte a causa del desamor.

En esta revisión preliminar del contenido sonoro se evidencia que la persona musical no interpreta huaynos que desafíen de forma directa el orden masculino, es decir el orden de la escena musical. Si bien el tópico del amor se desarrolla a lo largo del género musical en cantantes hombres y mujeres, es en los personajes femeninos que se manifiesta un amor doliente que debe ser aceptado por estos personajes. Nunca el dolor es reivindicado. En este disco, no hay discurso musical de contenido político o de protesta, no le cantan al obrero o a la mujer andina como un sujeto de orgullo. La voz de Pastorita Huaracina se mantiene en los tópicos tradicionales dentro de la escena. El amor y la idea del huayno como emblema de lo andino son dos características claves dentro de este primer *long play* con una Pastorita Huaracina que mantiene la visión tradicional de la mujer andina,

características que mantienen el discurso musical cercano al discurso de la disquera. Sin embargo, a pesar de mantener una postura tradicional, también es cierto que más allá de ejecutar discursos feministas en la escena musical, personajes como Pastorita Huaracina labran la posibilidad del desarrollo de la mujer dentro de la industria de la música andina como práctica musical y como ejercicio laboral/económico.

El huayno ancashino del disco de Pastorita Huaracina mantiene una introducción corta, interpretada por la mandolina y el arpa, como se puede apreciar en el huayno “Barrio del centenario”, compuesto por Octavio Reyes. Esta canción está dedicada a uno de los doce distritos de la provincia de Huaraz. Musicalmente se distinguen tres instrumentos de cuerdas, correspondientes a la tradición ancashina: mandolina, arpa y violín. Al barrio del Centenario se le atribuye características femeninas para resaltar su belleza, nombrando así este distrito como *la reina del Huascarán*. Este territorio femenino, no solo es bello, es el lugar de origen de las mujeres bellas. La belleza femenina, como una virtud, contrastable con la naturaleza.

En ti nacen lindas mujeres
Que me inspiran admiración
Con sus ojitos de capulí
Y su boquita de clavel

Este huayno es el único dentro del disco que no cuenta una historia de amor, sin embargo, mantiene un discurso sobre lo femenino relacionado a la belleza, a la inspiración y su contacto con la naturaleza. La representación de la belleza andina se expresa en el código de lo femenino y es destacable porque es digna de admiración, pero no habla destaca otras cualidades de la mujer andina. Compositores como Reyes mantienen estereotipos sobre la representación de las mujeres desde una perspectiva masculina. Su importancia radica en la belleza natural, motivo de orgullo y admiración. Un discurso expresado desde un orden masculino donde sujetos como el compositor están inmersos y para los que la voz de Pastorita Huaracina es un vehículo, sirve para expresar la perspectiva masculina. En este primer disco la cantante no nos habla de la mujer andina o de la mujer serrana como en huaynos como “Mujer andina”. Por el contrario, la mujer que habita el territorio andino es asumida como un sujeto de admiración, evocada como un sujeto estático, mantiene el rol de la amada del amor cortés.

Para que exista una dama es necesario un sujeto que le contemple. En la óptica cortesana será el caballero, modelo masculino de la época. Pero también puede ser el trovador que canta la belleza de la que es inaccesible, en teoría al menos. Aparece la noción de pareja. No puede haber dama sin enamorarse. Atraído por la naturaleza real o simbólica, de la dama, el caballero o el poeta enamorado intentarán acercarse a ella (Markale, 1998).

El compositor es el sujeto que contempla a la dama, en este caso a la mujer andina, Pastorita Huaracina se convierte en el vehículo vocal para la expresión de una contemplación que sigue los parámetros de un orden masculino que tiene en el trovador, como menciona Markale, al sujeto que le canta a la belleza femenina. Los modelos del amor cortés no solo responden al modelo masculino medieval, por el contrario, se mantienen vigente en diversas formas artísticas, como parte del contacto con el idioma español y sus formas de creación artísticas. No puede existir el signo de la bella dama, ni en el mundo andino alejado y bucólico, sin la voz del trovador que le cante a la belleza. El quiebre en este caso se da en la voz musical, pues es un sujeto femenino quien le canta a esta belleza pero expresando la voz de un sujeto masculino, el compositor del huayno.

La revisión de los huaynos que componen este disco nos permite encontrar discursos ya establecidos y la posibilidad de observar el diálogo o uso que hace la persona musical de ellos. De esta forma, es posible cuestionar la existencia de un discurso radical en la persona musical a través de su música o la posibilidad de un silencio negociante que comunica estos discursos masculinos a través de una voz femenina para establecer una posición dentro de la escena musical que le permita mayor acceso de agencia y poder para futuros cambios en el rol de la mujer artista, como es el caso de Pastorita Huaracina.

El segundo huayno del lado A es “Chichita Morada”, identificado como huayno huancaíno. La introducción está a cargo del violín y el arpa, con un guapeo inicial de la cantante. El conjunto Los andes de Ancash acompaña a la Pastorita Huaracina con dos instrumentos melódicos, guitarra y arpa. Mientras que el violín cumple un rol armónico, realiza la función de tiple. En este huayno este acompañamiento armónico se aprecia cuando ingresa el violín seguido de Pastorita Huaracina. El violín toma el lugar de los clásicos vientos de la orquesta típica en la música del valle del Mantaro.

En este huayno Pastorita Huaracina canta a un amor que valora lo natural en el ser amado como cualidad para enamorarse. Nuevamente, nos enfrentamos a la voz musical femenina

expresando el sentir o tradición de una voz poética masculina, para el cual la mujer, nuevamente como menciona Markale, es un sujeto al que se le admira y se le canta. Sin embargo, para ser digna de esta admiración la mujer bella debe ser natural. La voz habla de la pureza y del sabor de la chicha morada y su origen natural, para llegar al tópico del amor y la admiración. Solo en la chicha morada el corazón encuentra alivio.

La preciosura de una flor natural

Nunca podrá ser como el artificial

El lunar que tiene junto a la nariz

No me cautiva porque es artificial

El huayno “Querencias” inicia con un llamado de la cantante que parece estar dirigido a sus músicos, como una invitación a la variedad musical del huayno. Canta ‘¡Vamos a Cusco!’, invitación con la que surge el charango como nuevo instrumento dentro del disco. Al tratarse de un disco que muestra la diversidad musical del huayno desde el discurso musical, el charango es un elemento importante dentro del mundo andino y del huayno mestizo que compone este primer disco.

El charango es un instrumento diverso dentro del mundo andino, tanto como lo es el huayno. Su existencia dentro del repertorio de la música de los Andes es una de las huellas del mestizaje cultural entre el mundo andino y el mundo español en el siglo XVI. Los instrumentos de cuerda empleados en la ejecución de los huaynos no pueden ser considerados ancestrales o tradicionales de la forma en que los discursos nacionalistas desean utilizarlos. Instrumentos como el arpa, el violín y la guitarra son parte de esta tradición musical mestiza, pero el caso de charango es particular por su adaptación y uso. El empleo de este instrumento se extiende entre Huancavelica y Potosí en Bolivia, como afirma Thomas Turino. A diferencia del violín o el arpa, el charango es un instrumento totalmente mestizo, que se desarrolló como una nueva versión de guitarra en el siglo XVIII en las rutas de comercio minero. Este nuevo instrumento de cuerdas cortas produce un sonido agudo (Turino, 2008: 482). Tanto el charango como el huayno son elementos mestizos relacionados a la tradición musical andina.

Cantando querencias

Llorando engaños

Con mi charango

El charango, protagonista de este huayno cusqueño se contradice con el discurso del huayno como una huella del pasado ancestral del mundo andino. Como hemos visto este elemento es una huella del mestizaje, de una tradición que está arraigada en el mundo andino colonial que ha llegado hasta la actualidad y que representa, al igual que el huayno, una diversidad de discursos y formas de ejecución, lo que demuestra una vez más que aunque los discursos como el de la disquera nos muestran un mundo andino musical homogéneo, la práctica musical tiene como uno de sus ejes más importantes la diversidad. Aunque el disco nos plantea el huayno como un solo tipo de género o podemos asumir el charango como un instrumento único, las prácticas musicales, los espacios y contextos de ejecución musical nos ofrecen diversidad sonora.

En el lado B del disco encontramos canciones que entrelazan la relación amorosa con referencias a fiestas andinas tradicionales. Por ejemplo, el huayno “Cuatro de Agosto” cuenta una historia de amor que toma lugar en la fiesta de Santo Domingo en Sicaya (Junín). La referencia a la fiesta desde lo musical conecta a Pastorita Huaracina con el público migrante proveniente del valle del Mantaro. Además, representa un evento social tradicional dentro de la vida social andina que también se traslada a Lima con los migrantes. En esta canción, el encuentro con el amante se convierte en el salvavidas de la voz poética, hasta que la trama de la historia gira al reconocer las verdaderas intenciones del amante.

Ingrata paisana,
piensas olvidarme,
Yo no tengo culpa
que tu cariño es plata

Nuevamente, cuando los compositores son hombres, Pastorita Huaracina canta la historia de amor entre un hombre y una mujer, asumiendo el rol masculino desde una voz femenina. Desde la voz cantante, Pastorita Huaracina asume la posición masculina del amante que sufre por una amada que nuevamente responde a los parámetros del amor cortés. El mismo amor que fue una salvación se acaba con la llegada de la pobreza.

El cuatro de agosto
Linda sicayina

Vestida de gala
Mi amor cautivaste

Una vez más, las cuerdas del violín buscan emular el sonido de las orquestas típicas, seguido de un guapeo característico que acompaña el zapateo del huayno del valle del Mantaro. Nuevamente, la cantante mantiene referencias en el relato elaborado por la voz poética musical generando empatía con la diversidad regional del público consumidor.

¡Viva Huancayo!
Hermosa tierra de Catalina Huanca.

Este tipo de marcas de conexión con la audiencia se observan a lo largo del disco. De esta forma, la cantante ancashina no solo logra una conexión con el público desde lo musical, se genera una relación de empatía entre migrantes. El uso de estos guapeos, llamados o menciones responde a la demanda en la industria musical. Estos gestos musicales permiten la representación de la diversidad regional dentro del huayno. Característica que el discurso textual de Virrey parece pasar por alto, pero que Pastorita Huaracina emplea como una herramienta musical dentro de su disco. No solo debe ser visto como un aporte musical, también como una estrategia comercial que será parte del posicionamiento de un personaje como Pastorita Huaracina.

En el lado B del disco canciones como “Jauja” se alejan del tópico del amor, pero no del de los sentimientos de añoranza. El lado sentimental continúa asociado al rol de lo que debería ser una mujer, bajo los estándares de una sociedad tradicional, tanto la andina como la limeña, que cuenta con roles establecidos sobre lo que debe ser una mujer o sus labores en el hogar y en el espacio público. Nuevamente, la forma de hablar de la mujer es a través de la exaltación de la belleza femenina.

En el discurso poético musical de la cantante podemos encontrar dos características importantes. En primer lugar, Pastorita Huaracina usa su origen ancashino para generar empatía con los migrantes, es el sujeto orgulloso de su tierra, incluso cuando esa condición sea una marca de marginalidad en Lima. Sin embargo, el discurso de lo andino que ella establece en el primer disco está pautado por la propia escena musical, por la industria del disco. Un detalle que es importante considerar, porque demuestra que el

personaje surge y crece dentro de una escena, no es externo a ella y su existencia y prevalencia se sostiene en cuanto a la escena musical se perpetúa. Esa escena fue establecida y responde a un orden masculino y limeño, que integra a sujetos migrantes como parte del sistema de producción y consumo musical. En un análisis del disco como objeto musical podemos concluir que el discurso sobre lo andino de Pastorita Huaracina no es un elemento estático, por el contrario a medida que la persona musical fue ganando notoriedad y creciendo en cobertura su discurso se modifica, se actualiza, genera empatía con lo vivido por otros migrantes y es gracias al éxito musical que tiene que se le permitió expresar las injusticias y desigualdades dentro de una escena musical hegemónica, más adelante en su carrera.

En segundo lugar, al usar Pastorita Huaracina es una persona musical con voz femenina que canta la voz masculina para narrar historias de amor, las cuales, a pesar de la diversidad de las voces que las entonan cuentan historias similares. Estas historias de amor narradas a través de la música replica modelos que Pastorita Huaracina replica.

Amor y muerte, amor mortal: si esto no es toda la poesía, es por lo menos todo lo que hay de popular, de universalmente conmovedor en nuestras literaturas, en nuestras más viejas leyendas, y en nuestras más bellas canciones. El amor dichoso no tiene historia. Sólo puede existir novelas de amor mortal, es decir del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental, no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. He ahí el hecho fundamental (Rougemont, 2002: 15).

Los huaynos que canta Pastorita Huaracina no narran historias felices; sin embargo, como menciona Rougemont, no se trata de una característica intrínseca al huayno, es el tópico común dentro de la tradición poética, que se traslada a la música popular. La voz poética-musical narra desdichas o añora el amor a través de la distancia. Se repiten imágenes como el “cholo que traiciona” o la mujer que, a pesar del desamor, continúa viviendo y lleva su dolor a costas. En los huaynos son recurrentes las comparaciones de la amada y el amor con la naturaleza. Por ejemplo, la imagen de las aves como el cuculí son el símbolo de aquel amor pasajero. En estas historias, Pastorita Huaracina se convierte en una voz que sufre por amor.

La cantante no logra superar en este primer disco el tópico del amor romántico normalizado por el orden masculino. Lo sigue, lo asimila, está naturalizado y expresa sus sentimientos de pesar y tristeza a través del canto, como una vía para hacer catarsis. Ninguna de las historias relatadas huayno tras huayno presentan una historia de amor que sea feliz: ‘cholo huaracino, te gusta hacerme llorar’, canta. En algunos casos, el amor se ha quedado en la otra tierra y es la distancia la que le puso fin a la relación. Una historia que parece conectar con el oyente que se ve forzado o impulsado a dejar su lugar de origen. Dejar la ciudad o el pueblo de origen también representa para el migrante la posibilidad de abandonar un amor, dejar a la madre o el cariño por el lugar de origen generando el oyente los mismos sentimientos de tristeza y dolor que canta Pastorita Huaracina. A través de la voz expresa sentimientos asociados a la nostalgia por el espacio, el Ande, o el tiempo, un pasado feliz y romantizado.

Como hemos visto hasta el momento, en un periodo de amplio desarrollo intelectual, Pastorita Huaracina es un personaje que desde la música logró visibilizar a una minoría dentro de los espacios urbanos limeños. No solo se centra en la imagen del mundo andino. Por el contrario, visibiliza una primera imagen de la mujer andina. En estos pasos iniciales no se puede afirmar que combatió el orden masculino, pero fue capaz de ganar un lugar dentro de ese orden hegemónico y hacerse un espacio musical, social y económico – al insertarse dentro de una industria. Resaltar la función económica de la práctica musical es importante dentro de la construcción del personaje, porque la acerca a una imagen de un personaje decente o digno dentro de un espacio social donde la mujer andina era asumida como un sujeto marginal, sin educación y habitualmente relacionado a las labores domésticas, al trabajo obrero o la venta ambulatoria. Para 1961, Pastorita Huaracina se filtró dentro del sistema simbólico del orden masculino, halló una grieta e ingresó como el Otro femenino que representa lo Real. Es la persona musical quien puede salir de ese espacio público e insertarse dentro de la escena andina contemporánea, desde donde el discurso de la persona musical cobra importancia e irá transformando significados.

CAPÍTULO IV

Flor Pucarina, la artista en solitario

La dupla Pastorita Huaracina – Flor Pucarina aparece en investigaciones como la de Butterworth o en reseñas periodísticas como personajes que se confrontan. Las virtudes y defectos descritos abarcan más allá de la producción musical y juzga a ambas personas musicales. En esta investigación la elección de ambas personas musicales no persigue una confrontación. Por el contrario, se propone un modelo de aproximación a la persona musical. Este capítulo sigue el modelo de análisis aplicado a Pastorita Huaracina, como persona musical. Nuevamente, es importante tener presente la separación de la persona musical con el sujeto que ejecuta la performance.

Los discursos contruidos sobre Flor Pucarina asumen a la persona musical y al sujeto como uno solo, el oyente, el observador o el crítico mezclan la vida personal con la producción musical, donde existe una sola imagen de Flor Pucarina. Esta visión homogénea de la cantante se produce desde 1960 y hasta la actualidad forma parte del discurso sobre su producción musical.

El 22 de octubre de 2017, el suplemento “Dominical” del diario limeño *La República* imprimió el artículo “La pasión de Flor Pucarina”, de Daniel M. Chávez. Mientras otros medios conmemoraban el trigésimo aniversario del fallecimiento de la artista, Chávez ofrecía a sus lectoras y lectores el siguiente encabezado: “Dicen que la cantante más popular del Valle del Mantaro no aceptaba que le sirvieran medio vaso de cerveza porque se ofendía. Dicen que obligada por la pobreza se convirtió en una mariposa nocturna [...] que amaba el placer y odiaba a los hombres. [fin de cita] Con lenguaje virulento pasaba luego a revelar lo que él tildaba como una vida, cito, “soberbia y miserable” (Chávez 2017: 18) (Mendivil, 2020).

Como se aprecia en el anterior fragmento periodístico reseñado por Julio Mendivil, los discursos que atraviesan el cuerpo de Flor Pucarina -un cuerpo musical- y de Leonor Chávez Rojas parecen ser los mismos. Los valores sobre el cuerpo femenino se trasladan a la persona musical. Características como la soledad o la tristeza, el despecho o el consumo de alcohol parecen ser cualidades que son destacadas en la cantante desde una estructura de poder determinado por el orden masculino de la escena musical andina. Para la escena musical Flor Pucarina no configura una representación tradicional de una mujer

andina, de la forma en que lo hizo Pastorita Huaracina. Sin embargo, esta imagen construida desde la escena musical constituye una falla de aproximación. Desde la academia y el estudio de los sujetos femeninos dentro de la industria musical no podemos aproximarnos a estos a priori.

4.1 El cuerpo de Flor Pucarina y la persona musical

Al igual que Pastorita Huaracina, Flor Pucarina fue capaz de hacerse un lugar de prestigio musical dentro de una escena musical dominada por hombres. La escena musical andina se desarrolla desde Lima, una ciudad que para la década de 1960 no usaba el término “mujer andina”, sino que asume a estas cantantes como cholos. Esto quiere decir que el espacio de prestigio que ambas logran se constituye desde la marginalidad; por este motivo propongo que la lectura de ambas no se puede dar como un espacio de resistencia. El espacio social marginaliza a Flor Pucarina por ser chola y por ser mujer, pero ella fue capaz de elaborar un discurso musical para tener una voz y visibilidad, aunque a costa de la construcción de un discurso sobre la persona musical que invisibiliza otros dentro de la obra musical de la persona musical, como veremos en el presente capítulo.

La escena musical andina, como otras escenas dentro del mundo musical, norma el cuerpo femenino. Al ser una estructura organizada en base a un orden masculino, es importante controlar la actividad de los cuerpos, tanto de las mujeres como de los hombres. En el caso de las mujeres, como sujetos femeninos, los discursos sobre el cuerpo representan un ejercicio de control sobre su sexualidad, maternidad, labores de cuidado y su cuerpo dentro del sistema laboral – económico. Quien se salga de estos discursos, como es el caso de Flor Pucarina, está subvirtiendo el orden masculino. Por ejemplo, si una mujer cumple con los valores tradicionales se hablará de ella como un sujeto de prestigio, de lo contrario si representa rebeldía contra los valores tradicionales de *ser mujer*, lo que se diga sobre ella pueden trascender incluso a su producción musical, la cual será juzgada a partir de su cuerpo. Sobre el cuerpo de Flor Pucarina se suele hablar de tal forma que su producción musical queda relegada a una visión unilateral de la persona musical.

Como persona musical, Flor Pucarina surge de Leonor Chávez Rojas. Nació en 1935 en Pucará, distrito de la provincia de Huancayo en el departamento de Junín. Su nombre surge precisamente de su pueblo de origen, aunque no vivió mucho tiempo en este distrito de la sierra central del Perú. Según las investigaciones y entrevistas de James Butterworth,

llega a Lima a muy temprana edad y se instala en el distrito de La Victoria, en la Parada¹⁰ para ser más precisa. Ahí trabajó junto a su madre en la venta de verduras. Ante la dura situación laboral y económica de los migrantes en Lima, ambas regresan a Pucará, lugar de donde escapan para regresar a Lima. En este segundo viaje, Chávez Rojas trabajó como empleada doméstica, costurera y lavandera (Butterworth, 2014: 53).

En 1950 los hermanos Galván¹¹, reconocieron el talento de Leonor Chávez Rojas y con tan solo 15 años la acogen y empieza su carrera dentro del mundo del “folclore”. Este encuentro propicia el surgimiento de la persona musical. La performance de Chávez Rojas en el escenario representa uno de los personajes más emblemáticos de la música andina. Como se ha revisado, el primero pasó fue su trabajo en los coliseos. Su performance le dio la oportunidad para llegar a la disquera por su éxito. Su primera grabación en formato de 45 se da en 1960 con la disquera Virrey, donde graba la canción “Ayrapito”, compuesta por Emilio Alanya. Según Butterworth, esta canción fue uno de los éxitos de la cantante. A través de esta canción se refuerza la imagen de Flor Pucarina como una mujer traicionada por el amor (Butterworth, 2014: 54).

Desde el primer disco, se desarrolla un discurso centrado en el cuerpo de la persona musical, como uno que ha sufrido traiciones amorosas. La lógica relaciona la vida amorosa o las relaciones interpersonales de Leonor Chávez Rojas con la “vida” de Flor Pucarina sobre el escenario. De esa manera se reafirma a través de la producción musical. Como hemos visto en el capítulo anterior, aunque Pastorita Huaracina no está relacionada con la imagen de la mujer desechada o que sufre por amor, muchas de sus canciones recogen el tópico del amor no correspondido. El mismo proceso ocurre con la cantante Princesita de Yungay, quien le canta al amor no correspondido en los huaynos “Lágrimas de dolor”, “Todo se puede olvidar” o “Casualidad”. Esta es una breve muestra de la extensión del tópico, por lo tanto no es una característica única de Flor Pucarina o de las mujeres en la música andina. Dos cantantes contemporáneos a Flor Pucarina como

¹⁰ Mercado La Parada, ubicado en el distrito de La Victoria en la ciudad de Lima. Fue el mercado mayorista más importante de la ciudad. Este centro de abasto era el foco de distribución de verduras y frutas para los mercados de la ciudad. Este espacio se configuró como un espacio de inseguridad, insalubridad pues creció desde la informalidad y turgurización. En 2012 los comerciantes de La Parada fueron reubicados en el Gran Mercado Mayorista de Lima en Santa Anita.

¹¹ A Teófilo y Alejandro Galván se les atribuye el descubrimiento de Leonor Chávez Rojas como cantante. Fue el presentador Máximo Alanya quien la bautizó como Flor Pucarina.

Jilguero del Huascarán o Picaflor de los Andes también recurren al tópico del amor]. Por consiguiente, se deduce que el tópico del desamor es recurrente dentro de la música andina y en especial del huayno, sin importar la región de procedencia de las personas musicales.

El tópico del desamor es nuestro punto de partida, al profundizar en el uso de esta temática dentro de la escena musical andina sale a la luz las diferencias de género representadas en los discursos que alberga la música. Por ejemplo, en el caso de los cantantes masculino, como Jilguero de Huascarán o Picaflor de los Andes, los huaynos que interpretan también narran historias de traición amorosa, abandono o la pérdida de la amada. Sin embargo, la narrativa alude al final de los huaynos a la recuperación del honor u orgullo masculino, la posibilidad de la venganza o el deseo del sufrimiento de la amada, como un castigo. De esta manera se establece una vuelta al orden, donde la restitución del honor es natural a lo masculino. Por ejemplo, en el huayno “Agonía de recuerdos” Picaflor de los Andes canta ‘mi desprecio es el pago a tu traición’. En otro huayno como “Mi nombre”, el sujeto canta por ser mendigo de un amor voluble y nombra a su amante como un amor imposible. En este caso, la voz de la persona musical si lanza una advertencia ‘mi nombre será tu calvario, mi recuerdo tu eterna agonía’. Un caso similar es el de Jilguero del Huascarán, quien también cuenta con huaynos que aluden al tópico del desamor, donde la traición es asumida como una afrenta. En huaynos como “Vete de mi vida”, donde la voz de la persona musical afirma que ‘ahora desprecia’ a su amante y la califica como perdida e infiel. En estos ejemplos, ante el desamor la voz poética musical afirma que vive mejor y sin preocupaciones. En el huayno “Hortaliza ingrata” Jilguero del Huascarán afirma que su suerte es solo llorar a lo que una segunda voz responde ‘no llores Jilguero, habiendo tantas chicas’. Cuando los cantantes hablan del desamor desde una masculinidad heterosexual, se asume como natural que si la amante ha burlado el amor del hombre, debe o tiene que pagar. Por otro lado, los cantantes siempre cantan la voz narrativa masculina, representado relaciones heterosexuales expresadas en una voz masculina, nunca asumen un rol contrario como sucede con las cantantes mujeres, quienes si cantan canciones compuestas para hombres y asumen esa voz narrativa al cantar. Estas características no corresponden al momento que se representa el desamor para la producción musical de las cantantes. De modo que, las cantantes de música andina parece que asumen el desamor con resignación, no hay una recuperación de la honra o el orgullo.

Considerando esta diferencia de género, abordó la relación entre Flor Pucarina y el desamor. Los discursos contruidos al respecto están relacionados a las formas de control sobre los cuerpos femeninos. El cuerpo de Flor Pucarina, es un cuerpo musical, representa una puesta en escena relacionada de forma estricta con la música. Sin embargo, se le atribuyen discursos del cuerpo de Leonor Chávez Rojas, entre estos discursos destaca la ausencia de hijos y familia, la persona musical es señalada como solitaria, rebelde y su decencia es cuestionada.

Flor Pucarina's life is often remembered as full of tragedy, romantic betrayal and debauchery but also stoicism and independence. As Peruvian singer and anthropologist Sylvia Falcón Rojas (2011, 5-7) writes, in her lyrics 'we will always find a woman lover, that suffers because of love gone sour but that does not allow ungrateful men to pity her'. However, it was Flor Pucarina's unique ability to take command of the stage and to connect with the public in spite of, and because of, these life experiences that sustained her appeal. Such a discourse surrounding the combination of complete control on stage and susceptibility – such as to alcohol and suffering – off stage is one that extends to countless stars in different parts of the world and throughout history (Butterworth, 2014: 55).

Parte de la experiencia vivida por Leonor Chávez Rojas influye en el personaje que elabora para su carrera musical, sin embargo no conocemos los antecedentes musicales en su primera infancia. Según señala Romero, antes de cantar huaynos y mulizas en los coliseos cantaba rancheras, aunque es un evento del que no se tiene pruebas concretas, nos lleva a suponer que su acercamiento a la música fue mucho más amplio y abarcaba una diversidad de géneros más allá del espacio andino. Sin embargo, es a través de la música andina que alcanza el éxito. Los hermanos Galván la guiaron hacia este camino junto al reconocimiento de un posible público consumidor. Lo que sabemos es que la ruta que recorrió en Lima fue tan dura como la de muchos otros migrantes. Al atender dentro de un puesto de mercado de La Parada vivió la marginalización de la ciudad. Es posible reconocer rasgos de lo vivido por Chávez en Flor Pucarina, por ejemplo, la condición de migrante. Aunque Chávez decide volver a Lima, Flor Pucarina se asume desde la música como una migrante, una nueva representación menos tradicional de la mujer andina.

Para el investigador James Butterworth las canciones de Flor Pucarina tienen como tópico la soledad. Esta soledad puede ser la del migrante en la ciudad de Lima, la soledad por las traiciones amorosas e incluso la soledad de no tener hijos, sin embargo Butterworth parece no tener en cuenta la agencia de la persona musical. Esto quiere decir que Flor Pucarina pudo ser capaz de construir un discurso sobre la soledad, pero también otros que están pasando desapercibidos por la fijación de relacionar a la cantante huanca solo con un tipo de tópico. Por otro lado, no considera que asignar el tópico del desamor también corresponde a los compositores de huaynos de la época. Como veremos en el siguiente capítulo, nuevos tópicos aparecen al cambiar de compositores.

Her songs of solitude were also heightened by the fact that she divorced her husband Humberto Sarmiento and was childless. But Flor Pucarina had an irreverent persona and she was a diva renowned for getting her own way (Butterworth, 2014: 55).

Asumir que la persona musical y su producción se remiten a una esfera marcada por el divorcio y la falta de hijos cruza una línea entre lo sonoro y el cuerpo, una aproximación a priori al fenómeno sonoro. El sujeto no es juzgado por su producción musical; además se asimila los rasgos de soledad o la maternidad como una posible inspiración de su proceso musical. Es posible, si se hace un estudio amplio de toda su discografía, que haya existido una relación, pero no es posible reducir su obra musical solo a un tópico. Este tipo de aproximación se da desde y para los cuerpos femeninos dentro de una escena musical, pero no se repiten en los sujetos masculinos tradicionales.

El cuerpo de la persona musical tampoco puede ser asumido como un cuerpo transgresor. El discurso de Flor Pucarina como una persona musical transgresora o hablar de ella desde una posible resistencia, es también asumir discursos preexistentes que piensan a la cantante desde el presente, sin considerar la conjunción de discursos que atraviesan el conjunto sonoro que ejecutó Flor Pucarina. Este tipo de aproximación dejan de lado los procesos sonoros que envuelven e inmortalizaron a un personaje como la cantante de Pucará. Los mismos que en un estudio profundo nos demuestran las negociaciones de la cantante, a tal nivel que permite establecer o darle etiquetas contemporáneas como la de mujer empoderada.

4.2 La construcción: La mujer andina moderna.

En 1965 cuatro años después de la publicación del primer *long play* de Pastorita Huaracina, la disquera Virrey publicó la primera producción de Flor Pucarina bajo el título *Éxitos de Flor Pucarina*. En este disco, la cantante interpreta junto a la orquesta Los engréidos de Jauja. Al comparar ambos discos, se hallan líneas discursivas tradicionales, pero también existen cambios significativos a través de los cuatro años de diferencia entre ambas producciones.

En el primer *long play* de Flor Pucarina también cuenta la misma tríada de discurso: visual, textual y sonoro. Estos discursos dialogan entre sí. En este objeto musical los discursos tienen puntos de encuentro y espacios de contradicción. A través de estos puntos de encuentro y contradicciones es posible reconocer las negociaciones, silencio y construcción de la persona musical.

Este disco producido por Virrey en formato *long play* no sólo va dirigido al público que conocía a Flor Pucarina gracias a su trayectoria en los coliseos y en sus discos de 45 rpm. Esta nueva producción discográfica con un formato más elaborado tal vez es menos accesible para el migrante, pero amplía la presencia de Flor Pucarina dentro de la industria discográfica

El *long play* es el disco aristocrático de música folclórica. Está destinado al cliente “serrano”, “pudiente”, al aficionado instruido y sensible y al artista. El serrano peón, obrero o doméstico no lo compra. Un disco de 45 RPM cuesta veinticinco soles, un *long play*, ciento cincuenta. El *long play* contiene doce piezas musicales, equivale a seis discos chicos. No es económico y no permite la misma libertad de elección que el disco chico (Arguedas, 1967).

José María Arguedas tiene razón al señalar que el *long play* va dirigido a un público con mayor poder adquisitivo, se convierte en un objeto de colección, cuyo contenido visual y sonoro permite un despliegue amplio en producción, inversión y estética. Sin embargo, las afirmaciones de Arguedas dejan de lado la posibilidad de un mayor alcance de la música andina. Esta producción representa un proceso de democratización, ingresa a un nuevo circuito comercial que demuestra la existencia de un público consumidor, una creciente economía de migrantes andinos. Ante un nuevo mercado, con mayor poder

adquisitivo, la estética de los discos de música andina se moderniza. En el caso de Flor Pucarina estamos ante un cambio visual centrado en la artista.

4.2.1 Una nueva propuesta visual: La mujer huanca en la música.

La portada del *long play* de Flor Pucarina nos muestra una estética diferente a la construida por la misma disquera para Pastorita Huaracina. En la portada de Pastorita Huaracina se plasman paisajes naturales, como parte de la narrativa del mundo andino. Sin embargo, la misma disquera con un giro estético presenta una nueva portada alejada de lo rural y con una nueva presencia de la mujer andina.



Figura 5. Portada del disco *Éxitos de Flor Pucarina*. Virrey

En esta portada la imagen central (y única) es la de la cantante, cuya figura colorida destaca del difuminado oscuro que la rodea. Forma un juego de luces y sombra que centra

la luz en la figura central. Los colores de su vestimenta y su mirada directa hacia la cámara presentan una nueva imagen de la mujer andina. Viste un traje tradicional del valle del Mantaro¹², compuesto de un sombrero, blusa, manta sobre los hombros, fajín y faldas. Si las dos portadas que hemos visto hasta el momento entran en diálogo, por ser parte de la misma escena musical, las diferencias son evidentes. La portada de Flor Pucarina no muestra un espacio andino tradicional, eso quiere decir que la persona musical no está ubicada dentro del espacio rural, no se le relaciona con el campo o con la piedra. Este primer paso en el campo visual aleja a la persona musical de la idea de reliquia del huayno. Por el contrario, al estar ella sola en la portada representa la presencia de un único signo que represente lo andino en esta producción sonora: la mujer huanca. Esta mujer en lo visual se define por su vestimenta.

Huancayo, el lugar de procedencia de Flor Pucarina, es un departamento en la sierra central del Perú que para 1964 pasó por un crecimiento urbano amplio. En la portada, los signos visuales nos entregan pistas sobre el producto sonoro que contiene. A diferencia de Pastorita Huaracina, Flor Pucarina no nos presenta el mundo andino como un gran espacio homogéneo, su discurso está basado en la producción regional particular: el valle del Mantaro. Dentro de un área determinada pueden existir sub-áreas, como es el caso de Junín. Por ejemplo, Jauja y Huancayo que son parte del valle del Mantaro cuentan con diferencias perceptibles en el huayno (Arguedas, 1967: 469). Esta nueva portada no se sostiene visualmente en referentes cusqueños ni en un pasado andino concebido desde lo incaico. Por el contrario, el disco propone la exposición del sonido huanca y visualmente, Flor Pucarina es la representación de una nueva mujer andina que representa modernidad. En esta portada, Flor Pucarina lleva con orgullo su traje, sujeta con una mano su sombrero y le ofrece al público una mirada desafiante, no es la portada amigable con una cantante sonriente en la portada. Flor Pucarina ofrece una presencia poderosa, centrada en el sujeto femenino, no dialoga con lo incaico, lo exótico o la otredad, por lo contrario se presenta como un sujeto moderno que representa el presente y la tradición huanca. La persona musical representa a una mujer andina que no está ubicada dentro del espacio rural, es un sujeto moderno con una retórica donde se unen la tradición y la modernidad.

¹² El valle del Mantaro se encuentra en el departamento de Junín, en los Andes centrales del Perú. Aproximadamente a 300 km de Lima, comprende tres provincias: Jauja, Concepción y Huancayo. El valle del Mantaro está rodeado por la cordillera Occidental y la Central. Su economía se basa principalmente en la agricultura y la ganadería (Romero, 1993: 23)

El discurso visual que ofrece la portada del disco de Flor Pucarina crea una narrativa, una ficción que se relaciona con su producción musical. Esta ficción es usada por la persona musical para vincular y comunicar un mundo andino moderno. A través de la música Flor Pucarina puede mostrar un mundo andino diferente, no incaico ni ancestral. Esta imagen que refleja la persona musical no responde solo a los intereses comerciales de la producción musical, también es un proceso que ocurre en la zona del valle del Mantaro. Por más que las imágenes del mundo incaico nos presentan un espacio detenido en el tiempo, en la práctica es inevitable que la música entre en contacto con la modernidad. Como menciona Romero, las adaptaciones exitosas en la música son posibles dentro de un contexto donde dialogan la modernidad y la integración económica (Romero, 1993). La mirada homogénea de la música andina desaparece y esta portada nos muestra a una mujer que no solo resalta lo indígena sino el espíritu mestizo de los andes, consecuencia de la modernidad y el avance económico.

El valle del Mantaro ha experimentado un cambio social y económico muy intenso desde principios del presente siglo. Arguedas (1953: 118) ha señalado cuatro factores principales en este proceso: 1) la existencia de grandes centros mineros en zonas vecinas que constituyen polos de desarrollo y migración; 2) la construcción, a principios de siglo, del ferrocarril central y de la carretera que une el valle con la ciudad de Lima; 3) la proximidad del valle del Mantaro con la ciudad capital del país; y 4) su riqueza agrícola y la ausencia de un sistema feudal de hacienda en la región (Romero, 1993: 25).

Como señala Renato Romero, los factores detallados por José María Arguedas han permitido un desarrollo próspero de la zona, a diferencia de otras regiones de los Andes peruanos. Estos factores han enfrentado a sus miembros considerados indígenas a un proceso de modernidad que ha generado personajes como Flor Pucarina, una mujer andina pero que ya no se puede definir solo como indígena, sino como mestiza.

Esta visión mestiza que se refleja en la portada, la misma que se aparta de imágenes como las de Pastorita Huaracina, responden a un proceso que sobrepasa a la persona musical. Esto quiere decir que no es Flor Pucarina quien fomenta esta modernidad, sino que ella es parte o resultado de este proceso. Si Pastorita Huaracina representa visualmente a la mujer andina arraigada en la tradición incaica, Flor Pucarina representa a la mujer andina mestiza. En otras palabras, según Arguedas que ya se ha integrado al sistema económico nacional. Por eso el mestizo del valle del Mantaro se diferencia de los otros sujetos

andinos y mestizos que se sienten “atormentados”. En el valle del Mantaro, el mestizo ha combinado rasgos de una cultura indígena con prácticas y valores occidentales, de esta forma acepta las reglas del mercado pero no pierde el sentido de solidaridad, sentido comunal, costumbres y tradiciones culturales (Arguedas, 1953: 123).

En el disco el primer discurso nos muestra un sujeto moderno, pero tendrá alcances en el discurso musical, tanto en los desarrollos instrumentales como en el contenido de las letras de las canciones. La representación de la mujer huanca en la portada es un ejercicio de autorrepresentación, una nueva posibilidad de darse a conocer a un público que posiblemente sigue asociando lo andino con espacios subalternos o marginales, donde la decencia y la tradición no comparten los mismos valores que el el discurso limeño y el criollo. Al hacer un análisis histórico visual, podemos determinar que no solo es necesario sonar moderno dentro de la música andina, también es importante verse de esa manera.

En este sentido, es importante centrar los ojos en la vestimenta de la persona musical. Lucir la ropa tradicional del valle del Mantaro y al mismo tiempo representar elegancia y cuidado nos permite relacionar el vestido con la representación de la “decencia”. En este sentido, desde fines del siglo XIX la decencia adquiere un nuevo significado, ser decente será sinónimo de ser moderno. Como menciona Rohner, para la música criolla esa modernidad también representaba asumir el vals como la expresión musical más importante (Rohner, 2018: 314). En el caso de la escena musical andina, la representación de Flor Pucarina como decente y moderna es alejar al sujeto andino de las imágenes estancadas en el tiempo y en el paisaje rural como la única representación posible. Más adelante, veremos que esto también se traducirá en la música.

4.2.2 La contratapa: texto y tradición.

Esta introducción visual al mundo moderno y mestizo de Flor Pucarina tiene como medio de expresión la música. En la contratapa del disco se presenta la lista de canciones que contiene el disco.

| <i>Éxitos de Flor Pucarina</i> | |
|--------------------------------|-------------------|
| Lado A | Lado B |
| Alma andina | Pichuisita |
| Traición | Golpes de la vida |

| | |
|----------------|------------------------|
| Tarmeña | Soy Pucarina |
| El provinciano | Caminito de Huancayo |
| Pueblo huanca | Sola, Siempre Sola |
| Yana chivillo | Huaylash de la alegría |

El repertorio elaborado para este disco corresponde de forma exclusiva al departamento de Junín, en particular a la música que se desarrolla en el valle del Mantaro. En discos como el de Pastorita Huaracina o el Picaflor de los Andes el oyente puede reconocer la amplia variedad del huayno desde la sierra central hasta el sur. Sin embargo, cinco años después la imagen ya no solo puede ser la del indígena, sino la de la música como huella de lo incaico. En este caso, la música del valle del Mantaro es el vehículo para establecer y despertar afectos y sentimientos en el público, que van acompañados por el discurso visual del disco. Al hablar de una región particular, en este caso el valle del Mantaro, la lista de canciones nos muestra que no solo oiremos huaynos. En este disco, también llama la atención la aparición del santiago “Yana chivillo” o la canción de cierre que es un huaylas, “Huaylash de la alegría”, que genera un efecto de fin de fiesta, similar a la jarana criolla.

El discurso textual no es una expresión musical, pero es una parte vital del objeto musical porque permite entender las tensiones dentro de la escena musical. Quienes produjeron la música andina en 1960 son parte de un proceso de modernidad cuyos resultados son visibles hasta la actualidad. El discurso presentado entra en diálogo y negociación con el discurso musical realizado en el trabajo de Flor Pucarina. La presencia central en la portada y en el título del disco nos muestran la importancia de Flor Pucarina en la escena musical andina contemporánea durante los años 60. Su voz y su imagen van de la mano, lo cual une lo visual con la discursividad musical.

En la contratapa del disco también se halla el texto editorial del objeto musical. Al igual que sucede con el *long play* de Pastorita Huaracina, el texto que figura en la contratapa representa la voz de la disquera y va dirigida al posible comprador o interesado en el disco. Este texto cumple la función de prólogo, expresando voces diversas a la persona musical. En el capítulo anterior el huayno es el objeto central del disco, del discurso

musical y del discurso textual. En este caso el huayno ya no es el eje del discurso de la disquera Virrey nos ofrece una muestra de lo que significa ser *hombre andino*.

Frente al reto que significa para el hombre andino, la agreste orografía de la cordillera está la respuesta múltiple de la gente enamorada de sus propias dificultades. Ante la imponente de las cumbres nevadas, está la delicada inspiración de los compositores serranos que transportan esas cumbres a la superficie misma de miles de labios que cantan aquel milagro de la naturaleza.

Esta respuesta se patentiza en el hombre vernacular que ha encontrado espléndido refugio a su infinita pequeñez, en la música. Junto a las dolientes melodías que trasuntan el profundo y personal dolor, consecuencia de la variación de los afectos, está el amor por la tierra, por el trabajo, por las expresiones de la voluntad divina a la que somete nuestro hombre de los Andes con todo el bagaje de su hermosa inspiración (Flor Pucarina, 1965).

El texto de la disquera interactúa con el lector, con el posible oyente y con la persona musical. Por un lado, le transmite al lector una idea sobre lo que es el signo *hombre andino*. Por otro lado, dialoga y confronta el significado que enuncia con el que la persona musical ha de manifestar a través de su producción musical. En un mismo objeto musical tenemos la coexistencia de dos significados diferentes expuestos al lector/oyente a través de diferentes medios de aprendizaje. En el segundo caso, se genera un espacio de tensión. Dentro de la estructura jerárquica de la escena musical andina, la disquera cuenta con mayor poder, a pesar de la fama de Flor Pucarina. El Virrey provee los medios económicos, de producción y publicidad para la elaboración y circulación del material sonoro. El discurso desarrollado desde el texto parece alejar al hombre andino de la idea del sujeto mestizo, como lo hace Flor Pucarina desde lo visual, presenta, nuevamente, a un hombre andino homogéneo como el que Arguedas describe en 1953 al hablar de los hombres indígenas fuera del valle del Mantaro, como “atormentados, inestables y solitarios” (Arguedas, 1953: 122). Como se observa en los textos de la contratapa, para la disquera el hombre andino o hombre vernacular, es un sujeto relacionado estrechamente con la naturaleza que habita en el pasado. No está asociado a la piedra o las ruinas como vestigios, vive en el presente pero alejado de la modernidad, por eso su contacto con la naturaleza agreste, enorme y que forja un carácter melancólico y dolido. A diferencia del sujeto mestizo andino que representa Flor Pucarina, el hombre andino

del que habla la disquera no se adapta a los tiempos modernos. La disquera deja de lado la idea de la reliquia para centrarse en la naturaleza.

Esta imagen del territorio cargado de riquezas también ha sido central en la producción de un imaginario de corte nacionalista y patrioter. La sierra, en efecto, ha sido entendida como lo más “profundo” y “auténtico” del país: un lugar de identificación colectiva que, curiosamente, ha asumido a los Andes como el corazón de la nación y el centro de la patria. “La sierra –sostuvo Mariano Ibérico (1963: 75)– es nuestra región metafísica”, vale decir, el lugar donde los peruanos nos reencontramos con nuestra identidad más profunda, o mejor aún, con las preguntas que sabemos que son esenciales pero que no podemos responder (Vich, 2010).

Como menciona Víctor Vich, la relación del hombre andino con la naturaleza surge de un discurso de corte nacionalista. A través de la difusión de esta imagen, tanto del trabajo visual como narrativo, el hombre andino es relacionado con un espacio natural inmenso y agreste. Apelar a esta simbiosis es un retorno a lo profundo o a una conexión del ser humano con su origen. Esta reunión encuentra en la música y a través del huayno una forma expresiva de representar ese contacto con el corazón de una nación.

El texto de la disquera en el disco de Flor Pucarina despliega una cohesión léxica (Halliday, 1982) que pueden clasificarse en dos conjuntos con los que se va a relacionar al signo “hombre andino”. El primer grupo hace referencia a la naturaleza y el segundo a la tristeza de la música andina.

Al hablar de la conexión hombre andino – naturaleza, se forma un grupo lexical particular que menciona como *agreste orografía, imponencia de las cumbres nevadas, milagro de la naturaleza*. Esta descripción es usada en el párrafo introductorio del texto.

Frente al reto que significa para el hombre andino, la agreste orografía de la cordillera está la respuesta múltiple de la gente enamorada de sus propias dificultades. Ante la imponencia de las cumbres nevadas, está la delicada inspiración de los compositores serranos que transportan esas cumbres a la superficie misma de miles de labios que cantan aquel milagro de la naturaleza (Flor Pucarina, 1965).

No se trata de una simple descripción de la geografía andina, el emisor elige describir el espacio andino como un lugar complejo por su difícil acceso, lo que justifica su lejanía, y como un espacio donde vivir se convierte en un reto, lo que se relaciona con una falta de modernidad que facilite la vida del hombre andino. Se constituye un discurso que representa una realidad a partir de una perspectiva que no necesariamente incluye la opinión o visión del sujeto andino. Este solo es nombrado en cuanto se narra las dificultades impuestas por la naturaleza para su subsistencia. No estamos ante un tipo de representación exclusiva de la disquera. Como menciona Vich, la relación del hombre andino con la naturaleza surge de un discurso de corte nacionalista. A través de la difusión de esta imagen, tanto del trabajo visual como narrativo, el hombre andino es relacionado con un espacio natural inmenso y agreste. Apelar a esta simbiosis es un retorno a lo profundo o a una conexión del ser humano con su origen. (Vich, 2010: 162). Esta reunión encuentra en la música y a través del huayno una forma expresiva de representar ese contacto con el corazón de una nación.

Iniciar por la relación hombre andino – naturaleza, exponer las dificultades de vivir en este espacio no urbano, lleva a una segunda representación del hombre andino, relacionada a un nuevo conjunto lexical. Para representar el sentimiento del hombre andino se hace uso de palabras como *infinita pequeñez*, *dolientes melodías*, *profundo dolor*, *variación de afectos*. Este grupo reunido en el segundo párrafo dialoga con el primero, pero no con la imagen de la portada.

Esta respuesta se patentiza en el hombre vernacular que ha encontrado espléndido refugio a su infinita pequeñez, en la música. Junto a las dolientes melodías que trasuntan el profundo y personal dolor, consecuencia de la variación de los afectos, está el amor por la tierra, por el trabajo, por las expresiones de la voluntad divina a la que somete nuestro hombre de los Andes con todo el bagaje de su hermosa inspiración (Flor Pucarina, 1965).

Este conjunto lexical no sólo describe al hombre andino, también a la producción musical del sujeto. De esta forma se mantiene la práctica discursiva de asociar los géneros andinos con la tristeza o la melancolía. La idea de la melancolía de la música andina en el imaginario nacional no es una suposición gratuita, es la expresión de una práctica social que encuentra respaldo en el desarrollo de la teoría de la música andina como pentatónica. La escala pentatónica se convirtió en un nuevo descubrimiento, de la misma forma en que las ruinas precolombinas o incaicas son descubiertas, por lo tanto cobra el mismo valor

que la piedra, la huella del imperio que ya no existe pero que ha dejado sus vestigios. La música pentatónica andina cuenta con una tonalidad menor, por lo que es asociada con un carácter débil o melancólico, característica que también era asociada con la imagen del indio en la república.

Desde la conquista, el indígena había sido descrito por los conquistadores y posteriormente por los padres de las repúblicas andinas como un ser inferior y ultrajado. El indio era salvaje, inmaduro, llorón, características que como he señalado, adquirirían connotaciones femeninas en el discurso cultural de la época (Mendivil, 2017).

Para la disquera, relacionar al hombre andino con la naturaleza es presentar al sujeto como un ser originario, el mismo que es el inicio de una nación pero que actualmente sigue lejos de la modernidad que viven los grandes centros urbanos del país. La relación entre el hombre vernacular – es decir el hombre originario - con una naturaleza se traduce en el enfrentamiento que termina por forjar al sujeto, quien a su vez, encuentra la posibilidad de expresar sus sentimientos y vivencias a través de la composición musical. Por lo tanto, dicha composición musical también representa una muestra de esa identidad más profunda.

Como se ha descrito anteriormente, la imagen del hombre andino como un sujeto melancólico o triste no es nueva en la escena musical andina. Desde el siglo XVIII e inicios del siglo XX, la correlación del mundo andino con la melancolía y la tristeza ha construido supuestos sobre el espacio y la sociedad andina que han calado en el imaginario urbano. Lo “andino” se convierte en un signo con significados que se imponen de forma arbitraria a un sujeto, su procedencia y su espacio circundante. Para comprender mejor el desarrollo del signo y sus posibles significados es necesario tener en cuenta las cualidades del signo lingüístico de Saussure. Según el *Curso de lingüística general*, se sabe que el signo es un elemento arbitrario, cuyo significado no tiene una relación concreta con la realidad, sino que, por el contrario, está basado en el consenso. Siguiendo los parámetros establecidos por Ferdinand de Saussure, el signo lingüístico está compuesto por un significante y un significado. Ambos son una cara de la misma moneda. No representan lo mismo, pero solo en su unión se puede formar el signo (Saussure, 1980). El signo *hombre andino/hombre vernacular*, que representa al hombre originario del mundo andino, cuenta con un significante que corresponde a una imagen que surge

en la mente de un oyente específico, por ejemplo, el oyente limeño o urbano. Al oír este signo desarrolla un significado, que la lingüística estructuralista llama un concepto. Este concepto es la suma de otro grupo de signos. En el discurso del Virrey, el significado de hombre andino es la descripción de un sujeto atado a la melancolía, un hombre que convive con las dificultades de la vida y cuya relación con la naturaleza es vertical. Pese a estar representado en un entorno urbano, pues es donde se vende el disco físico, el sujeto luce incapaz de desafiarse de aquellos vicios emotivos que le son adjudicados arbitrariamente. El migrante o el sujeto andino en la escena no deja de ser un ser premoderno, triste y melancólico, aunque grabe un disco. Si el hombre andino no es visto como moderno, menos una mujer y migrante. Este signo no surge de la realidad, es producto de un consenso que surge de la ciudad letrada. Por ende, este signo que sostiene el discurso de la disquera está expresado desde un espacio letrado que, dentro de la escena musical andina contemporánea está compuesta por los sujetos que se mantienen en lo más alto de la jerarquía.

La contradicción entre el discurso visual y el textual dentro del disco es un punto que nos permite comprender cómo se dan las negociaciones dentro de la escena musical. Surgen en este punto dos posibles escenarios. El primero la disquera acepta la propuesta de Flor Pucarina, la presentación de un sujeto andino moderno, sin embargo, no está de acuerdo y por eso el discurso textual donde da un paso distinto en relación con el discurso en el disco de Pastorita Huaracina. Acepta el discurso visual, pero impone su visión dentro del objeto musical de una forma en que quede clara su postura sobre el sujeto andino. La segunda posibilidad es que la propuesta visual, de Flor Pucarina representando un sujeto moderno, haya surgido de la misma disquera ante el discurso musical. En todo caso, para la disquera es importante dejar plasmada su propia visión del mundo andino ante los oyentes. Al final, es la potestad del consumir si asume al sujeto andino como alguien capaz de presentarse y asumirse como un sujeto moderno o como alguien que vive siempre en el espacio rural.

El discurso textual de Virrey está inmerso en la tradición sobre el sujeto andino y por lo tanto podemos esperar que discursos de soledad y melancolía sobre el cuerpo de la persona musical sean respaldados desde estos espacios musicales, con la finalidad de legitimar una imagen de la cantante que contribuya a la difusión de su material discográfico. Sin duda, es contradictorio que un disco que nos presenta una portada moderna e innovadora termine en el imaginario común con un discurso sobre la cantante

que vuelve al tópico de la soledad o la tristeza para clasificarla. La representación de Flor Pucarina como un sujeto moderno del mundo andino la libra de la etiqueta de soledad o tristeza a causa del desamor, como veremos a continuación el trabajo musical de Flor Pucarina es mucho más diverso que las historias de desamor y los discursos de soledad que atraviesan el cuerpo de la persona musical.

El discurso textual del disco también desarrolla el significado de nuevos espacios, hay un cambio en el lenguaje al momento de expresar el espacio andino, en este nuevo discurso señalado como *serranía*.

La ubicación o el punto desde donde se emite el discurso es importante. En este caso, el disco que se produce desde Lima da una explicación para un nuevo público con mayor poder adquisitivo, a pesar de eso la disquera establece una distancia, lo andino y su música es aquello que se encuentra en un espacio alternativo lejos de la modernidad de la ciudad. Ese margen del que hablan ya no es lo incaico, pero se mantiene en la naturaleza lejana, ajena a lo urbano. En este sentido, Flor Pucarina es reconocida por la disquera como la intérprete idónea para los compositores de este espacio determinado por la relación entre naturaleza-inspiración, el mismo espacio que al entrar a Lima debe recibir un nuevo signo. El repertorio elegido es descrito como sencillo, doloroso, con evocaciones a espacios legendarios, sonidos frescos y festivos y en especial una declaración de orgullo del pueblo huanca. La contradicción entre la voz de la cantante y el discurso de la disquera se mantiene en paralelo, conviviendo dentro de un mismo objeto sonoro.

El discurso visual representado por la artista expresa una modernidad que no surge desde Lima sino desde un proceso de migración, urbanización y convivencia entre lo andino y lo urbano. Por otro lado, el discurso textual que representa a la disquera mantiene un significado del mundo andino asociado a la lejanía, lo que llega y sobrevive es la música, como una expresión artística que sobrevive y muestra el lado sensible del hombre vernacular. El objeto musical nos demuestra el devenir de la artista y la tradición de la escena musical.

4.3 El discurso musical: La voz de una nueva mujer andina

En esta sección nos centraremos en el discurso musical compuesto por otros compositores para el disco de Flor Pucarina. Como ocurre en el capítulo anterior, para el disco “Éxitos de Flor Pucarina” se reunieron diversas composiciones para armar la lista de canciones. No existen indicios que este conjunto de canciones comparta un hilo conductor, pero su

elección lleva al oyente a un paseo por el valle del Mantaro y las provincias que lo conforman, como son Jauja, Concepción, Huancayo y Chupaca. Este paseo o reconocimiento es el primer tópico en común de estos temas musicales. Como en el capítulo anterior, dentro de la lista de canciones, tres de ellas fueron compuestas por Leonor Chávez Rojas, las que serán estudiadas por separado en el siguiente capítulo.

El primer *long play* de Flor Pucarina nos lleva por una muestra de la diversidad musical de las provincias de Junín. A diferencia del primer *long play* de Pastorita Huaracina, no se trata de una antología del huayno, sino de una muestra musical que incluye un santiago, una muliza y un huaylas, aparte del huayno acompañado de la orquesta típica. El disco *Éxitos de Flor Pucarina* permite que el oyente conozca una región específica del país a partir de la música, presenta la ciudad de Tarma y Huancayo, y los distritos Pucará o Sicaya con el fin de representar la prosperidad y desarrollo de un departamento del Perú que no es Lima, un departamento que se define como andino pero que es capaz de desarrollarse dentro de la modernidad.

Entre los compositores que destacan en el disco se encuentran Emilio y Maximiliano Alanya, Juvenal Romero, Zenobio Dagha. Leonor Chávez (Flor Pucarina) participó como compositora con tres canciones que hablan sobre el orgullo huanca: “Alma andina”, “Pueblo Huanca” y “Soy Pucarina”. Sin embargo, es importante reconocer las narrativas y los tópicos que otros compositores incluyeron en este disco, para reconocer posibles diálogos o separaciones con el discurso de modernidad en la música andina que representa la cantante huancaína.

4.3.1 El desarrollo sonoro del discurso musical

En este *long play* Flor Pucarina canta acompañada de la orquesta típica Los Engreídos de Jauja, conjunto musical compuesto por arpa, violín, clarinetes y saxofón. El empleo de una orquesta típica como acompañamiento es un elemento clave para comprender las expresiones de modernidad del mundo andino en el valle del Mantaro.

Según Romero, existen tres niveles de actividad musical en el valle del Mantaro. La primera es la expresión musical que puede ser vista como una continuación de modelos prehispánicos y coloniales que han resistido al cambio externo. En segundo lugar, puede distinguirse las manifestaciones musicales que son recreaciones mestizas de tradiciones

regionales. Por último, hay nuevos estilos musicales que se han desarrollado a partir de los niveles anteriores y que se manifiestan en la ciudad de Lima (Romero 1993: 28-29). Siguiendo esta descripción, la producción musical de Flor Pucarina encaja en el tercer tipo de manifestación. Es música compuesta en base a las tradiciones indígenas pero que son parte del universo andino mestizo desarrollado desde Lima. En este punto, el uso de una orquesta típica cobra un significado relevante.

Las orquestas típicas son parte clave del desarrollo musical de estilo mestizo y representan justamente la aceptación de elementos foráneos dentro de la música tradicional.

Existen dos grupos instrumentales fundamentales -con raras excepciones- en el sistema de fiestas: la orquesta típica y la banda de música. Ambos conjuntos consisten en instrumentos europeos que tienen orígenes recientes que se remontan a principios de siglo. La orquesta típica incluye saxofones, clarinetes, violines y un arpa diatónica. El violín y el arpa fueron introducidos en los Andes durante los tiempos coloniales, pero los primeros saxofones y clarinetes llegaron al valle a principios del siglo XX (Romero, 1993: 44).

La cronología detallada nos muestra cómo la música que acompaña el disco hace uso de instrumentos asimilados en su totalidad a través del contacto con occidente y tiene como antecesor al conjunto típico, formado por quenenas, mandolinas, guitarras, arpa, violines y tinya. A inicios del siglo XX desaparecen las quenenas, la mandolina y la guitarra y hacia la segunda mitad ingresan los clarinetes y saxofones para el registro alto y tenor (Valenzuela, 1984). Esta cronología expuesta por Valenzuela respalda lo mencionado por Romero y confirma que la producción del disco surge desde Lima y para un público que es asumido como mestizo.

Esta cronología de la aparición y desarrollo de las orquestas típicas de forma exclusiva en el valle del Mantaro nos permite comprender el significado de su uso. Como menciona Romero, la orquesta típica es la expresión del estilo huanca en el contexto de reafirmación de la identidad cultural. El conjunto musical no alteró su configuración regional ni su estilo de interpretación, ni para satisfacer las necesidades de acompañamiento de los cantantes solistas (Romero, 2004: 140). Los huaynos, santiagos y huaylas que interpreta la persona musical no son una representación de la música del hombre andino que vive rodeado de la naturaleza agreste que describe el texto de Virrey. Por el contrario, nos muestra un estilo musical que sigue la tradición indígena pero se configura dentro de un

espacio social en contacto constante con occidente, con procesos económicos nuevos y olas de migración que comunican la ciudad capital con el valle del Mantaro. La orquesta no solo representa música, se convierte en un símbolo de modernidad.

4.3.2 La pluma y la voz femenina. Las composiciones masculinas en el disco

La presencia masculina en el disco también se manifiesta en la lista de compositores que forman parte de la lista de canciones. Entre los nombres más destacados está el trabajo de Zenobio Dagha, compositor y violinista huancaíno. Además de componer para Flor Pucarina Dagha trabajó con Picaflor de los Andes. Como compositor, introduce elementos nuevos en la interpretación de las orquestas típicas y en la ejecución de los géneros tradicionalmente huancaínos. Para este disco compuso tres canciones, el primero huayno es “Traición”, el cual inicia con con la introducción de los saxofones, posteriormente ingresa el violín para dar paso a la voz de la cantante. A lo largo del huayno, el violín acompañará la voz de la cantante mientras que la melodía está marcada por los instrumentos de viento. El ritmo pausado de este huayno aporta un aire solemne y melancólico al relato cantando por la voz poética musical de Flor Pucarina.

Olvidarte quiero
Para vivir tranquila
En tu alma llevas
Esa consciencia de traición (bis)
Yo ya te he perdido
Por tu propia culpa
Porque tu quisiste
Jugar, burlarte de mi amor

En el huayno “Traición”, Flor Pucarina narra una historia de amor donde la amante llora la pérdida del amado. Sin embargo, no solo lamenta la separación, sino que toma una posición frente al abandono, narra cómo el amado se burló de su amor. En la primera parte del huayno cuenta la traición y el abandono, pero Flor Pucarina no cede y canta ‘yo no te permito que te burles de mi amor’. La voz poética musical anuncia su dolor y la superación del desamor, lanzando una advertencia al otro. Al final de la canción la voz

poética musical lanza una condena, ‘llorará su amarga suerte’ dirigido a aquel que intente herirla nuevamente. De esta forma la voz poética musical quiebra la figura tradicional del amor cortés, que suele presentar una amante femenina capaz de esperar y superar todas las pruebas, dolores o abandonos impuestos por el amado. Incluso es capaz de esperar aunque esto le produzca dolor. La composición de Dagha muestra un desafío por parte de la cantante, quien no está dispuesta a volver a sufrir. En este punto, siguiendo la tradición del amor cortés, la persona musical no asume y asimila su destino, sino que lo enfrenta. Bajo esta lógica, el carácter solemne del huayno no debe ser asumido sólo como la expresión de la tristeza, por el contrario, también puede ser entendido como la solemnidad de una promesa. En la composición de Dagha se repiten símbolos que conectan rasgos particulares con la naturaleza como la pureza del amor expresada en la figura de la paloma. Además, la importancia del destino que volverá a reunirlos.

La canción “Traición” cuenta con rasgos extra-musicales importantes que marcan el origen andino y mestizo del género y de la cantante. El uso del castellano andino entre las estrofas establece un diálogo con el público no limeño, usos que pueden ser considerados incorrectos en la gramática educada o académica, por ejemplo “quisistes”. Pueden ser usos empleados por la misma cantante y que no figuran de tal forma en las composiciones oficiales, Puede ser considerado como un rasgo no musical, pero el español andino de Flor Pucarina es una herramienta musical que para el oyente contemporáneo puede ser complicado al momento de oírla, pero establece un vínculo con el oyente contemporáneo al lanzamiento del disco. La prosodia de su castellano tiene un resultado musical al acortar frases o el cambio de vocales. En el caso de Flor Pucarina, a diferencia de Pastorita Huaracina, nos encontramos ante una dicción que no es clara, al cantar ella va uniendo frases o quedan sin finales definidos. Un tipo de expresión verbal que no debe ser corregido ni modificado, por el contrario, genera empatía y representación dentro de un público en particular, el sujeto andino. El mismo hombre andino que la disquera plasma como lejano, pero que ya es parte de la modernidad de la ciudadanía nacional. En este proceso de modernidad, la dicción de Flor Pucarina en la música es una forma de apropiarse del tema y de la escena musical.

“Sola, siempre sola” es la segunda composición de Daga, es un huayno que nuevamente toma el tópico del amor no correspondido. Nuevamente, la introducción del huayno está a cargo de los instrumentos de viento de la orquesta típica, mientras que el violín ingresa al mismo tiempo que la voz de la cantante. Este huayno exige a la cantante cantar en una

tonalidad más alta que el huayno anterior que junto al violín transmiten una sensación de llanto o de lamento al momento de entonar la letra del huayno.

Nada me importa de tu pasado
si tú me quiere como te quiero
solo la muerte hará que olvide
este cariño que yo te tuve.

Si el primer huayno de Dagha tenía un espíritu de confrontación por la traición y dicta una sentencia al ser amado, este segundo huayno nos muestra una clásica relación de amor cortés donde el amor no correspondido solo se superarán con la muerte de la amante, interpretada por Flor Pucarina. Mientras que el amor se aleja y la muerte no llega, la voz poética musical acepta su destino.

Sola, siempre sola
Voy rodando por el mundo
Sin consuelo en la vida

La amante asume su condición de vivir con dolor, mientras el amado está *en los brazos de otro cariño*. Este huayno parece desarrollar un bagaje de características relacionadas al cuerpo de Flor Pucarina, una mujer relacionada con la soledad que significa que una mujer no tenga esposo o hijos.

La tercera canción de Dagha nos ofrece un nuevo género del valle del Mantaro. Este contenido musical también representa una muestra del amplio repertorio musical de esta región, el santiago de Zenobio Dagha nos introduce al calendario festivo de la región. “Yana chivillo” acerca al público a la festividad agropecuaria, una muestra de la versatilidad de la música en los Andes y narran un evento social importante dentro del mundo social del valle. Se demuestra que en el mundo andino la música no solo sirve para expresar emociones, también es parte de la vida laboral, religiosa y de la economía andina. Elegir un *santiago* no solo nos muestra a un hombre andino contemplativo de la naturaleza, también es capaz de cuidarla, vivir de ella y hacer de esta práctica un medio de vida que entrelaza sin problema el desarrollo económico con la tradición musical.

Las composiciones de Dagha parecen respaldar o utilizar la imagen de Flor Pucarina como una mujer que representa la soledad. Desde la expresión de este discurso musical, la soledad no es una elección para la cantante. La composición impone la soledad como parte de la experiencia que narra la persona musical. El primero huayno de Dagha nos presenta a una amante con decisión sobre su dolor, el segundo huayno parece encajar en la imagen de una mujer que vive en soledad y dolor, rasgos que siguen narrativa cortesana y que aplica a los sujetos femeninos por sobre los masculinos.

Por último, “Yana chivillo” es un santiago que contribuye al espíritu celebratorio del disco. En esta canción la voz poética musical está de luto porque ha perdido a su padre y a su madre. A pesar del luto, es capaz de regresar a un espacio tradicional dentro del repertorio huanca, una celebración con la que el migrante en Lima puede identificarse. Este santiago producido y tocado en Lima es la representación, dentro de la nueva realidad del migrante, una posibilidad. En el espacio urbano limeño es posible mantener las costumbres festivas, una cercanía a pesar de las pérdidas. Este santiago apela a un nuevo sentimiento, la melancolía y la nostalgia por la familia que ha quedado atrás, un elemento que le permite conectar con los migrantes de diversos departamentos de la zona andina.

La diversa gama de compositores hace que los contrastes entre las canciones dentro del disco sean notorios. Otro compositor importante dentro del disco de Flor Pucarina es Emilio Alanya, a cargo de la composición de tres canciones. Alanya, también conocido como Moticha, nació en Pucará como Leonor Chávez Rojas y conoce la tradición de la música huanca. Las composiciones de Alanya están más cercanas al tópico huanca que parece ser uno de los símbolos del trabajo musical de Flor Pucarina. “Tarmeña”, un huayno que nos muestra otro territorio de Junín es la primera composición que figura en el disco. A diferencia de las tres composiciones de Dagha, este huayno no solo nos habla de amor o desamor, además hace uso de nuevos recursos narrativos que describen el espacio tarmeño como un lugar idílico y al mismo tiempo moderno.

Este huayno inicia con una presentación de la cantante y una dedicatoria que exalta la belleza de la ciudad de Tarma. La voz anuncia ‘La hermosa y bella ciudad de Tarma, llamada con toda justicia la perla de los Andes’. El acompañamiento musical de este huayno inicia con la presencia de las cuerdas de violines y los saxofones, la voz hará su entrada sola y será acompañada por el violín a lo largo del huayno. El ritmo de este huayno es más ágil que las composiciones de Dagha y la tonalidad en que canta Flor Pucarina no es tan alta como en el huayno “Sola, siempre sola”. Los instrumentos de viento llevan la

melodía a lo largo del huayno, proveen un sentimiento festivo que es acompañado por guapeos de la cantante.

A la mujer tarmeña

La fama que tienes

Me ha cautivado

El tópico del amor en este huayno se traduce en el elogio de la ciudad y sus ciudadanos, en especial las mujeres. La mujer tarmeña es reconocida por su belleza y por ser ‘la dueña de la tierra’, mujer a la que la voz poética musical está dispuesta a dar su amor. Mientras la mujer es representada como la dueña de la tierra, entendida como un elemento de producción económico, el tarmeño recibe un llamado de la voz poética musical que anuncia que no sea pretencioso, mientras canta acerca de una tierra próspera. La cantante les hace la advertencia a los sujetos masculinos, que ‘con plata, si quiero, me llevo toda su fruta’. Nuevamente, la canción nos lleva por un recorrido dentro del territorio de Junín, mencionando las provincias de La Merced, San Ramón y Chanchamayo como espacios naturales equiparados con paraísos terrenales. Aunque parece simplemente narrar los pasajes tarmeños, la canción nos muestra cuales son las joyas territoriales y económicas que guarda esta provincia de Junín que ya no solo produce a partir de la ganadería y la agricultura, el mercado de frutas también es una nueva fuente de ingreso dentro del territorio huanca. Composiciones musicales como este huayno, son parte del redescubrimiento de su soberanía regional (Romero, 1993: 139). Este proceso hará que desde el Valle del Mantaro se genere una resistencia cultural que usará la música como uno de los medios de expresión.

El segundo tema de Emilio Alanya es “El provinciano”. Este huayno inicia con el violín, al ingresar Flor Pucarina también lo hacen los instrumentos de la orquesta típica. En este huayno Alanya se aleja de la musicalidad de Dagha y el instrumento que destaca a lo largo de la melodía es el violín por sobre los vientos. Desde el inicio se repite el estribillo ‘seré cholita pero sincera en el amor, aunque entre peruanos hay muchos que no lo son’. De forma particular, Alanya logra reunir dos temas importantes y que resaltan en el disco, el rol del provinciano en la nación y el amor. El estribillo inicial en la voz de Flor Pucarina es como un llamado de atención a los sentimientos y emociones de los provincianos y los

incluye dentro de la nación del Perú. El dúo Alanya – Flor Pucarina dejan de lado las historias de amor de lado para introducirse en la modernidad del hombre y la mujer huanca, capaces de enunciar un nuevo significado sobre lo que es ser “cholita” o una nueva mujer andina.

Luego de la introducción la voz poética empieza a cantar, nos presenta una canción donde el sujeto andino, enunciado por una mujer, es parte de la nación.

Yo soy peruana

Y provinciana

Orgullo es para mi

Decir que soy nacida

En tierras de ingratitud

Costa, sierras y montañas

Son regiones de mi patria

Donde todos cantan, bailan

Lo que sienten en el alma

Hasta este punto, los huaynos que hemos revisado narran historias de amor y nos presentan ciertos rasgos de modernidad al incluir nuevas visiones del mundo andino como en “Tarmeña”, pero en “El provinciano” de Alanya la persona musical al fin encuentra un correlato entre el discurso visual y el discurso poético-musical. Flor Pucarina que aparece en la portada como una representante de un mundo andino mestizo y moderno, lejos de la idea de lo indígena y la reliquia, enuncia a través de la música la posición que el sujeto provinciano -en especial el migrante- desea asumir en la nación del Perú. La voz poética se representa a sí misma como peruana, algo que incluso dentro del discurso de la disquera no encontramos definido.

Si para 1967 Chabuca Granda junto a Oscar Avilés, representantes de la música criolla limeña, saca el tema “Bello Durmiente” en el disco *Dialogando*, podemos considerar el tema “Provinciano” un predecesor de este tipo de discursos. La gran diferencia es que el mundo andino no asume el rol de ‘una tímida sierra enamorada’, por el contrario es otra

mujer la que canta a las diferentes regiones del Perú con referencias a la unidad y a la discriminación vivida. A lo largo del huayno, Flor Pucarina narrará el desprecio con el que son tratados los sujetos provincianos. Una voz mestiza y femenina que se abre paso dentro de un mercado musical, dentro de una sociedad y un imaginario sobre la nación, donde el espacio andino no está alejado ni es una reliquia, sino que vive a través de sus ejercicios musicales.

Hasta cuando el desprecio
A una raza que fue grande
No comprenden que los cholos
También somos bien peruanos
Siempre humillando y despreciando
Sufro por mi Perú
Que algún día
Así cholita, así peruana
Llegaré a conquistar
Corazón, a todo el mundo

La composición de Alanya retoma ideas tradicionales de un mundo andino que todavía voltea a ver un pasado prehispánico, con referencias como “una raza que fue grande”, pero este vistazo al pasado es superado al proponer una mirada al futuro donde la voz chola y femenina anuncia que será capaz de conquistar el mundo. El huayno “El provinciano” cumple una función de manifiesto en medio de un disco que va construyendo la voz de una nueva mujer andina mestiza que es capaz de manifestar la voz de los migrantes, de la misma forma en que lo hacen los hombres dentro de la escena musical andina.

El lado B del disco cuenta con dos canciones de Alanya. “Pichiusita” es un huayno que retoma el tópico de la tristeza. La melodía de este huayno no es alegre como ocurre con los dos casos anteriores, los instrumentos de viento están a cargo de la melodía mientras que el violín hace la segunda voz junto con la cantante. A diferencia de los huaynos

anteriores, “Pichusita” plantea la tristeza del huérfano o del sujeto que ha perdido a su familia.

Mana mamayuq

Mana taytayuq

Pichusita

No llores por un amor

Mi corazón

Te ofrezco con toda el alma

Para que así

No llores por un amor

En este huayno la voz de Flor Pucarina asume un rol masculino, desde el cual se dirige a Pichusita, un personaje femenino. En lugar de hablar de la soledad o el dolor por el amor no correspondido, estamos ante un pedido de unión. Dos sujetos desposeídos, sin padre, sin madre y sin casa reconocen su condición de soledad. La canción es una promesa de amor que florece en el valle del Mantaro. La voz de Flor Pucarina no es desafiante como en el huayno “Traición” ni realiza un manifiesto como en “El provinciano”, por el contrario parece que la voz poética musical busca dar alivio al dolor de Pichusita con un canto dulce y melancólico. La cantante se asume como un paria, un sujeto sin familia y sin hogar, características que en muchos casos guardan relación con los significados que carga el nuevo hombre andino en la ciudad de Lima, una suerte de paria que no cuenta con padre, ni madre, sin hogar. Ante la maravilla y el futuro próspero que se ofrece en el valle del Mantaro, el oyente está lejos de ese lugar, pero la unión parece ser la solución para el dolor.

Otro compositor involucrado en el disco es Maximiliano Alanya, hermano de Emilio Alanya, quien escribió “Golpes de la vida”. Este huayno narra una historia de amor que se desarrolla en la naturaleza. Este huayno retoma nuevamente el tópico de la naturaleza como escenario para describir una historia de amor despechado. A diferencia de los otros huaynos, la persona musical no es la protagonista de la historia, sino que canta a la paloma a la que le cuenta sus pesares. Nuevamente, aparece esta figura como representación de

una mujer cuyo amor no es correspondido, muestra la inocencia de la amante. Esta paloma que canta alegre no conoce su destino.

Entre los guindales
Entre los guindales
Una palomita que alegre cantaba
Ella no sabía, ni lo que sentía
Que iba a ser prisionera
De falsos amores

La voz poética musical canta la historia de la paloma, quien no sabe cómo es su destino, pero del que no puede huir. Si bien el huayno cambia la forma narrativa, el tópico se mantiene. La inocencia de la paloma, que representa a la mujer, contra el destino que le aguarda sufrimiento por amor. La voz poética es capaz de identificarse con esta característica y por eso le canta a la palomita.

Signo de la suerte
Golpes de la vida
Así palomita es el destino
También yo he sufrido
Cruel desengaño
Por eso comprendo
Todo lo que a ti te pasa

En la segunda parte, el huayno nos devela un giro en el relato. La persona musical pasa de identificar su sufrimiento con el de la paloma a asumir un rol masculino en su canto. Este rol no cambia la tonalidad o el desarrollo vocal de la cantante. El cambio es evidente en la letra, como veremos en el tercer verso de la siguiente estrofa. Es usual que Flor Pucarina asuma voces masculinas a lo largo de las canciones compuestas por otros.

Como quisiera palomita
Unir mi vida a la tuya
Y así los dos por el mundo
Buscar la dicha que nos falta

El huayno “Caminito de Huancayo”, canción de Luis Pizarro Navarro, es la siguiente canción en el disco. En este caso particular, nos encontramos frente a un huayno que tiene más de una versión grabada, es un huayno de carácter icónico. “Caminito de Huancayo”, es un himno que narra la ruta de la ciudad que no podía faltar en un disco donde se realiza el espíritu de la población huanca que migra y añora su tierra, pero también dedicado a quienes se quedaron en el valle del Mantaro. La voz de Flor Pucarina canta este huayno para llevar al público por un paseo por la naturaleza, reconocer el paisaje y la belleza de un camino que puede significar una salida para los migrantes o un retorno. El camino natural es un espacio donde el huancaíno encuentra alivio entre el río y las retamas. En medio de la naturaleza es que la persona musical cuenta que ha llorado bajo la sombra de sus ramas.

Caminito de Huancayo

Rodeadito de retama

Cuántas veces he llorado

Bajos las sombras de tu rama

Pichuchanca mal agüero

Porque cantas tan temprano

Sabiendo que estoy durmiendo

En los brazos de mi negro

El Pichuchanca, conocido como picaflor andino, interrumpe el sueño de los amantes como una aparición premonitrice de un destino que acerca a la voz poética musical a la desgracia. Sin embargo, la imagen de esa desgracia es lejana, un presagio. En ese camino hay amor y el encuentro con el amado. La figura del camino dentro de la tradición poética implica un viaje, este huayno es la representación de una peregrinación, un camino que el hombre o la mujer andina puede emprender para encontrar alivio a su dolor.

La versión que interpreta Flor Pucarina en este disco tiene variaciones con otras grabaciones posteriores al lanzamiento del disco.

Caminito de La Oroya

Adornado por estrellas

En la cumbre del camino

Ha llorado mi tarmeño

Los migrantes andinos que vinieron a Lima desde distintos pueblos indios y caseríos no tuvieron la ventaja de los campesinos del valle del Mantaro, que desde tiempo atrás venían disfrutando del beneficio de las comunicaciones fluidas entre sus pueblos de origen y la capital de la nación. El ferrocarril Central desde inicios del siglo XX y la carretera Central desde la mitad de la década del treinta, habían provisto rápido transporte a, y desde, Lima (Romero, 2004: 155).

La cuarta estrofa del huayno nos canta la ruta del sujeto andino que migra o que retorna y no solo se centra en el huancaíno. La Oroya es de tránsito obligatorio en la carretera central para llegar al centro de la sierra del país o para ir a Lima, no solo los huancaínos migran y deben pasar por este pueblo minero, también otros personajes presentes en el disco como los tarmeños. El camino de Huancayo no solo es una ruta de migración, es también una ruta comercial importante para la prosperidad del valle del Mantaro y una vía a la modernidad, pues es un camino que facilita el acceso a Lima.

Sin embargo, las dos últimas estrofas del huayno retoma el tópico del dolor.

Si por ti yo lloraría

Si por ti yo sufriría

Hasta Dios me castigaré

Hasta el diablo me llevará

Caminito abandonado

Lleno de flores marchitas

Donde estarán los rosales

Que han dañado mi camino

La persona musical canta, ya no solo al camino como una ruta, además es un espacio que alberga su dolor, que se refleja en las flores marchitas y en el camino abandona a causa del desamor que sufre la voz poética musical. Así como en la primera parte del huayno el relato nos cuenta sobre un camino hermoso donde la voz poética se encuentra junto a su amado, en la segunda parte del huayno el camino ha cambiado su estado y nos narra una naturaleza muerta donde la cantante se encuentra sola y su camino ha sido dañado.

Hasta este momento, las canciones compuestas por compositores hombres nos han narrado historias de amor no correspondido y dolor vividos por la voz poética musical que es encarnada por la persona musical. Gracias al aporte musical de la orquesta típica y el tono alegre o festivo que aportan los vientos como el saxofón y los clarinetes, este tópico encuentra una forma de ser narrado, cantado pero también bailado. La diversidad de compositores ha desarrollado su propio estilo narrativo. Dagha nos presenta huaynos más solemnes, por otro lado Maximiliano Alanya narra dos historias dentro de un mismo huayo donde la voz poética musical narra el dolor de un tercero, pero con el que puede sentirse identificada para posteriormente presentar un cambio en la narración y cortejar a la paloma. Por último, Emilio Alanya parece ser el compositor que da un paso más allá del tópico del desamor y plasma en el huayno “El provinciano” la realidad de los migrantes en la década de 1960 en Lima.

Tras este repertorio que cuenta con un tópico particular y la peregrinación musical por los estilos del huayno y santiago de las orquestas típicas, el disco nos presenta un cierre con espíritu festivo como es el huaylash. El “Huaylash de la alegría” cierra el disco con un espíritu festivo, a pesar de haber cantado al amor y a la soledad, la elección de la canción de Juvenal Romero asemeja el formato de la jarana criolla que cierra con marinera y resbalosa la fiesta criolla. A pesar de la tristeza y la soledad con la que se asocia a Flor Pucarina, nuevamente el discurso musical nos muestra otro lado de la persona musical, que supera al hombre andino triste o la mujer que vive en soledad. El producto musical supera las etiquetas impuestas.

Bailaremos como huancas

Cantaremos como cholo

Pero que no falte chicha

La más rica del Perú

La imagen de modernidad que Flor Pucarina nos muestra en la portada del disco mantiene una relación con la construcción del personaje. Flor Pucarina, surge de los coliseos y de la congregación popular, consciente que su espacio también está en los hogares, en las fiestas populares o en las cantinas y por lo tanto dentro de la modernidad se evoca a la celebración. En este sentido el huaylash es una pieza que se enuncia ‘para todo el mundo’. Con esta frase, el disco cierra el ciclo con una fiesta, pero también posiciona al género del huaylash como un género que al igual que el huayno puede ser uno de los nuevos emblemas del hombre andino mestizo y moderno que está representando la persona musical a lo largo del disco.



CAPÍTULO V

La mujer como persona musical dentro de la representación de lo andino

En este último capítulo la investigación se centra en la capacidad de los sujetos femenino de generar una agencia dentro de una escena musical, la misma que les permita dar una representación de la realidad al ser capaces de desplegar un discurso. Para generar esta agencia, ambas cantantes producen una persona musical, como hemos visto en capítulos anteriores, a través del cual son representadas y conocidas dentro de un espacio musical particular que está estructurado bajo un orden masculino. Pastorita Huaracina y Flor Pucarina son capaces de desarrollarse musicalmente en él. Por lo tanto, es momento de reconocer cuales son los aportes en sus discursos musicales que pueden o no cambiar la forma en que el mundo andino es percibido hasta el momento o si mantiene las tradiciones normativas en sus primeros *long plays*. La forma en que ambas cantantes se ciñan o se replieguen de estas etiquetas les dará mayor agencia al momento de representar una realidad a través de su música. La construcción de las personas musicales, se convierten en agentes capaces de moldear el orden social a través de una práctica discursiva particular. Es necesario tener en cuenta que toda práctica discursiva le da forma a un orden social de forma convencional o de forma creativa (Fairclough, 1992). Es importante definir qué forma de aproximación discursiva y musical tomarán las cantantes.

En este capítulo se realizará un análisis de las composiciones propias de María Alvarado Trujillo y Leonor Chávez. En sus primeros *long plays*, ambas tienen la posibilidad de interpretar y componer, eso significa que dentro de la misma escena se les dio el espacio de producción personal. No solo son intérpretes, se abren un espacio también dentro de un conglomerado de compositores. No son las primeras mujeres compositoras en la música nacional, pero empiezan a abrirse paso, cuando en otros géneros como en la música criolla era habitual los espacios de composición entre mujeres y hombres dentro de la industria discográfica.

La participación de ambas como compositoras nos introduce a un subtema, el cual no será resuelto en esta investigación, que es un punto clave para nuestra tarea final, la posibilidad de reconstruir las formas en que las mujeres formaron parte de la escena musical andina. La presencia de las mujeres migrantes y andinas dentro de esta escena incluyó la composición y no se encasillan en el rol performativo. El rol de las compositoras en medio

de una escena musical mayoritariamente masculina es el primer paso de la presencia femenina con voz. Aunque por ahora es una representación mínima, estamos en los inicios de un camino que a lo largo de los años transformará la escena musical andina en un espacio femenino, donde la estrella del huayno asume nombres como los de Martina Portocarrero, Amanda Portales al inicio y con personajes como Dina Paúcar, Alicia Meza, Sonia Morales, Rosita de Espinar o cantantes como Renata Flores en la actualidad, se gira hacia un nuevo tipo de representación. Son Flor Pucarina y Pastorita Huaracina, uno de los gérmenes dentro de la industria del disco que nos llevan a lo que es actualmente la escena musical andina.

Hecho este paréntesis, creo que es necesario introducirnos en el análisis de las piezas que aportan ambas mujeres, en una comparación que no debe generar conflictos, sino que nos muestra diversas formas de afrontar y representar la idea de lo andino.

5.1 Las composiciones de María Alvarado Trujillo en la voz de Pastorita Huaracina

Pastorita Huaracina es una de las cantantes más reconocidas de la música andina peruana a nivel internacional, su larga trayectoria la ha convertido en una leyenda de la representación femenina en la música nacional. Este éxito ha llevado a la persona musical a ser considerado un emblema no solo musical, sino dentro de los diversos ámbitos sociales. Esta admiración ha mostrado etiquetas, lugares comunes e ideas a priori, por ejemplo el investigador Carlos Orozco afirma en un video-reportaje sobre la vida de Pastorita Huaracina que fue una cantante que llevo a los escenarios un discurso político y feminista (Orozco, 2018). Para afirmar este carácter político de la cantante, el investigador usa material musical, entrevistas y declaraciones de la artista correspondiente a una etapa madura de la cantante. Aunque puede ser parte de etapa de la vida musical de Pastorita Huaracina, englobar su producción bajo una sola etiqueta no nos permite comprender los matices y el desarrollo de la persona musical, considerando que la escena musical y el contexto de desarrollo también cambian a lo largo de los años. Es importante que en este punto nos preguntemos si toda la producción de María Alvarado Trujillo puede ser considerada como una expresión política o feminista. Son los matices lo que marcan la producción de una persona musical.

Como hemos visto en el tercer capítulo, el disco *La Pastorita Huaracina* nos muestra una la persona musical que mantiene una actuación tradicional respecto a la representación

del mundo andino y de la mujer dentro de este espacio. Desde su aspecto visual, Pastorita Huaracina mantiene la apariencia tradicional construida en el imaginario nacional sobre la forma en que es la mujer de los andes. Esta representación en la portada no es original de la disquera Virrey ni de la persona musical, sino que es una réplica de una imagen que se construye a través de la cultura visual de la mujer andina. Es común hallar a este sujeto en un atuendo tradicional cusqueño, en el caso de la portada del disco de Pastorita Huaracina, con una estética incaica que heredamos desde inicios del S. XX. La encontramos en el dibujo, en la fotografía, en las representaciones en las portadas de partituras e incluso en la promoción de los coliseos folclóricos. La imagen de lo andino con lo incaico no se puede desprender, es un rezago que llega a este primer *long play incluso* a inicios de la década de 1960, pero que corresponde a discursos nacionalistas con los que Pastorita Huaracina también está dialogando.



Figura 6. Julio C. Tello junto al conjunto musical Pariakaka – Fotografía del archivo de Gabriel Ramón.



Figura 7. Portada de la partitura de *Canto de las Ñustas* de Leandro Alviña. Berlín. Archivo Dra. Zoila Vega Salvatierra



Figura 8. Afiche de Coliseo Cerrado del Puente del Ejército

Este tipo de representaciones fueron en muchos casos impulsadas por discursos intelectuales como el de Julio C. Tello, quien diseñó los vestuarios del conjunto Pariakaka en las presentaciones del Festival de Amancaes durante el gobierno de Augusto B. Leguía. Sin embargo, es un cambio constante al ver la representación de Pastorita Huaracina sobre el escenario, cuando en el disco nos transmite esta idea andino-incaico con una mujer risueña y feliz, en escena Pastorita Huaracina siempre actúo en polleras, blusas pero sin las tradicionales trenzas con las que se asocia a la mujer andina, por el contrario sus peinados eran elaborados, su atuendo de mujer andina se ciñe a patrones relacionados a lo femenino pero presentan una nueva estética de influencia occidental.

En contraposición a la representante ancashina, ella aparece en la portada vestida con un traje cusqueño. Estamos ante una representación de doble vía, donde por un lado busca representar a un sujeto andino que se asume como femenino y migrante, pero por otro lado, silencia la diversidad andina bajo el manto de lo incaico. En este punto, podemos ver como entra en juego la jerarquía dentro de la estructura de la escena musical andina. En los conciertos, el dominio de Pastorita Huaracina sobre el vestuario o representación le otorga libertad, mientras que en un objeto musical como el disco representaciones externas entran en las negociaciones del material musical. Si bien en este espacio Pastorita Huaracina pierde terreno, en la composición gana un nuevo lugar. Su *long play* cuenta con dos canciones compuestas por María Alvarado Trujillo, la primera es el huayno “Malvacina”. Esta canción recoge características biográficas de la compositora, que usualmente también son transferidos a la persona musical. El recorrido por el repertorio del huayno que propone el disco inicia con el lugar de origen de la persona musical, un tópico que, desde el desarrollo de una narrativa, la representa como una migrante.

“Malvacina” primer huayno es de procedencia ancashina, donde también se le conoce como *chuscada* por su procedencia humilde, popular, graciosa y pícaro que interpreta el sentir y vivencias de la gente de Ancash (Den Otter, 1985). Inicialmente, la guitarra y el arpa realizan una introducción, seguido del ingreso del violín junto con la voz de la cantante. El violín ingresa junto con la voz para hacer la segunda melodía que va en paralelo con la primera en intervalos de terceras. “Malvacina” no es un huayno gracioso o pícaro, pero es la representación de un origen humilde y modesto que busca generar empatía con el oyente que empieza a reconocer en este huayno rasgos que adjudicará directamente a la cantante. Pastorita canta en primera persona las desdichas de una mujer

que se reconoce como una *mujer desgraciada*. Según la composición de Alvarado Trujillo la causa de aquellas desgracias no es solo el amor. Pastorita Huaracina narra cómo no es capaz de hallar consuelo antes las desgracias que aparecen en su vida. Al asumirse como Malvacina, la actuación asimila la característica de la desgracia como un devenir natural de su destino. *Para la mujer desgraciada, todo pasa, todo sucede* canta Pastorita Huaracina, quien a través de su voz respalda la narrativa de la mujer como portadora de un destino desafortunado. Estamos ante un tópico habitual dentro de la música andina que se repite en los compositores masculinos. Según el tópico de la desgracia, la mujer es representada como un sujeto que no cuenta con una participación en su propia vida, por el contrario el destino parece determinar su camino. Su dolor normalmente está asociado al matrimonio, la maternidad, el cuidado del hogar y el desamor.

Pastorita Huaracina entra en contradicciones dentro de su propia actuación. Mientras que la práctica nos muestra a una mujer activa en una escena musical dominada por hombres, el relato musical que enuncia la cantante representa a una mujer que asume la desgracia como parte de su vida sin cuestionar esta condición. Como se detalla en capítulos anteriores, en el caso de las personas musicales masculinas la interpretación musical también narra desgracias, pero al final del huayno o en los coros el discurso toma un camino diferente, donde la valentía o la hombría son reparadas. Los sujetos masculinos superan la desgracia amorosa, mientras que las mujeres asimilan la desgracia como parte de su quehacer diario. En el caso de las cantantes el dolor es naturalizado, mientras que para los hombres es un sentimiento que debe ser superado o reparado. El honor está en juego en cuanto a la masculinidad, incluso sobre el escenario, algo que no ocurre en el caso de las cantantes. Esta diferencia ofrece una representación de la mujer andina, que en el caso de Pastorita Huaracina naturaliza estas características como una condición femenina, relacionada nuevamente con la idea de un sujeto andino que vive con dolor o melancolía. La resignación es parte de la marca de lo femenino dentro del espacio andino que plasma el huayno “Malvacina”. La voz poética musical se asume como una mujer desgraciada para quien ‘no hay consuelo ni alivio’, más allá de sus actos. La condición de sufrimiento o desgracia natural dentro de las narrativas de la escena musical andina desde finales del S. XIX, relacionan a un sujeto andino feminizado, para 1960 esta imagen es trasladada directamente a las mujeres en la escena musical.

Para mí ya no hay consuelo.

Para mí ya no hay alivio

Para la mujer desgracia

Todo pasa, todo sucede

En “Malvacina” las estrofas se repiten dos veces, según el esquema del huayno, sin presentar fuga. Tiene un intermedio donde participan los instrumentos del conjunto Los andes de Ancash, con un cierre interpretado en quechua¹³. El uso musical del quechua al iniciar el disco también representa una marca identitaria que María Alvarado Trujillo imprime en su persona musical. Usar el quechua es una posibilidad dentro de la composición musical para aproximarse a un mundo que parece lejano y pétreo dentro de la actualidad de la década de los años 60. El quechua es por lo tanto una muestra del mundo andino que se actualiza y se transforma con el uso lingüísticos generando diversidad dentro del mundo andino, la misma diversidad que el disco contiene musicalmente. Por lo tanto, como mujer andina, compositora y cantante, es consciente y capaz de transmitir la diversidad del mundo andino y no se limita a la relación con lo incaico, por el contrario, está vinculada a un devenir mestizo que se expresa a través de su música, su idioma e instrumentos. Esta inclusión le permite conectar con un público migrante, andino, quechuahablante y al mismo tiempo un público marginado por la posibilidad de hablar y entender quechua en Lima. El espacio musical se vuelve un espacio de liberación de la tensión o el tabú, mientras que el migrante es marginado por hablar en quechua en público, la música por su configuración artística o poética les permite expresarse en este idioma por momentos.

La segunda composición de por María Alvarado Trujillo es “A los filos de un cuchillo”, un huayno ancashino con un compás más rápido. Este huayno, a diferencia de “Malvacina” mantiene un sentimiento de alegría a través de su música que contrasta con la expresión de dolor del contenido textual.

Tal como anuncia el título del huayno, el cuchillo personifica la posibilidad de morir ante las desgracias que la voz poética-musical debe afrontar, una vez más. Pastorita Huaracina

¹³ El quechua que canta Pastorita Huaracina es una vertiente correspondiente a la zona central del Perú. El quechua ancashino proviene del quechua waywash. Uno de los dos grandes grupos de los que surgen los quechuas hablados en Perú.

anuncia que el único medio de detener su sufrimiento por el desamor es entregar su vida a la muerte.

Entregar mi vida quisiera

A los filos de un cuchillo

A ver si de esta manera

Se acaba mi existencia

Nuevamente la compositora, así como en el caso de los hombres, hace uso del tópico del amor no correspondido para expresar dolor como una condición preexistente en la mujer. En esta historia de amor, la única manera de terminar con el dolor causado por otro es con la muerte. Como en el caso de otros compositores, María Alvarado Trujillo toma como recurso las metáforas para expresar los sentimientos a través de la letra de su huayno. Nuevamente la naturaleza es un aliado dentro de la construcción de las metáforas amorosas. En “A los filos de un cuchillo” la imagen del nido como el espacio del amor y de formación de un hogar representa ese espacio de abandono y traición. El abandono es relacionado con el vuelo del ave, ‘que buena volada diste en busca de una mejor’ canta la voz de Pastorita Huaracina. La idea del acompañamiento de la desgracia no solo se refleja a través de la imagen del ave que deja el nido, también en la imagen de la mujer abandonada como un sujeto inferior respecto a otro nuevo.

Es posible apreciar las dos composiciones de María Alvarado Trujillo una narrativa tradicional que no es desafiada en este primer *long play*. Por el contrario, la persona musical va a interpretar estas dos canciones como parte de un repertorio unificado más allá del género de los compositores. En este caso, a pesar de ser huaynos compuestos por una mujer para una persona musical que también se identifica como mujer no rompe los parámetros del orden masculino de la escena musical andina.

A lo largo de su carrera, María Alvarado Trujillo desarrollará un discurso desde la música sobre los migrantes, la política y la sociedad, sin embargo en este primer *long play* los roles que representa la compositora siguen los modelos establecidos dentro de las estructuras binarias impuestas por la realidad social peruana en la que ella también fue criada. En futuras investigaciones, sería interesante trazar el punto de quiebre que llevó a la representación femenina de Pastorita Huaracina, como un icono cultural del Perú. En el caso particular de este primer disco, las composiciones dialogan con narrativas

tradicionales que representan dentro de la temática del amor a la mujer como el sujeto que sufre del abandono y la soledad, su lado más sensible y el más débil. Es característico de estas representaciones femeninas la imposibilidad de poder superar aquel amor perdido. Musicalmente la producción no deslinda con la tradición del orden masculino que representa relaciones de amor solo heterosexuales, donde la mujer es el personaje que asume el dolor como parte de una condición natural a su ser, imágenes que no parecen coincidir con un discurso feminista o de empoderamiento.

5.2 Flor Pucarina, el nuevo signo del orgullo huanca

En 1964 Leonor Chávez Rojas incluyó tres de sus composiciones en su primer *long play*. La artista tuvo la oportunidad de participar en su producción musical como persona musical y como compositora. Una vez más, el propio sistema les da las herramientas para adquirir una voz agente dentro del orden masculino.

Al igual que Pastorita Huaracina, el disco inicia con una composición propia. El huayno “Alma andina” propone la imagen de un hombre andino dotado de nuevo significados, diferente al sujeto propuesto por la disquera en el texto de la contraportada. Como se ha señalado en el capítulo anterior, el discurso de la disquera representa a un *hombre andino* que vive en relación con la naturaleza de la sierra peruana, descrita como agreste y difícil, es un sujeto lejano y triste. Este sujeto sufre y forja su carácter en relación con las dificultades que le presenta la naturaleza andina. En cambio, el hombre andino que representa Flor Pucarina al entonar “Alma andina” no es un sujeto únicamente rural, por el contrario, es un sujeto que dialoga con los procesos de modernidad que atraviesa el país. La narrativa del huayno compuesto por Leonor Chávez nos presenta un escenario poco usual, donde la naturaleza y los andes también son parte activa del proyecto de modernidad y crecimiento.

Los procesos de modernización a los que hace referencia el huayno iniciaron alrededor de los años de 1940. Este nuevo escenario presenta economías de la posguerra cambiantes, los países entran en un nuevo proceso de modernización y la economía rural del Perú siente el golpe de los cambios a nivel internacional, lo que ocasiona una fuerte migración de las zonas rurales a los centros urbanos del país. Esta ola de migración y los cambios económicos generan una nueva clase media y trabajadora que requiere espacios de salud, educación y vivienda. En medio de estas tensiones sociales, económicas y políticas el hombre andino llega a la ciudad y genera un nuevo crecimiento urbano que

tuvo lugar en las periferias de la ciudad. El hombre andino de Flor Pucarina es un sujeto que está inserto dentro de un proceso de modernidad, en él coexisten la tradición y la tecnología, los nuevos medios económicos y los andes.

La capacidad de expresar un nuevo significado sobre el hombre andino es utilizada por Leonor Chávez Rojas para expresar orgullo. En “Alma andina” la voz poética de la persona musical se define, a partir del sentimiento de orgullo. Flor Pucarina canta y se define como *chola huanca*. Una nueva expresión de orgullo surge, no desde lo masculino, sino desde la búsqueda de una identidad andina universal. Esta primera canción describe la labor de la persona musical: Flor Pucarina es la voz que pregona desde su condición de mujer andina, lo hará cantando y bailando. Justamente su labor es pregonar a este nuevo sujeto que también es parte de la nación.

Musicalmente, el huayno presenta una introducción alegre en base a los instrumentos de viento de la orquesta típica, que sostienen la melodía, y el acompañamiento de los instrumentos de cuerda como el violín en los descansos de la voz. En la fuga es donde se introduce el elemento quechua en el canto. En este caso particular, el uso de la quechua huanca también representa una marca identitaria sutil, puede no ser diferente para el oído de un sujeto urbano, pero sí para los quechuahablantes. De esta forma, los sujetos u oyentes pueden distinguirse y ubicarse geográficamente dentro de un espacio y un grupo social determinado que responde al sentimiento de orgullo. A lo largo de la canción, la cantante mantiene el uso del castellano andino, dicción que para un grupo de la población puede presentar un reto en la escucha, pero una marca de identidad para el sujeto migrante del valle del Mantaro que vive en Lima.

La segunda canción compuesta por Leonor Chávez es “Pueblo Huanca”. El inicio de este huayno está a cargo del arpa y los violines. Presenta una melodía solemne, menos festiva en comparación con “Alma Andina”. El uso de las cuerdas aporta solemnidad a la melodía que no recae en los instrumentos de viento como en otros huaynos. La imagen central de esta canción es el agua del río Mantaro. La metáfora del agua está presente y permite comunicar la idea de mantener la vitalidad, como un elemento creador. El río es un elemento que cuida y transmite vida, pero también unifica los distintos pueblos huancas. El río trae *alegres recuerdos* al hombre andino. Esta referencia con la naturaleza contrasta con el discurso de la disquera que nos plasma una naturaleza inhóspita. Flor Pucarina le canta a una naturaleza que convive con el hombre andino en una relación sin jerarquías. En “Pueblo Huanca” el sujeto andino no es representado en convivencia con una

naturaleza agreste que es parte de su dolor o melancolía; por el contrario, es parte de su vida y de sus recuerdos, lo que genera la sensación de pertenencia, que convierte al hombre andino en un sujeto orgulloso, por sobre las grandes ciudades de la costa que están en constante crecimiento y ganándole espacio a la naturaleza. Surge el nuevo significado para el sujeto andino, es aquel que convive con la naturaleza, en contraposición con el Otro que la explota y la destruye.

El último giro melódico es la fuga del huayno donde la cantante mantiene el discurso de pertenencia y orgullo, también hace una referencia directa a la mujer andina -figura retórica asociada a Pastorita Huaracina- representante del valle del Mantaro. Sin embargo, el símbolo *mujer andina* de Flor Pucarina está plagado de diversidad. No es posible afirmar que Flor Pucarina crea en la idea de diversidad o representación que es usada en la actualidad, sin embargo en la práctica la persona musical no va a expresar al sujeto andino como un sujeto único. De la misma forma en que la música andina es diversa según las regiones de ejecución, las mujeres andinas son distinguibles entre ellas mismas y por los roles que jugaron a lo largo de la historia.

Las pucarinas y las sicayinas

Las huancaínas y las chalaysantas

Los días domingo, que lindo se visten

para el orgullo de mi tierra huanca.

La persona musical canta a las mujeres provenientes de ciudades o distritos estratégicos en la historia de la nación dentro del valle del Mantaro. Por ejemplo, Pucará y Sicaya fueron bastiones importantes para la campaña de Andrés Avelino Cáceres durante la Guerra del Pacífico. Esta mención junto al espíritu guerrero de los chalaysantos son otro de los motivos para sentir orgullo de ser parte de estos lugares. Sin embargo, la fuerza discursiva de este mensaje no solo radica en la mención sino en la posibilidad de comunicar en nuevos espacios musicales y sociales como Lima la existencia latente de estos espacios geográficos¹⁴. La importancia de ubicar al sujeto andino dentro de diferentes procesos históricos descentraliza -incluso de manera involuntaria- la historia de la república desde Lima. En este sentido, la música andina ejecutada por Flor Pucarina

¹⁴ Un referente similar es la recopilación de huaynos “Por las rutas del recuerdo” de Picaflor de los Andes, quien musicalmente recorre las diferentes zonas y la diversidad musical de la música andina.

produce nuevos imaginarios en los oyentes de 1960 hasta la actualidad. Como menciona Natalia Majluf, el Perú en sus inicios como república tuvo que generar mecanismos legales, institucionales y simbólicos para consolidar sus estructuras republicanas (Majluf, 1994). Sin embargo, dentro de la dinámica republicana estos mecanismos simbólicos se van a reestructurar con los discursos musicales que aparecen con la música andina desde 1960. La composición de Flor Pucarina es un ejemplo de la capacidad de repensar los mecanismos simbólicos musicales y por lo tanto visibilizar a los sujetos andinos. Esta visibilización no solo afecta al oyente limeño, también a la sensación de orgullo y resignificación del ser andino del migrante.

El último huayno compuesto por Leonor Chávez Rojas es “Soy Pucarina”. Título que sin duda será un himno para la interpretación de Flor Pucarina en el escenario. Un análisis superficial de la canción puede resaltar la importancia del huayno dentro del repertorio de Flor Pucarina por hacer referencia a su pueblo de origen. Sin embargo, Leonor Chávez como compositora nos entrega más que un recuerdo, por el contrario es capaz de expresar y compartir sentimientos como migrante, generando un vínculo mimético con el público.

Nuevamente acompañada por una orquesta típica que ejecuta una introducción con los instrumentos de viento -el uso del saxofón es la marca característica del valle del Mantaro- que transmite una atmósfera festiva. El ingreso del violín al final de la introducción acompaña a la voz cantante hasta el final de su interpretación. Flor Pucarina hace un prólogo para dedicar la canción a todos los pucareños y pucarinas. El uso de esta introducción antes de la interpretación vocal nos remite a las prácticas de los coliseos.

A diferencia de la canción “Alma andina”, este huayno tiene una melodía ligeramente más lenta, sin dejar de lado su sonoridad festiva transmitida por los vientos que remiten a la posibilidad del baile. Hacia la mitad del huayno se aprecia el guapeo, silbidos y zapateo entre la cantante y los músicos que también recuerda o evoca las interpretaciones realizadas en vivo, de esta manera el oyente puede imaginar un concierto en el coliseo o una fiesta en Pucará.

Adiós te digo adorada tierra

Y no por eso he de olvidarte

Dejo en tus senos mi adorada madre

También las lágrimas que hoy derramo

Yo no soy solo el que te recuerda

Tu nombre llevo dentro de mi alma

Tu nombre existe en páginas en la historia

A través de la interpretación de esta canción la voz de Flor Pucarina establece una relación entre la tierra y la música, posiblemente un vínculo que salió a la luz durante los años de cantante en los coliseos. Este ejercicio mimético que la catapultó a partir de los conciertos es interpretado en el disco, como una estrategia de comunicación con su público seguidor, quien no necesariamente proviene del valle del Mantaro pero si es un sujeto andino. La cantante despierta los sentimientos del oyente y lo acerca nuevamente a su lugar de origen. El tema está dedicado a los pucarinos y pucarinas, pero sin duda cualquier migrante de pueblos cercanos como Sicaya, Tarma, Huancayo, Sapallanga o Chongos Altos puede sentirse identificado. Este efecto mimético va a trascender. Usar la figura de la madre relacionada a la tierra de origen es superar la barrera de lo regional, de esta forma construye una nueva relación de empatía con su público.

Por otro lado, la canción toma rasgos de la biografía de Leonor Chávez. Es importante recordar que ella viene por primera vez a Lima con su madre, regresa a Pucará y luego vuelve sola a Lima dejando a su madre, referencia que podemos observar en el segundo y tercer verso. Esto nos demuestra que la persona musical se ve alimentada por experiencias específicas de la vida de Leonor Chávez. Esta imagen expresada a través de la voz de Flor Pucarina genera conexión y empatía entre la cantante y su público. El canto al inmigrante cierra un ciclo que nos presenta a un hombre andino con un significado totalmente opuesto al discurso oficial.

Las tres canciones nos ofrecen una serie de signos que despiertan el efecto mimético de la creación musical. Establecen relaciones de tópicos tradicionales como el binomio río-vida, historia – orgullo o madre-origen pero con un significado relacionado con el orgullo por los lugares de origen, sin perder la relación entre naturaleza y modernidad. Además, establece una relación que contrasta con el discurso de la disquera. La música en relación con la naturaleza establece un binomio que no genera tristeza o melancolía. El binomio música – naturaleza lleva a la celebración y a la fiesta, en especial a la fiesta agrícola o agraria. El uso de estos signos lingüísticos es utilizado para la construcción de un signo musical nuevo. Este signo musical contiene un lado discursivo y uno sonoro. Este nuevo

signo musical no es definitivo o trascendental. Flor Pucarina entra en el juego del discurso para establecer nuevos significados.

5.3 Signo y discurso en las composiciones musicales femeninas

Hasta el momento las composiciones de María Alvarado Trujillo y Leonor Chávez Rojas nos presentan diferentes significados sobre el sujeto andino y su relación con una industria y una ciudad capital que representa al sujeto moderno. De igual manera, la forma en que Pastorita Huarancina y Flor Pucarina interpretan como personas musicales presentan diferencias que se hace evidente en su discurso visual y musical

En ambos discos está en juego el significado del signo *hombre andino*. El mismo signo recibe diversos significados dentro de un mismo objeto musical, partiendo desde el lugar donde se enuncia el discurso y la forma en que se interpreta musicalmente. Por un lado, los discursos de las disqueras provienen de una esfera de poder que radica en la fuerza económica y la posibilidad de visibilidad que la industria les ofrece a los cantantes. Este discurso expresado desde lo textual mantiene la imagen del hombre andino como un sujeto triste y melancólico. El hombre andino relaciones relacionadas con la naturaleza, comprendida como una sierra agreste que forja su carácter y lo enfrenta de manera constante a la adversidad. Al mismo tiempo es capaz de admirar la naturaleza hasta establecer una estrecha relación simbiótica. El significado del hombre andino representa a un hombre rural, alejado de la ciudad como símbolo de la modernidad.

Los huaynos compuestos por María Alvarado Trujillo e interpretado por Pastorita Huarancina entran en relación directa con el significado tradicional del hombre andino. El discurso musical que interpreta la persona musical dialoga con el discurso textual del disco, sin presentar rupturas con ideas previas sobre el mundo andino, expuestas desde una posición de poder y no del seno del mundo andino. En el primer disco, el *hombre andino* es representado, a través de la voz femenina, como un sujeto rural inmerso en un espacio que no se relaciona con procesos o desarrollo urbano. El sujeto andino es visualizado en la naturaleza, como podemos observar en la portada del disco donde el campo y las montañas parecen formar una simbiosis con el sujeto andino hasta en la práctica musical. A través de la música la persona musical revive el espacio rural en las composiciones hechas por una mujer, sin desafiar la posibilidad de agencia de ese sujeto andino más allá del espacio rural.

Por el contrario, el significado de *hombre andino* en el discurso musical del disco de Flor Pucarina nos presenta a un sujeto que vive la alegría a través del baile y el canto, la música es una herramienta que permite canalizar la diversidad de emociones, no solo el dolor o el desamor. Los huaynos de Flor Pucarina son un crisol de sentimientos: alegría, melancolía, orgullo, amor, etc. En una misma canción la persona musical puede hablar del recuerdo, la añoranza, las lágrimas por dejar a la madre o el orgullo por ser parte activa de una nación. El hombre andino deja de ser un sujeto estático, abandona el campo o el espacio rural que es parte de sus vivencias, pero también es capaz de insertarse dentro de un progreso que involucra los espacios y actividades urbanas.

El discurso musical de Flor Pucarina le otorga un nuevo lugar al sujeto andino, no es una voz que habla solo y desde la subalternidad, por el contrario es un sujeto que hace usos de los recursos y la agencia dentro de la modernidad. Nos muestra un sujeto andino que es parte de la construcción de la nación. Los tres huaynos de Leonor Chávez Rojas resaltan a través de la interpretación de Flor Pucarina sobre el escenario la existencia y permanencia de aquellos pueblos que fueron parte de la defensa de la nación en los episodios históricos, como es el caso de la Guerra del Pacífico. No es posible saber con certeza la intención de la autora y de la voz de la persona musical, pero esta evocación a las páginas en la historia escritas desde Pucará o Sicaya son un llamado de atención sobre los discursos históricos sobre los que se escribe el ideal de nación. Nos canta sobre un contexto histórico que no se centra en el discurso oficial o letrado desde Lima. Así como la escena musical pasa por un proceso de modernización en su producción, consumo y distribución; el discurso de los sujetos andinos también atraviesa un proceso por el cual se actualiza y plantea nuevos significados ante la nueva realidad del sujeto andino. La cantante le canta al sujeto andino establecido en el sector urbano, en cambio la disquera mantiene una visión del sujeto andino como aquel que se ubica solamente en las zonas rurales. La voz de la persona musical se dirige al subalterno. En Lima aquel subalterno va cobrando voz, no se puede afirmar que es parte de un proyecto político por parte de la cantante, pero sin duda influye en una población que estaba en búsqueda de una identidad dentro del proyecto de nación.

Estas tres canciones son una herramienta, la música es una creación o poiesis que siguiendo la tradición aristotélica, tiene un efecto mimético en los oyentes. La posibilidad de un efecto mimético es una de las grandes líneas divisorias entre el discurso de la disquera y el discurso musical, ambos conviven en el objeto musical pero el segundo es

el que logra despertar las pasiones y estados del alma en los oyentes. Estos estados y pasiones son la alegría, la nostalgia por el recuerdo y el orgullo huanca. Tres características que sirven para definir la identidad del sujeto migrante. La música de esta forma, incluso si no fue la intención principal de la cantante, se vuelve un acto político y social.

El disco y las composiciones de Pastorita Huaracina a Flor Pucarina son un proceso de tránsito. Justamente es un espacio femenino dentro de una escena que se encuentra buscando su posición dentro de la jerarquía de la escena musical andina y al mismo tiempo negociando su posición como sujetos andinos en Lima. La distancia entre los *long plays* de Pastorita Huaracina y Flor Pucarina nos demuestra la evolución de un significado central dentro de la idea de la nación peruana. La definición y la construcción de imágenes sobre el sujeto andino, el indio o el serrano. La construcción de este significado entra en juego con elementos musicales, visuales, discursivos, intelectuales o artísticos. En este sentido, Pastorita Huaracina y Flor Pucarina no fueron parte de los grupos intelectuales que discutía este tipo de imaginarios como Sabogal desde el indigenismo o Szyszlo o Eielson desde las artes plásticas, pero se encuentran en la misma sociedad en proceso de búsqueda de una posible modernidad donde los significados empiezan a configurarse.

El significado de *hombre andino* también se alimenta de la producción y circulación de imágenes que son el resultado de una narrativa del tiempo sobre lo indígena. Esta define en primer lugar el contexto del mundo como una experiencia compartida y también la participación dentro de un poder de verdad (Ranciere, 2018). En este caso, la narrativa del tiempo se genera desde el S. XIX desde las élites republicanas, donde es el indio el que no es capaz de adherirse a la narración de la nación. Sin embargo, en este ejemplo encontramos un tránsito, un discurso que no parte desde las élites republicanas aunque sí desde Lima. Flor Pucarina, a diferencia de Pastorita Huaracina, desde su condición de subalterna y migrante genera un discurso sobre el hombre andino que lo coloca en los sistemas económicos, dentro de una realidad urbana y en un proceso de inclusión de la nación desde el auto reconocimiento expresado a través de la música.

El trabajo de Pastorita Huaracina y su representación del sujeto andino no debe ser menospreciada, por el contrario corresponde a la narrativa o la ficción sobre el indio, en palabras de Ranciere. La ficción reproducida por Pastorita Huaracina mantiene la imagen de dolor, de sufrimiento y la tradición de la mujer que sufre y soporta el dolor dentro de una relación amorosa, imágenes que eran parte de las representaciones de los centros

urbanos. Para la elite ilustrada del S. XIX la modernidad no solo debe expresarse en discursos, es necesario generar un universo simbólico que sea parte de la cultura de la nación (Rohner, 2018), por lo tanto se debe mantener una imagen del indio como un sujeto que habita un espacio inhóspito, en contacto con lo natural, un espacio que está por ser descubierto. Por eso, en el disco de Pastorita Huaracina el uso del huayno como reliquia de la música incaica es una de las imágenes que sostiene y se manifiesta también desde lo musical. Su valor radica en la muestra de la diversidad del bagaje musical de la música andina y el primer paso de la mujer andina dentro de la industria discográfica.

Analizar un discurso desde lo musical es viable porque ambos se encuentran en una relación de soporte. Profundizar en esos símbolos verbales están estrechamente vinculados a los eventos sonoros (Nattiez, 1990:183). La coexistencia de ambos discursos se traduce en una negociación dentro de las jerarquías que rigen la escena musical andina contemporánea. Como menciona Derrida, el centro ya no existe, la construcción y deconstrucción del significado de hombre andino dentro de una misma escena y en representantes femeninos este es un ejemplo. El disco puede ser asumido en una primera instancia como parte del discurso oficial en su totalidad, pero cuando se revisa de forma exhaustiva aparecen dos discursos que conforman el objeto o el acontecimiento. La aparición del disco es un acontecimiento que fija un punto particular en el tiempo y en la historia, pero a diferencia del pensamiento estructuralista, no existe un centro o un significante y significado único. Por el contrario, nos encontramos con dos discursos que en principio van en paralelo, no existe el centro, es justamente en este vacío que el discurso musical cobra fuerza. La voz de Flor Pucarina se apropia de la idea de no centro para establecer un nuevo significado del signo hombre andino. Este nuevo cambio de concepto en el significado es posible gracias a que ante una ausencia de significado trascendental, se extiende la posibilidad al infinito del campo y el juego de la significación (Derrida, 1989: 385)

A pesar de la convivencia de ambos discursos, al final del disco cuando la aguja del tocadiscos se levanta el discurso que prevalece y queda en el oyente es aquel que produce un efecto mimético, el de Flor Pucarina. En ese mismo espacio, el discurso que encierra el disco de Pastorita Huaracina son los primeros indicios de agencia y posibilidad de voz de una cantante dentro de un espacio que todavía replica discursos tradicionales en el interior de la escena musical. La música pasa a ser el vehículo capaz de filtrarse en el discurso simbólico establecido por el poder del estado, la educación, la economía. El

hombre y la mujer andina pueden sentir orgullo, alegría y descubrir nuevas vías para tener voz. Sin embargo, aunque este nuevo significado es importante para la definición de la identidad del migrante en la ciudad, no podemos dejar de mencionar que nos encontramos ante una visión del sujeto andino que todavía está constituida a partir de una visión heteronormada del orden social.

Ambas personas musicales se abren paso dentro de un discurso masculino, en este primer *long play* Pastorita Huaracina no hará despliegue de discurso políticos o resignificaciones pero si traza un paso importante para el resto de las mujeres en la escena musical. Su ingreso al formato de *long play* y el éxito de su venta les da impulso a nuevas ediciones, como por ejemplo la de Flor Pucarina, quien llega a la escena a tomar un lugar a través de la música, no a desestabilizar el sistema masculino. Ambas logran ganar agencia a través de su voz, primero en los escenarios y luego en el disco. Esta agencia se refleja en la negociación entre la aparición de dos discursos en el mismo objeto musical. En lugar de negarlo, convive con ese discurso oficial y las imágenes sociales sobre lo andino.

Flor Pucarina no sale a la confrontación, usa su voz como herramienta para plantear un discurso que dignifica la música andina, los espacios huancas y a la mujer andina y migrante. A partir de este acontecimiento, se genera una nueva imagen de la mujer andina, que todavía está arraigada en la dicotomía hombre-mujer, pero capaz de configurar nuevos pasajes en el imaginario nacional. Habilidad que perdura hasta la actualidad. La persona musical es la vía por la que este sujeto femenino adquiera agencia y se mantenga en una posición -entendida por el discurso letrado- como subalterna. Ambas expresarán su carácter subalterno a través de su voz, en el uso del quechua y del castellano andino. En el caso de Flor Pucarina, destaca además como muestra de su subalternidad la participación de la orquesta típica y desde lo visual a través del uso del traje típico del valle del Mantaro. La música huanca deja de lado la tristeza y se convierte en un instrumento de orgullo.

Conclusiones

Al revisar la composición y los discursos que integran los primeros trabajos discográficos de larga duración de ambas cantantes, es posible llegar a conclusiones en cuanto a la conformación, aportes y negociaciones de ambas personas musicales dentro de la escena musical andina, además de sus contribuciones como sujetos femeninos que fueron parte de una industria musical en progreso.

Cabe resaltar que las conclusiones expuestas están estrictamente ligadas al análisis multimodal aplicado al objeto musical, esto nos permite aproximarnos al proceso musical a través de diferentes discursos que conviven y se constituyen a partir de la música andina. Estos discursos son representaciones de la realidad de diferentes sujetos, no estamos ante un objeto musical constituido por un solo emisor o creador. El objeto musical es un reflejo de la forma en que se constituye una escena musical. Por ejemplo, contamos con la representación de la disquera, el trabajo de los compositores y el discurso de la persona musical. Por último, estos discursos se nutren y surgen desde diversas tradiciones sobre lo andino, sobre la mujer y la práctica musical.

Una pregunta simple nos lleva por un hilo conductor nuevo en la musicología peruana. Enforcarnos en lo que nos dicen la materialidad sobre los objetos sobre las personas musicales, su lugar, espacio y discursos en la escena musical. Despojada de entrevistas, de narraciones o biografías escritas por terceros, esta aproximación a Pastorita Huaracina y Flor Pucarina muestra una preocupación por los discursos que nos permitan plantear nuevas perspectivas sobre ambos personajes. Ante las diversas afirmaciones que otorgan un carácter feminista o trasgresor a ambas cantantes, considero que es necesario dejar el carácter testimonial construido alrededor de ambas personas musicales y volcarnos a una revisión minuciosa del material musical. Su producción musical es, más allá de la vida personal de las cantantes, la huella que queda y forma parte de la historia musical nacional y las convierte en iconos de la cultura popular. Por lo tanto, como veré a continuación, a pesar de los esfuerzos por denominarlas feministas o trasgresoras de un orden masculino, el camino musical desde la materialidad de los objetos no es políticamente feminista, ni busca la deconstrucción de los sujetos andinos femeninos dentro de un orden masculino.

En el caso de Pastorita Huaracina, la construcción de la persona musical no constituye un quiebre con la tradición masculina dentro de la escena musical, tampoco una ruptura en la forma en que es representada la mujer andina. Esta afirmación, sin embargo, no

significa que su presencia en la escena musical andina no haya representado un punto de quiebre para la participación de las mujeres en los nuevos formatos sonoros como el disco y la radio. Es importante reconocer que en sus primeros discos la ejecución musical de Pastorita Huaracina y su representación de lo femenino y andino no es disruptiva, pero plantea nuevas rutas dentro de la representación de la sonoridad andina e inserta al migrante dentro de las primeras planas musicales, lo lleva a nuevos espacios comerciales y de comunicación masiva. Por lo que queda como tarea pendiente la ampliación de este análisis multimodal con el propósito de reconocer y trazar una historia de su progreso musical que la llevó en un momento de su carrera al espacio político y social.

En el caso de Flor Pucarina, como menciona Julio Mendívil, existen discursos sobre su cuerpo y su comportamiento mediados desde un orden masculino que han nublado los acercamientos al trabajo musical de la cantante. A diferencia de Pastorita Huaracina, en Flor Pucarina encontramos a un personaje que representa a un nuevo tipo de mujer andina identificada como *chola*, una denominación que surge de la propia voz musical no es impuesta por un tercero. Junto a la aparición de este nuevo signo encontramos en la música y la presencia visual de Flor Pucarina una exaltación de la mujer y del orgullo huanca.

Con casi cuatro años de diferencia entre ambos discos, la propuesta musical de Flor Pucarina presenta un progreso visual y temático. Visualmente, Flor Pucarina presenta una portada dedicada exclusivamente a ella. Nos ofrece una propuesta estética con un giro moderno en el juego de las luces, la posición de ella como modelo de la portada y una relación entre el discurso de orgullo por ser *chola huaca*. La representación de lo andino basada en lo incaico o lo rural no encuentra espacio en este disco, la representación de la cantante va antes que la representación de lo andino. El velo del ideal de los andes se desvanece ante la construcción de un significado visual de lo andino como orgulloso, huanca y moderno. Flor Pucarina representa un nuevo camino de la labor musical femenina dentro de un sistema dirigido por un orden masculino que sigue atribuyendo roles dentro de la labor profesional de ambas cantantes, marcando lo femenino y lo masculino como espacios imposibles de mezclarse.

A la luz del análisis multimodal aplicado a lo largo de la tesis, la portada del primer *long play* de Pastorita Huaracina nos ofrece formatos y fórmulas reconocibles en las partituras de piezas consideradas andinas a finales del siglo XIX, evoca fotografías de inicios del siglo XX y mantiene un discurso estético sobre lo indígena que se terminó de masificar

con la estética propuesta durante los años 30 desde el estado por el gobierno de Leguía. De esta forma, lo andino es representado por la disquera como un espacio geográfico alejado, campestre y rural, que visualmente debe ser plasmado dentro del discurso de nación como aquel espacio incaico impoluto. Este discurso visual en comparación con el propuesto en el primer *long play* de Flor Pucarina, parece estancado en el tiempo, ejercicio realizado adrede para mantener la idea de lo incaico como el ideal andino y de esta forma justificar su uso o comercialización en un *long play*. Por el contrario, la cantante huanca nos propone una visión moderna de lo andino y de la mujer de la sierra peruana dentro de la sociedad y del imaginario de la nación. Esto significa, que la portada de Flor Pucarina representa un ideal no desde la estructura de poder, sino que dialoga con una pujante representación de lo andino desde el propio sujeto andino. La portada del disco de Flor Pucarina deja de lado el campo, lo lejano, lo rural y lo incaico. Aporta el color, pero se aleja de la imagen de una mujer andina risueña e inocente, por el contrario, es una mujer desafiante, pero en particular es la estrella dentro de su propio disco.

Siguiendo con este hilo conductor, la representación de aquel orden masculino se encuentra en el discurso de la disquera. En ambos discos, el Virrey, como uno de los puntos más altos dentro de la jerarquía de la escena musical, despliega diversos discursos sobre lo andino que buscan normar la producción de ambas cantantes. La información contenida en la contratapa de los discos nos plantea dos mundos andinos que a primera vista pueden parecer diferentes pero que replican ideales decimonónicos de los andes. Para la disquera, este discurso es una justificación ante un comprador u oyente no andino, no es al migrante al que va dirigido, por el contrario, es una explicación para un mundo urbano al que tratan de explicar cómo se constituye ese espacio que está a punto de conocer a través de la música.

Centrarme en los discursos expresados en cada canción, permiten la comprensión del corpus temático de cada cantante. Pastorita Huaracina aparece como el sujeto que habla más de desamor, dolor y muerte, tanto en las composiciones propias como en las de terceros. Estos tópicos entran en contradicción con la mujer andina sonriente e ingenua de la portada. Por un lado la voz de la persona musical representa un amor cortesano, donde el dolor de la mujer es naturalizado por su papel de amante que venera o añora a un amado. Esta relación de amor cortés, constante en Pastorita Huaracina queda expuesta con una naturalidad intrínseca a los sujetos femeninos, para quienes no existe una recuperación del honor o superación del dolor, solo es permitida la aceptación. Por el

contrario, Flor Pucarina, a través de la práctica musical, parece cuestionar esta aceptación del dolor. A diferencia de su predecesora, la imagen de soledad y de mujer que sufre es un discurso atribuido a la cantante pero que encuentra quiebres en su práctica musical. En las canciones compuestas por hombres se mantiene el discurso de amor cortés, pero no es una constante del disco. Por el contrario, las historias de amor entran también en diálogo con la descripción de nuevos espacios de modernidad que se desarrollan en el valle del Mantaro como el comercio, la migración, las festividades, la actividad agrícola y agropecuaria, así como el orgullo del pueblo huanca.

Musicalmente ambas cantantes mantienen la tradición del huayno, no hay innovaciones musicales drásticas, sin embargo, ambas emprenden una ruta de representación de la presencia femenina dentro de una escena musical masculina. Dan el primer paso a través de la materialización de su música, un legado musical, que muchas otras mujeres no lograron tener y quedaron en el recuerdo o las imágenes de los coliseos. Pastorita Huaracina representa en su primer disco parte de la complejidad del huayno dentro del mundo andino. Su primer disco abarca lo andino dentro del signo del huayno. Este signo para la disquera representa un elemento homogéneo en el mundo musical andino, sin embargo, en contradicción la práctica musical de Pastorita Huaracina y su conjunto musical demuestran la diversidad regional que contiene un género como el huayno, evidenciando la complejidad del signo y la imposibilidad de expresar un solo significado. Nuevamente, el trabajo de Flor Pucarina, a diferencia de su predecesora no busca la representación de lo andino como unidad, expone el mundo huanca de manera particular

El camino musical de ambas cantantes es una ruta que puede ser analizada a través del análisis multimodal propuesta en esta investigación, con el fin de rastrear sus aportes y negociaciones, ser conscientes de la posibilidad de cambios en los discursos a través de los años y como estas negociaciones dialogan con la representación de lo andino. La aplicación de este análisis multimodal y su futura ampliación permitirá trazar una línea histórica del proceso musical de estas dos cantantes y otras mujeres dentro de la historia cultural del país.

Bibliografía

Alfaro, S. (2005). Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno. En C. Pinilla (Ed.), *Arguedas y el Perú de hoy*. (Sur, pp. 57-76).

Arguedas, J. M. (1940). El Wayno y el problema del idioma en el mestizo. *Revista de Pedagogía, IV*, 109-112.

- Arguedas, J. M. (1953). Folklore en el Valle del Mantaro. *Folklore Americano*, 1(1), 101-293.
- Arguedas, J. M. (1967). La difusión de la música folklórica andina. Clasificación de un catálogo de discos. *Cuadernos de Folklore*, N° 1.
- Auslander, P. (2006). Musical Personae. *The Drama Review*, 50(1), 100-119.
- Beverly, J. (2004). *Subalternidad y representación*. Iberoamericana.
- Borras, G., & Rohner, F. (2013). *La música popular peruana (Lima y Arequipa, 1913—1917). Los archivos de la Victor Talking Machine*. IDE-PUCP e IFEA.
- Borras, G., & Rohner, F. (2015). *La musica en tiempos de Martín Chambi*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Butterworth, J. (2014). *Andean Divas: Emotion, Ethics and Intimate Spectacle in Peruvian Huayno Music* [University of London]. <https://core.ac.uk/download/28905234.pdf>
- Citron, M. (1993). Gender and the Field of Musicology. *Current Musicology*, 53, 66-75.
- Den Otter, E. (1985). *Music and dance of indians and mestizos in an Andean Valley of Peru*.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Polity Press.
- Flor Pucarina. (1965). *Éxitos de Flor Pucarina* [Long play].
- Gradante, W. (2001). Huayno. En *Grove Music Online*.
- Halliday, M. (1982). Una interpretación de la relación funcional entre el lenguaje y la estructura social. En *La interpretación social del lenguaje y del significado*. (pp. 239-251). Fondo de Cultura Económica.
- Huaracina, P. (1961). *La Pastorita Huaracina y su conjunto «Los Andes de Ancash»*. DV 409.
- Huayno. (2014). En D. Horn & J. Shepherd (Eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Vol. VIII-XIII*. Bloomsbury Academic.
- Julca Guerrero, F., & Nivin Vargas, L. (2019, diciembre). Recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino. *Letras. Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, 90(132), 1-14.
- Lloréns, J. A. (1983). *Música Popular en Lima: Criollos y Andinos*. (Primera Edición). IEP Ediciones.

- Lloréns, J. A. (2010). José María Argueda y la pugna por la representación de la música vernacular en la ciudad de Lima. *José María Arguedas. Registro Musical 1960 - 1963, 1*.
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima 1850—1879*. IEP Ediciones.
- Majluf, N. (2022). *Francisco Lazo y la imagen del Perú moderno. La invención del Indio*. IEP Instituto de Estudios Peruanos.
- Markale, J. (1998). *El amor cortés o la pareja infernal* (M. Serrat Crespo, Trad.). José J. de Olañeta.
- McClary, S. (2002). *Feminine endings*. University of Minnesota.
- Méndez, C. (2000). Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú. *Instituto de Estudios Peruanos, Documentos de trabajo N° 56*(Serie Historia N° 10), 1-37.
- Mendez, C. (2011). De indio a serrano: Nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII - XXI). *HISTÓRICA, V. 1*(XXX), 53-102.
- Mendivil, J. (2012). Dos, tres, grabando: La tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso del huayno peruano. *Revista Argentina de Musicología, 12-13*, 103-124.
- Mendivil, J. (2017). Cosa de hombres: Sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes. *Diagonal: An Ibero-American Music Review, 2*(2). <https://doi.org/10.5070/D82235949>
- Mendivil, J. (2018). *Cuentos Fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Mendivil, J. (2020). *El cuerpo de Flor Pucarina: Huayno, identidades de género y las estructuras elementales de la violencia en el Perú*.
- Muñoz Monge, A. E. (2019). *Peregrina*. Lancom Ediciones.
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur, Número 1*, 1-14.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press.
- Núñez Rebaza, L., & Lloréns, J. A. (1981). La música tradicional andina en Lima Metropolitana. *América Indígena, 1*(XLI), 52-74.
- Orozco, C. (Director). (2018). *La Pastorita Huaracina: Feminismo, política y arte*. <https://www.youtube.com/watch?v=VgcxtnKItSk>
- Pastorita Huaracina, la cantante mayor del huayno peruano*. (s. f.). Bicentenario Perú 2021. <https://bicentenario.gob.pe/pastorita-huaracina-cantante-huayno-peruano/>

- Pérez Alonso Geta, P. M. (2008). El gusto estético. La educación del (buen) gusto. *Estudios sobre educación.*, N° 14, 11-30.
- Pérez Sánchez, A. (2013). Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora. *Revista Transcultural de música*, 17, 1-41.
- Piquer, V., Pedro, J., & del Val, F. (2014). Repensar las escenas musicales contemporáneas: Genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de etnomusicología*, 64-88.
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música* (Primera edición). Narcea Ediciones.
- Ranciere, J. (2018). Tiempo, Narrativa y Política. En *Tiempos Modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. (pp. 7-33). Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Ricoeur, P. (1975). *Hermenéutica y estructuralismo*. Megapolis.
- Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885—1930)*. Instituto de etnomusicología PUCP.
- Romero, R. R. (1993). Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú. En *Música, danza y máscaras en los Andes* (pp. 21-60). Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva-Agüero.
- Romero, R. R. (2004). *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Rougemont, D. de. (2002). *El amor y occidente*. Kairós.
- Saussure, F. de. (1980). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Turino, T. (2008). Tradiciones de charango en el Perú. En J. Mendivil, *El charango. Historias y tradiciones vivas*. (pp. 481-510). Fundación Celarg.
- Valenzuela, R. (1984). *La orquesta típica del centro del Perú* [Tesis en Musicología]. Escuela Nacional de Música.
- Van Leeuwen, T. (1996). The representation of social actors. En *Text and Reading Practices. Readings in Critical Discourse Analysis*. (pp. 32-70). Routledge.
- Vich, V. (2010). El discurso sobre la sierra del Perú: La fantasía del atraso. *Revista Crítica y Emancipación*, N° 3.
- Villacorta Chávez, J., & Garay Albújar, A. (2017). Max T. Vargas, un joven fotógrafo arequipeño en Cusco en 1897. En *Cusco Revelado. Fotografía de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi*. Instituto Iberoamericano de Berlín y Universidad de Piura.
- Yep, V. (2018). *Las grabaciones históricas de Hans Heinrich Brüning*. 2do Congreso Internacional de Arte Peruano UNMSM, Lima.
https://www.youtube.com/watch?v=VX2eD89S_ww