

“Tus ojos tienen la culpa para padecer tanto”: Los imaginarios de género en los huaynos del sur andino 1990-2010

Jade

## Resumen

En el Perú, hablar acerca del huayno, siendo uno de los géneros musicales andinos más difundidos implica hablar del racismo y la discriminación que es parte de la sociedad y atraviesa tanto a las y los artistas, como a quienes los escuchan, cantan y bailan con ellos. En este sentido, la música es un medio por el cual se construyen representaciones, las cuales moldean y constituyen la realidad de manera simultánea, al igual que posibilita la emergencia de emociones y de reclamos que a veces no pueden ser expresados.

Ante esta situación la investigación se plantea analizar la manera se construyeron los imaginarios de género acerca de las mujeres en los huaynos del sur andino durante 1990 y 2010. En el desarrollo del trabajo, primero se desarrollará el contexto del sur andino a finales del siglo XX, al igual que se hará una aproximación a los conceptos de roles e imaginarios de género y manifestaciones artísticas. Después, se analizarán dos factores que responden a las representaciones construidas sobre las mujeres. En primer lugar, desde la figura de cuidadoras y madres; y en segundo lugar, desde la figura de enamoradas y rebeldes. El trabajo concluye afirmando el poder que ambas representaciones llevan una carga de poder adscrita en ellas, en tanto son las mujeres quienes las construyen a partir del canto y también son capaces de resignificarlas, de presentar demandas y contar sus propias historias.

Palabras clave: *mujeres andinas, huayno, imaginarios de género, representaciones artísticas, emociones*

DICIEMBRE 2020

# Índice de contenidos

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1</b>	3
<b>El contexto del sur andino y las representaciones de género en los andes</b>	3
<b>1.1 El contexto del sur andino</b>	3
<b>1.1.1 Cambios sociales en el sur andino</b>	4
<b>1.1.1.1 “Amarillito amarillando”: construcción de la memoria de las mujeres andinas durante y después del CAI</b>	4
<b>1.2 Imaginarios y roles de género en los huaynos del sur andino</b>	10
<b>1.2.1 Imaginarios de género y representaciones artísticas</b>	11
<b>1.2.2 Roles de género en los andes</b>	12
<b>Capítulo 2</b>	13
<b>Las representaciones de las mujeres en los huaynos del sur andino</b>	13
<b>2.1 “Urpituchata uywakurani”: Cuidadoras y madres, el vínculo con la naturaleza</b>	13
<b>2.1.1 La naturaleza en las letras</b>	14
<b>2.1.2 “Madrecita de mi alma, yo te canto en tu día”: ser madres en la ciudad</b>	15
<b>2.2 Enamoradas y rebeldes, el vínculo con la pareja</b>	16
<b>2.2.1 “El amor es una trampa llaulillay que crece y marchita llaulillay”: entre la reciprocidad y la violencia</b>	17
<b>2.2.2 “Acaso porque soy pobre tú no me vas a querer”: cantar el amor y el desamor</b>	19
<b>Conclusiones</b>	21
<b>Bibliografía</b>	23

## Introducción

El huayno es un género musical de los andes, el cual, al igual que las demás expresiones musicales, refleja y construye representaciones de la realidad. En ese sentido, es posible identificar en su contenido la presencia de figuras o imágenes que remiten a ciertos sentidos que se construyen entre un grupo de personas. Y estos imaginarios cumplen un rol unificador en los grupos sociales, propios de cada cultura que construye sus representaciones y formas de entender el mundo. Sin embargo, estas imágenes que se encuentran en la memoria no responden a tiempos coyunturales, sino que tienen una larga data y responden a tiempos históricos como menciona Henríquez (2000). Es por ello que se explica el arraigo que los imaginarios construidos acerca de los roles de género poseen, aunque esto no quite la posibilidad de transformación y cambio.

En el Perú, el conocimiento oficial ha estado limitado a un campo de producción letrada y académica, y es por ello que hay voces que han sido olvidadas históricamente. Si nos remontamos a las historias propias, el quechua, al ser una lengua mayormente oral, se ha ido perdiendo a través de las generaciones. La motivación por escribir acerca del tema, responde a una necesidad de rescatar una historia que no es solo mía, sino también, al ser este trabajo acerca de las mujeres, de mi mamá, mi abuela y las muchas mujeres quechuahablantes, migrantes que alguna vez partieron con sus saberes e historias sin saber qué les esperaba en la ciudad.

Investigar acerca de las representaciones puede ser un medio para ver y entender los distintos procesos sociales que han ocurrido en el país. Hablar desde los huaynos nos remite a las canciones que se cantaban durante durante las tomas y luchas por la tierra, al vínculo con el agua y las montañas, a los sentimientos entre las personas. Y al ser un espacio que remite a lo afectivo, permite también contemplar aquello que no se puede decir de manera explícita, sino necesita leerse entre líneas y silencios.

En ese sentido, la presente investigación se plantea conocer de qué manera se construyeron los imaginarios de género sobre las mujeres en los huaynos del sur andino durante 1990 y 2010. Para esto se plantean dos objetivos específicos: analizar el contexto del sur andino y las representaciones de género en los andes; y analizar las representaciones de las mujeres en el huayno sur andino. Para el primer objetivo se describirá el contexto del sur andino a finales del siglo XX, partiendo de las migraciones y desplazamientos forzados, al igual que desde la construcción de la memoria por las mujeres andinas en el momento y después del conflicto armado interno. Dentro del segundo objetivo se analizará la representación de las mujeres en los huaynos, por un lado, como cuidadoras y madres y por el otro, como enamoradas y rebeldes. Para el primer factor, se desarrollará el vínculo entre las mujeres y la naturaleza, al igual que la transformación del valor del cuidado y del rol que cumplen las madres al migrar a las ciudades. Para el segundo factor, se profundizará en las relaciones de pareja, las

cuales se asientan en la reciprocidad, pero no están exentas de violencia, al igual que en el poder adscrito en la capacidad de poder cantar el amor y el desamor.

Para cumplir con los objetivos mencionados, la investigación organiza la información en dos capítulos para luego exponer las conclusiones. El primero desarrollará el marco conceptual y se divide en dos partes: la primera desarrolla el contexto del sur andino a finales del siglo XX y la segunda explica los imaginarios y roles de género en el sur andino, al igual que su vinculación con el huayno como un espacio de expresión. El segundo capítulo se encuentra también conformado de dos partes en las que se analizarán los dos factores. En la primera sección se analizarán las representaciones de las mujeres como cuidadoras y madres, mientras que en la segunda se analizarán las representaciones de enamoradas y rebeldes. Al final de los dos capítulos se expondrán las conclusiones obtenidas.

La metodología de investigación fue la revisión de fuentes secundarias y algunas fuentes primarias. La investigación se dedica a analizar exclusivamente las representaciones de las mujeres en los huaynos del sur andino, alguna interrogante que surja y no se limite al ámbito de investigación no será objeto de revisión. Es pertinente resaltar que se han presentado ciertas limitaciones en el desarrollo del trabajo, específicamente debido a la falta de fuentes primarias acerca de los mismos testimonios de las protagonistas, es decir de las mujeres andinas cantantes. Esto debido a que si bien se busca mostrar las representaciones acerca de ellas, el poder hablar de manera directa con quienes las crean, sería enriquecedor ya que serían las mismas voces de ellas las que cuenten lo que vivieron.

## Capítulo 1

### El contexto del sur andino y las representaciones de género en los andes

*Patibamballay, patisachallay/* Oh árbol de pati de Patibamba

*Sokoyruruykita/* nadie sabía

*K'orimantas k'aska/* que tu corazón era de oro

*Sonkoyruruykit'a/* nadie sabía

*Kollk'emantas kask'a/* que tu corazón era de plata

(Canto de las mujeres saleras, Los ríos profundos, José María Arguedas)

El presente capítulo desarrollará dos fenómenos: el contexto del sur andino y los imaginarios y roles de género en los andes. En primer lugar, se hará una contextualización de los cambios sociales durante los años que abarca la investigación (1990 a 2010), para ello se escogió hablar acerca de la construcción de la memoria de las mujeres andinas durante y después del conflicto armado interno y de las migraciones y desplazamientos. A continuación se desarrollará el rol del huayno como un espacio de expresión que posibilita la emergencia de emociones. En segundo lugar, se explicará el vínculo entre los imaginarios y representaciones de género con las expresiones artísticas, las cuales los construyen, pero también se ven influenciadas por ellos. Asimismo, se profundizará en los roles de género en los andes y sus características.

## **1.1 El contexto del sur andino**

En este subcapítulo se analizarán dos cambios sociales ocurridos en el sur andino a finales del siglo XX. Asimismo, se contextualizará el rol del huayno como espacio de expresión que permite la emergencia de emociones y la manera en la que, mediante estos cambios sociales, comienzan a surgir nuevas protagonistas, o mejor dicho, comienzan a abrirse nuevos caminos. Es necesario presentar el contexto del sur andino, ya que nos permite asentar la base sobre la cual se desarrolla la presente investigación y de esta manera poder observar los cambios existentes, como la migración de las mujeres andinas hacia las ciudades. De esta manera se busca también generar una respuesta a visiones como las que Zavala refiere en las que “se concibe a la “gente quechua” como un grupo cultural definido y fijo; se aborda la lengua originaria desde el pasado y como si estuviera muy distante del castellano; y se promueven visiones estáticas de la cultura y la tradición” (2018: 59). El capítulo permitirá abordar una o muchas historias en cambio constante, con sus propias contradicciones y desafíos.

### **1.1.1 Cambios sociales en el sur andino**

Durante los últimos años del siglo XX, fueron diversos los procesos que marcaron las vidas de las y los peruanos. Ambos procesos elegidos representan momentos de acción de las mujeres, quienes son, en palabras de las feministas comunitarias de Bolivia, “la mitad de cada pueblo” y, por lo tanto, la mitad de cada historia. En primer lugar, la construcción de la memoria por parte de las mujeres andinas durante y después del conflicto; y en segundo lugar, los procesos migratorios de conquista de nuevos espacios.

Es necesario al hablar de ambos procesos escogidos, observar que responden no a causas coyunturales, sino estructurales. Porque si hablamos de construir una memoria, hay algo que debe ser recordado. Y para que el CAI se desarrolle, hubo una capa de violencia base que propició su surgimiento. La migración, por otro lado, al mismo tiempo que fue una consecuencia del CAI, fue un resultado de brechas profundas de acceso a servicios básicos y a oportunidades de una vida digna al interior del país, por la exclusión, la discriminación, el abandono sistemático. Como menciona Flores Galindo (1985), la violencia pasa de ser un fenómeno que quiere ser explicado, a la explicación.

#### **1.1.1.1 “Amarillito amarillando”: construcción de la memoria de las mujeres andinas durante y después del CAI**

Y nadie lloró

El CAI significó uno de los momentos más críticos en la historia del país, ya que fue evidencia de la violencia e indiferencia que fue reflejada por un sector del país que no sintió el conflicto como propio. La CVR constata que en total hubo “23,969 peruanos muertos o desaparecidos; sin embargo, los cálculos y las estimaciones estadísticas realizadas permiten afirmar que la cifra total de víctimas fatales del conflicto armado interno superó en 2.9 veces esa cantidad” (2004: 15). No obstante, culminado el CAI en el sentido oficial, las injusticias continuaron y no se produjeron cambios estructurales. Es por ello que, ante un abandono sistemático, aquellas voces vulneradas y olvidadas inician un proceso de construcción de la memoria desde el espacio oficial en documentos como el informe de la CVR, pero también desde espacios alternativos.

Para las mujeres, el cuerpo fue un lugar por el que se expresó la violencia. Tanto por parte de las fuerzas del orden, como por el lado de los grupos subversivos, la violencia sexual fue una manera de controlar y someter a las mujeres. Viveiros (2008) señalan en este sentido que los diferentes grados de humanidad que eran asignados a los cuerpos, tenían una fuerte carga étnica. Es decir, que los cuerpos de las mujeres andinas eran vistos como merecedores de la violencia por parte de las FFAA, ya que solo se les reconocía como botín de guerra y como objetos. Una muestra de la impunidad de estos hechos es que recién en el 2017 se llevó el juicio a los militares por los casos de abuso sexual en Manta y Vilca, el cual, hasta el momento de la presente investigación, continúa en proceso. Que solo haya habido un proceso abierto es una muestra de la impunidad que ha habido en el país, pero también de la constante búsqueda de justicia que se empieza a perseguir de manera propia, en organización colectiva entre diversas mujeres.

Hablar de procesos de construcción de memoria, significa también hablar de espacios para sanar. En ese sentido, Arcos menciona que “el cuerpo deviene en deseo y represión y, por lo tanto, en lugar de disputa cultural y política” (2018: 33); en otras palabras, si la violencia pasó por los cuerpos de las mujeres, hay marcas corporales y simbólicas que quedan. Además, no podemos hablar solo de cuerpos de mujeres, sino de mujeres andinas, afrodescendientes e indígenas. La violencia ejercida hacia esos cuerpos no es casual, sino que responde a estructuras de poder que han violentado sistemáticamente.

Otro ejemplo de la imposibilidad de ciertos lugares para la memoria, es el espacio de los grandes registros oficiales, dominado históricamente no solo por una clase alta y mayormente blanco-mestiza, sino también masculina. Como menciona Aranguren (2010) hay un abismo entre la oralidad, las emociones y el cuerpo con la escritura científica. Esto significa que dentro de la misma construcción del saber, hay elementos que no son considerados como parte de este, los cuales usualmente son los que remiten a la parte “más humana” y pasional de cada persona. Entonces, aquellas formas de construir la memoria por y desde las mujeres andinas, indígenas, afrodescendientes, configura “las narrativas alternativas -que- se refugian en el mundo de “las memorias privadas” (Jelin 2002:41). No obstante, en este caso, el mundo de las memorias privadas no entendido relacionado al hogar individual, sino como parte del ayllu extenso, de relatos comunes que se construyen y recrean en las comunidades locales, pero también a nivel regional, pero para los cuales los registros oficiales cierran

sus puertas. Es por ello que si bien hay un aspecto de privacidad relacionado a lo oculto, también hay una dimensión pública en la que estas memorias alternativas puedan ser expresadas.

La oralidad es una forma en la que pueblos han podido expresar su historia y que esta pertenezca también, a aquel ámbito público, desde el cual, se configuran memorias alternativas de resistencia y también, como se ha mencionado previamente, de sanación. Como ejemplo, podemos mencionar lo ocurrido con los corridos mexicanos, desde los cuales se contaba la historia de la revolución. “El corrido hizo de las veces de escuela ambulante de la historia (...) fue el arte de la masa anónima, la democracia cantada desde abajo, de aquellos que no tenían dinero, pero sí mucho coraje (González 2010:649)”. Durante y después del CAI, la construcción de la memoria oral tiene el rostro de las comunidades más afectadas por este. Son diversas las canciones que hacen referencia a lo vivido en el conflicto.

### 1.1.1.2 “Forasterito soy”: Migraciones y la conquista de nuevos espacios

Wakin taqcha runaq llaqtampi/ Algunos en el pueblo de otros

Wakin taqcha alpaq sunqunpi/ Algunos con el corazón de la tierra

Ay mamallay, señorallay

Kausaspachá kutimusaqku/ Si estamos vivos regresaremos

Wañuspaqa manañacha/ Si estamos muertos ya no, ya no

Ay mamallay, señorallay

(Bendición, Qhapaq Qolla)

Durante el siglo XX, las oleadas migratorias son procesos que transforman de manera profunda al país, donde los límites entre costa, sierra y selva van adquiriendo nuevos significados, aunque nunca hayan sido barreras separadas en sí mismas. En este sentido, los desafíos a los que se tienen que enfrentar las y los migrantes en la capital son, a la vez, tanto nuevos como históricos. Nuevos debido a que las ciudades y la vida ahí, son lugares desconocidos de primera mano, pero históricos ya que desigualdades estructurales como el racismo y el clasismo persisten y se transforman también.

Respecto a la manera en la que se da la partida, en primer lugar, hay una ruptura con el pueblo de origen, donde se dejan historias y familias. Según Montoya (1987) la seguridad y el afecto para poder vivir se encuentran en la familia y el lugar de origen. Más allá de ellos, se encuentra un panorama desconocido, de aventura pero también de sufrimiento. Además, a esto se le suma que la posibilidad de volver, aunque se convierta en un anhelo de muchos, es incierta y lejana. La ruptura de la que hablamos, también acrecienta el grado de violencia, debido al impacto que el CAI tiene dentro de las comunidades, socavando las redes de confianza, el cual genera grandes procesos de desplazamiento.

No es solo el hecho de la partida, sino la violencia y desarticulación de esta que es vivida de manera directa. No es una partida voluntaria, sino una forma de intentar de escapar y es por eso que se les conoce como desplazamientos forzados.

En segundo lugar, la capital se posicionaba como la opción más viable para poder “progresar” y poder acceder a más oportunidades debido a la centralización que se mantiene hasta ahora en el país. Sin embargo, al llegar las y los migrantes, la realidad es un lugar hostil en el que buscar un trabajo y construir redes de contención al igual que un hogar se transforma en una lucha por la supervivencia. La inserción de las y los migrantes en la ciudad es rechazada por parte de las élites. El temor a la “invasión” de quienes hasta hace un tiempo estaban en la sierra, se alza como una amenaza. Méndez (1996) menciona respecto este hecho está ligado al recuerdo presente de la caída de la oligarquía como clase dominante, pero también la idea de que hay un lugar fijo que le corresponde a cada quien en la sociedad.

Calificativos como “indio”, “cholo”, “serrano” son usados para nombrar a aquellos “otros” que han migrado. Como menciona Vich (2003) el nombrar a quien se considera subalterno termina por constituirlo como inferior, ya que este poder configura su propia subjetividad. A quienes se les quita la posibilidad de crear los significados sociales, estos nombres terminan por establecer identidades casi inamovibles que representan formas de violencia. Sin embargo, ¿las y los migrantes se quedan en estas imágenes construidas por otros acerca de ellas y ellos?

Con las reformas neoliberales llevadas a cabo durante el gobierno de Fujimori, las y los migrantes que antes se habían lanzado, en palabras de Degregori a la “conquista del futuro y del “progreso”” (2014:61), se acercan a la idea del emprendedurismo. De luchar para salir adelante. Si antes, “la escuela, el comercio y en algunos bolsones el trabajo asalariado, son los principales instrumentos para esa conquista a la cual la migración a las ciudades —crecientemente planificada— le abre nuevos horizontes” (Degregori 2014: 61), ahora, ante la realidad ya conocida, daba sus frutos. Quienes trabajaban duro salían adelante, aunque no todas y todos contaran con esa historia. Aún así, se inicia la resignificación de aquellos nombres, a los cuales se le suman calificativos de lucha, perseverancia y esfuerzo.

En los huaynos, la figura del forastero, hace referencia a aquellos pocos, que parten hacia otros pueblos en busca de aventuras, acompañados de la soledad. Sin embargo, con las migraciones la figura del forastero cambia. Ya no se trata de unos pocos viajeros en busca de aventuras, sino que todas y todos los migrantes se convierten en forasteros de una ciudad la cual les dice que no pertenecen. En este sentido, la necesidad de construir nuevas redes comunales se vuelve vital para la supervivencia. Cambia además la denominación propia de quienes dejaron su tierra: las y los provincianos. Alfaro (2005) refiere a este hecho no como la pertenencia a una región específica y fija, sino a la construcción de una cultura general de quienes han migrado. Estas redes intercomunales son formas de resistencia y de búsqueda de construcción de una ciudadanía que es ajena.

### **1.1.2 El huayno como espacio de expresión**

A lo largo de la historia, la música ha sido un vehículo de expresión que posibilita la construcción de lazos. Como se mencionó previamente con el ejemplo de los corridos mexicanos, esta constituye formas por las cuales se construye la memoria y se crea la historia. En palabras de Romero, “A veces la única manera de expresión de las aspiraciones de una comunidad, un pueblo o un sector social es la música y sus contextos fundamentales” (2012: 45). Entonces, la música o el lenguaje cantado, se convierte en creador de realidades, siendo este parte de las interacciones y prácticas sociales, como menciona Zavala (2018).

Después de la conquista se fue gestando un rechazo a las manifestaciones culturales de quienes habían sido oprimidos y una de ellas fue el huayno, “las canciones cotidianas referidas a una actividad que practicada” (Escalante y Valderrama 1993: 11), debido a que quienes representaban y expresaban sus sentires con los huaynos eran personas de la sierra, quechuahablantes en su mayoría. Ante el olvido y la violencia, el huayno como un espacio de expresión también es uno de resistencia. Esto no hace referencia solo a los cantos de protesta, sino también a aquellos de amor y de alegría, ya que la misma posibilidad de emergencia de las emociones negadas significaba que estas podían habitar un lugar en el que podían ser compartidas con los demás.

La difusión por discos y radios ayudó a que varios intérpretes puedan llevar sus canciones a diversas regiones. Llorens (1983) se refiere a ellas y ellos las “grandes figuras” de la música andina, quienes pudieron profesionalizarse y tener mayor reconocimiento. Sin embargo, esto no significó que la totalidad de ellas y ellos podía acceder a estos espacios.

### **1.1.2.1 Emergencia de emociones y demandas**

El huayno entonces, al ser un espacio de expresión está situado en un contexto que empieza a ser estudiado desde la etnomusicología desde la segunda mitad del siglo XX. No se trata de -solo- música, sino de música entendida desde los sentires y demandas de los pueblos que la cantan. En este sentido, Paterson hace referencia a “sentir por medio del tacto” como una metáfora para hablar de las relaciones que se construyen rompiendo la idea de que solo conocemos por medio de la vista. “Nosotros consideramos el tocar y el ser tocados por otros, relaciones entre cuerpos, proximidad y empatía” (2007: 147). En este sentido, la música y el huayno, al ser parte del lenguaje y la historia oral, permiten un acercamiento que apela a una sensibilidad distinta.

Un ejemplo de esto es lo mencionado por Martín Lienhard (1998) cuando habla del *Pachacuti taki* (canto del cambio del mundo), haciendo referencia a las canciones de protesta durante los tiempos de tomas de tierras que reflejan la lucha de las poblaciones campesinas. Al hablar acerca de la estructura de estas canciones menciona que se encuentran tres niveles. Primero, un antes a la invasión de los mistis. Luego, un presente de dominación por parte de los hacendados. Finalmente, un tiempo en cambio, que es presente y futuro, en el que habrá un reestablecimiento de aquel pasado perdido.

Entonces, si antes hemos mencionado al huayno como un espacio expresivo, ahora se le da énfasis a qué tipo de sensibilidades y acercamientos nos permite. El ejemplo del *Pachacuti taki* es también una

muestra de cómo los cambios dentro de las sociedades andinas son constantes y dinámicos. Alberto Flores Galindo menciona que el mito de Inkarrí también refleja el impacto del sincretismo religioso (1993) debido a la similitud entre la inversión del mundo con el apocalipsis. Entonces, este espacio expresivo rompe con las visiones esencialistas que muchas veces se tiene de los andes como un lugar inmóvil, salvaje o desconocido (Vich 2010). Por el contrario, como también nota la etnomusicología, está situado en un contexto cambiante y es por ello que muestra las contradicciones propias de la sociedad y sus sentimientos más profundos.

Asimismo, las emociones que afloran, al ser cantados en quechua nos permiten acercarnos a otro tipo de saberes y sentires que pueden persistir en el canto. Especialmente, con los procesos de escolarización llevados a cabo después de la reforma educativa llevada a cabo por Juan Velasco Alvarado, la escuela si bien abre sus puertas para niñas y niños en el Perú, también se convierte en un lugar en el que se busca “desindianizar”. Gavina Córdova habla de sus experiencias en la escuela y el quechua y nos gustaría rescatar la parte en la que la profesora les pide cantar una canción en clase.

Me viene a la memoria una clase de educación artística en la que la profesora dijo que cada una cante una canción completa. Si no es completa —advirtió— les voy a bajar puntos, ¿de acuerdo? Entonces, de momento estuve muy feliz de cantar una de mis canciones, pero al repasar me di cuenta que ninguna canción sabía sólo en castellano, todas tenían estrofas o fugas en quechua; si omitía, la canción ya no era completa, además temía por la reacción de mis compañeras; pero en fin, no había otra alternativa, preferí que se rían o burlen de mí una vez más, pero luego de que yo haya cantado y ellos hayan escuchado un huayno serrano (2004: 8)

### 1.1.2.2 Nuevas protagonistas

El movimiento indigenista con una fuerte presencia en espacios letrados y académicos, en un intento de realzar la figura del huayno, busca romper la imagen de debilidad que tenía, relacionada a los sentimientos, la sensibilidad y la tristeza. Todas relacionadas a características de lo femenino. Como menciona Mendívil, “si en la musicología sobre los Andes de principios del siglo XX lo femenino era motivo de humillación y vergüenza, en la de mediados de siglo aparece como un problema, como algo que ponía en riesgo la imagen guerrera de la cultura incaica que empezaban a forjar autores nacionalistas, como algo que empañaba por consecuencia la virilidad de quienes la estudiaban, haciéndose, por ello urgente expulsar cualquier indicio de femineidad del discurso” (2017: 10). Es por ello que se buscan realzar características contrarias que realcen el espíritu alegre, guerrero, viril, solar (relacionado al sol) relacionadas a lo masculino. Es a los hombres indígenas a quienes se busca que esta nueva visión del huayno represente. Sin embargo, al ser en indigenismo, un movimiento que nace desde intelectuales, no afirmamos que esta interpretación a los huaynos haya sido propia de los mismos actores que las cantaban.

Sin embargo, durante el gobierno de Velasco, Henríquez menciona que se da una emergencia de “voces ligadas al *día a día*, voces de las mujeres populares que cobran visibilidad en torno a problemas de la vida cotidiana y la supervivencia de las familias, pero también (...) a la necesidad de

afirmarse como personas” (Henríquez 2000: 372). Más adelante, durante el tiempo de migraciones, las mujeres son las protagonistas de los nuevos espacios a los que estaban llegando. La relación entre la mujer y la acumulación, siendo ella encargada de guardar los ingresos del hogar, se transforma con la llegada a las ciudades, donde toma el rol principal en los negocios que comienzan a abrirse. Ya no son ellas las ayudantes, sino que sus esposos o el resto de la familia, dependen de ellas, quienes manejan el flujo de ingresos del hogar.

## **1.2 Imaginarios y roles de género en los huaynos del sur andino**

Hablar del sur andino nos remite a otros espacios desde los cuales se construyen y recrean imaginarios y roles de género. No obstante, no se trata de pensar en estos como fijos e inamovibles, sino como dinámicos y cambiantes. Durante los años que abordaremos en este trabajo, como se ha presentado anteriormente, las migraciones y la construcción de la memoria por parte de las mujeres luego del CAI representan procesos en los cuales, al producir cambios en las personas, los generan también en los imaginarios y roles de ellas.

En primer lugar, para hablar de los imaginarios de género, me gustaría comenzar con lo mencionado por Henríquez, quien menciona que “toda sociedad humana tiene una dimensión imaginaria, fundamental para “la emergencia de toda cultura y hace posible la auto-representación de las colectividades humanas, el sentido de la identidad y la percepción de su lugar en el mundo”” (2000: 318). La palabra fundamental, además, apela a que, si es la base de toda sociedad humana, no hablaríamos de imaginarios únicos, sino de imaginarios varios al reconocer la diversidad de estas. En el caso de los imaginarios de género, también hablaríamos de estas imágenes mentales acerca de las mujeres, pero, como ya hemos mencionado, no podemos hablar de un molde único que las hace a todas -exactamente- de la misma manera.

Además, los imaginarios están vinculados al mito, ya que, al pertenecer a aquella dimensión imaginaria fundamental, se entrecruza con los relatos primarios que dan forma a los grupos humanos. Así, los imaginarios pueden estar vinculados a figuras míticas o divinas, donde “lo «sagrado», o — la «divinidad», puede ser significado por cualquier cosa: un alto peñasco, un árbol enorme, un águila” (Durán 1968: 16). El vínculo con la naturaleza también se muestra en este espacio porque finalmente, estamos hablando del espacio primario con el que los seres humanos nos relacionaba. En ese sentido, los mitos también son un intento por explicar la naturaleza, salvaje e indomable, por proponer una explicación que pueda ser entendida. Vega-Centeno (2006) recuerda la contraposición entre cultura ligada a lo masculino, con la naturaleza, asociada a lo femenino lo cual nos remite a pensar en la búsqueda por domar o controlar la naturaleza, también asociada a las mujeres. El vínculo cercano se puede observar en la relación cercana construida entre ellas y la Pachamama, por ejemplo.

Sin embargo, a pesar de la fuerte vinculación entre los imaginarios y los mitos, no podemos reducir el surgimiento y reproducción de los primeros únicamente en base a los segundos. En palabras de

Vega-Centeno (2006) los imaginarios son producidos socialmente y es por ello que pueden ser modificados. No es que el mito en sí mismo sea el único origen al que se debe retornar para comprender la presencia de los imaginarios, ya que estos mismos, se moldean en la interacción mutua. Son contextos determinados que dan pie a estos imaginarios y que también aseguran su reproducción en un sistema establecido. Es por ello que el arraigo y la persistencia de ellos es grande, debido a que “(...) el *tiempo* de los imaginarios no es el *tiempo* de las coyunturas: es la temporalidad histórica de la sedimentación de la memoria colectiva” (Henríquez 2000: 320).

Los imaginarios de género, que son en los cuales nos centraremos, son “imágenes, símbolos y representaciones que lo construyen dentro de una situación histórico-social dada, pero que, al estar inscritos en los sistemas sociocognitivos de la población, comprometen niveles no-conscientes y más allá de la conciencia de los actores sociales –masculinos y femeninos–, y que se reproducen en las relaciones de género” (Vega-Centeno 2006: 25). Los niveles no conscientes entonces, harían referencia a aquel contenido presente en la mente, a imágenes mentales que persisten, ya sea de manera explícita o implícita en la memoria colectiva. No se trata solo de poder identificar los imaginarios de género, sino que la interiorización de ellos es lo que los hace persistir.

### **1.2.1 Imaginarios de género y representaciones artísticas**

Como hemos mencionado antes al momento de hablar acerca de los imaginarios de género, estos se construyen a partir de símbolos, imágenes y representaciones. Nos centraremos en las últimas, debido a que las representaciones son la materialización de los imaginarios, ya que como menciona Vich (2010) menciona que la “realidad” no es independiente del lenguaje. Un conjunto de representaciones es la que conforma el imaginario; sin embargo, es una relación dialéctica debido a que si bien reproducen el imaginario también lo moldean. Un conjunto suficientemente grande de representaciones es capaz de modificar un imaginario, aunque el proceso sería de largo aliento, ya que como mencionaba Henríquez, el proceso de sedimentación de los imaginarios es mucho más amplio.

Las representaciones artísticas están vinculadas a las industrias culturales, las cuales, constituyen espacios de intercambio y comercialización de manifestaciones culturales. Alfaro se refiere a ellas mencionando que no se eximieron de la “pedagogía de los sentimientos y la nacionalidad” (2005: 5), por lo cual fueron un vehículo que intentó unificar a un país fragmentado. En el caso del huayno, las industrias culturales tienen el rol de construir espacios de interacción social en el que hay un intercambio entre las personas que son parte de ellos que está mediado, en este caso, por la música. Esta es un medio por el cual se construyen y reproducen discursos, al igual que propicia espacios de encuentro y recuperación de una colectividad, en este caso en su mayoría quechuahablante, que había migrado y se encontraba dispersa.

Entonces al momento de construir representaciones artísticas también está abierta la posibilidad de nuevas narrativas. Como menciona Alfaro, refiriendo procesos de identificación de las y los migrantes con el huayno “los “provincianos” -ya- no aparecen como los humildes vencidos sino como gloriosos conquistadores” (2005: 12). Esto responde a lo mencionado anteriormente cuando se menciona la idea

de luchar y trabajar duro para conseguir los sueños planteados. Las industrias culturales que sirven como espacios de encuentro, sirven para canalizar estas nuevas representaciones en base a una realidad nueva y desafiante.

### **1.2.2 Roles de género en los andes**

Los roles de género entendidos como la manera en la que hombres y mujeres cumplen con tareas asignadas según el género. Son una muestra de las representaciones que se construyen. “Dado que la creación de diferencia social implica la representación o construcción de “otros”, (...) a su vez implica la construcción o representación de uno mismo” (Harvey 1989: 12). Al hablar de roles de género, también nos acercamos a una dimensión personal, ya que finalmente, no es que solo sean mandatos implícitos sobre la organización social, sino también son reproducidos en el día a día y se encuentran naturalizados.

En el pasado, muchos estudios de género se desarrollaban en contextos urbanos, en los cuales, por ejemplo, existía una división marcada entre el espacio privado relacionado a las mujeres y el espacio público, el cual era dominado por los hombres. Hablar de los roles de género en contextos distintos que escapan al espacio urbano- de clase media- es necesario, ya que a pesar de la constante transformación en la que se encuentran, permite reconocer distintos puntos de origen históricos. En ese sentido de Francke (1996) menciona que en los andes, el trabajo productivo se encuentra separado al doméstico, sin embargo, no se encuentran “barreras infranqueables” entre estos. Respecto a los roles desempeñados en el trabajo, los hombres eran quienes usaban la chaquitajlla para trabajar la tierra, mientras las mujeres usaban las manos para sembrar. De esta manera, eran ellas quienes construían una relación especial y un vínculo con la Pachamama. Silverblatt al hablar de los roles de género en los andes incaicos hace referencia a que “el simbolismo de género, estructurado por una lógica de la reciprocidad, daba forma a los medios con los cuales los pueblos andinos explicaban su universo” (1990: 22).

Sin embargo, procesos ya mencionados de migración significan un intercambio que trastoca roles de género tradicionales. Si bien entre los mismos elementos de la naturaleza hay una división entre elementos masculinos y femeninos que también sirve como base para la construcción de roles de género, estos pueden ir adquiriendo nuevas significaciones. Por ejemplo, la figura femenina del Apu Puyca Siete Polleras en Kunurana, Puno, está relacionada al comercio (Ruiz Bravo et al. 1998). Con la llegada de las y los migrantes a las ciudades, son las mujeres quienes toman el liderazgo de los negocios que comienzan a surgir. Asimismo, la mujer encargada de almacenar los ingresos de la casa, está relacionada con la misma figura del seno materno, el cual “no es solo es lugar donde se acumula lo nutricio – lo que lo hace asociable a una concavidad -, sino que es una forma de controlar un flujo y, además, por cierto, nutrir” (1998: 77). El hablar del control que tiene nos remite a aquel poder que se construye desde el hogar, lo cual contrasta con visiones en las que este se encuentra relacionado a formas de opresión.

En conclusión, en este capítulo se muestra la manera en la que la migración causada por el CAI, así como la construcción de la memoria de las mujeres, permite la apertura de espacios alternos, ya sea desde la tradición oral, así como la toma de protagonismo en actividades familiares como el comercio. Asimismo, la manera en la que luego de los desplazamientos forzados como las migraciones hay una necesidad de buscar espacios comunes y vínculos en una ciudad ajena. Frente a exclusiones e injusticias históricas, el huayno constituye un espacio en el que las emociones emergen y persisten, recreándose a nivel regional, en el que se constuyen historias comunes. En la segunda parte, la relación entre imaginarios de género y representaciones refleja la relación dialéctica existente entre estas. Al igual que se muestra la importancia de la dimensión mítica de los imaginarios, pero también el análisis en un contexto determinado, en el que las prácticas sociales los van modificando. El arte es un medio por el cual estas se construyen y reproducen y la música como un espacio de expresión permite que afloren aquellos sentidos compartidos al igual que los cambios que se van produciendo en ellos.

## Capítulo 2

### Las representaciones de las mujeres en los huaynos del sur andino

A través de este capítulo se muestran las representaciones de las mujeres en los huaynos del sur andino. Desde cuidadoras y madres a rebeldes y enamoradas, son diversas las maneras en las que un tema en específico puede ser abordado desde las canciones. Como hemos mencionado en el capítulo anterior, la música como un espacio de expresión, permite que afloren aquellos sentidos compartidos al igual que los cambios que se van produciendo en ellos.

#### 2.1 “Urpituchata uywakurani”: Cuidadoras y madres, el vínculo con la naturaleza

El vínculo con la naturaleza es aquello que estructura el rol de cuidadoras y madres que las mujeres desempeñan. El cuidado y la crianza son las categorías que hermanan el vínculo entre los seres humanos y las entidades de la naturaleza. Como menciona Torres (2020) las entidades humanas y no humanas se necesitan entre ellas, ya que el bienestar se construye en conjunto. La concepción de comunidad se encuentra muy presente, debido a que el crecer de manera conjunta, es a través de un equilibrio que implica respeto, pero también afecto. La palabra quechua *uywanakuy*, es aquella que refiere a este vínculo, la cual viene del verbo *uyway* (criar) con el infijo *naku* (entre nosotros). “La Pachamama nos cría, el Apu nos cría, nos cuidan, y nosotros cuidamos de ellos... y nosotros criamos a nuestros hijos y ellos nos criarán cuando seamos ancianos. Nosotros criamos las semillas, los animales y las plantas y ellos también nos crían” (Cadena, 2009, p. 161, citado por Torres 2020: 139).

Las letras de las canciones son un reflejo de la relación tan cercana existente entre los humanos y la naturaleza, en la que más que un vínculo sujeto-objeto, es uno de sujeto a sujeto. Los sentimientos que se expresan de manera tan vívida como la alegría, el llanto y la melancolía los pueden sentir tanto los animales, las plantas y otros elementos con la misma intensidad que las personas. Las canciones, entonces, se construyen apelando a estas metáforas y símiles. Incluso desde el mismo origen de la palabra, la música y la poesía se encuentran conectadas, ya que *taki* significa música y *hailly taki*, poesía.

Y esa crianza requiere una escucha mutua, un acercamiento que trasciende a la relación vertical en la que hay un hablante y un oyente desconectados el uno del otro, sino en la que es necesaria que ambos puedan entablar un diálogo recíproco. “Escuchar, mejor dicho, saber escuchar y no solamente oír, abarca un conocimiento mayor que la simple percepción sonora. El sonido que se oye es mensaje; no es un sonido que solamente causa placer o desagrado en el escucha, sino que se recibe como algo que transmiten los seres que lo emiten” (Vásquez 2019: 7). Los seres a los que refiere Vásquez pueden ser el llanto de las *wawas*, el sonido de las piedras del río, la lluvia, el frío. Esto se refleja, por ejemplo, al momento en el que los animales son mediadores para los sentimientos de los seres humanos como afirma Montoya (1987). Los sentimientos, a pesar de ser sumamente íntimos, también se construyen en comunidad y es aquella intimidad que da paso a las mujeres como creadoras de estos espacios, tanto desde su rol de madres como de cuidadoras.

### **2.1.1 La naturaleza en las letras**

La vinculación entre las personas y la naturaleza no se limita a una forma y espacio únicos, sino que abarca distintos niveles y formas de relacionarse con ella. Y aquellas diferencias están asentadas en que los mismos elementos de la naturaleza pueden tener características femeninas, masculinas e incluso ambas simultáneamente. Lienhard señala acerca de las parejas de palabras presentes en las canciones que “varias de [ellas] se pueden considerar como las coordenadas de una cosmología: sol / luna, día / noche, oro / plata, padre / madre, cerro / abra, etc. Como tales, algunas de ellas tienen, en la “poesía” quechua, una larga tradición” (2005: 495). Las divisiones sirven para dar sentido a una forma de ver el mundo, en el que desde la estructura y el orden de los elementos de la naturaleza, se configuran ideas, sentires y relaciones sociales.

Algunos ejemplos de la división de los elementos, se observa desde el ámbito de mayor jerarquía entre el Inti (masculino) y la Killa (femenina). Sin embargo, desde los elementos más pequeños, esta división se encuentra presente. Como menciona Saroli, hay una infinidad de formas que pueden usarse para describir la relación entre los humanos y la naturaleza. Un amante, por ejemplo, puede ser “un halcón, el viento o un río, él ve su dolor reflejado e intensificado en las copiosas aguas o ruega a las alas del halcón para buscar por su amada perdida” (2005: 49).

Además de los sinónimos y palabras usadas como equivalentes, también los antagonismos y las secuencias están presentes. Respecto al cambio de palabras que se utiliza para hacer referencia entre

urqu (cerro) y qasa (abismo), Lienhard (2005) afirma que ambas constituyen a la cordillera en su conjunto, no se trata de sinónimos. Es una relación de complementariedad, pero también de oposición que puede verse, desde el ámbito más personal, con las figuras de *mamay* y *taytay*.

La figura de la madre se nos es presentada siguiendo la cosmología, como aquella que aporta protección y cuidado. Los imaginarios acerca de ella se construyen debido a las referencias que la posicionan como una figura que no necesariamente está presente, pero es evocada. Esto en el sentido que representa aquel pasado de alegría y cariño que ya no está presente. La pérdida de la persona a la que se ama, que puede ser la pareja como la madre está ligada a la destrucción de la situación de origen pasada, en la que había un cuidado constante y un vínculo *vivo* con ella como mencionan Goelte, Oetling y Degregori (1979).

Especialmente, luego del CAI, por ejemplo, Ayre (2016) refiere a las canciones que hablan de la madre relacionada a la figura de la virgen o *mamacha*, las cuales responden a una búsqueda de justicia y superar el dolor sufrido. Esta imagen de la madre que trasciende y se vuelve casi divina, contrasta con la madre mortal, quien como se menciona previamente, puede ser separada por la partida o la muerte y vive en el recuerdo.

Además de la figura de la madre, la amada está presente y hay una diversidad de nombres que pueden ser usados para nombrarla, los cuales varían dependiendo del contexto y la intención que se tenga al nombrarla. “No se le llama por su nombre a la amada, se le dice paloma, calandria, picaflor, flor de amapola, sirwana, surphuy, phalchay, lima-lima, llawlli o tankar, cebadilla, semillita, lucero, estrella, sirena. Se habla del amor a estos seres hermosos pensando en la persona amada (Montoya 1987: 37)”.

En contraste con figuras recurrentes en las canciones, como la del gavilán para hacer referencia al forastero, o el picaflor y el amante bandido, también se presenta a las mujeres como a las que se tiene que proteger. La figura de Urpi, la paloma que es la amada, es aquella la cual se busca cuidar, aunque eso significa también represente el control que se ejerce sobre ella. “*Urpituchata uywakurani ay ay ay qori cadena watuchayuqta*” (palomita, yo te cuido ay ay ay con una cadena dorada te amarraré) (Los Kantus del Cusco 2012). Sin embargo, así como la palomita puede quedarse en el nido, también puede partir, como evoca Condemayta de Acomayo: “Ay mi palomita de mi palomar, abriendo sus alas, volando se fue. Déjala que se vaya, sola volverá, encontrará su nido, ocupado ya” (2014).

Es por ello que a pesar de que las mujeres son madres y cuidadoras, también en las letras se refleja una necesidad de cuidarlas y protegerlas de los peligros. Sin embargo, al tener que partir, por ejemplo, del lugar de origen, son ellas quienes empezarán a transformar el significado del cuidado con las nuevas implicaciones que este tiene.

### **2.1.2 “Madrecita de mi alma, yo te canto en tu día”: ser madres en la ciudad**

Al desempeñarse en otros espacios, el rol de madres y cuidadoras que desempeñan las mujeres cambia de manera gradual. Bathyány menciona acerca del cuidado que es “una actividad femenina

generalmente no remunerada, sin reconocimiento ni valoración social” (2008: 178). Esto hace referencia al orden de la casa, el cuidado de los niños, la responsabilidad por los adultos mayores. El cuidado del almacén, la cercanía a los rebaños para asegurar la reproducción, al igual que con la tierra, son espacios de los que únicamente las mujeres se encargan, como mencionan Ruiz Bravo et al. (1998). Ya en las ciudades, el rol de administrar la economía también se transforma en uno femenino, al ser ellas las encargadas de los negocios. Respecto a las entrevistas en Kunurana se afirma que “Las mujeres encuentran en el comercio las posibilidades de una mejor vida, un camino para ser Khapaq, y una condición de posibilidad para ser ciudadanas en términos plenos (1998: 78). No obstante, esta carga que se acumula de manera progresiva, también trae nuevos reclamos por ella. Hay un cambio en la figura de la paloma que debía ser cuidada para que no se escape, ya que son las mujeres quienes se enfrentan a aquellos peligros de los que se buscaba protegerlas.

En la canción *Maldigo la hora*, Sonia Yasmina increpa al padre de su hijo y dice: “De ti solo queda el fruto que dejaste, es un niño lindo pero sin padre” (2020). La madre ya no es una figura a la que se evoca, sino el yo lírico de la canción -es- madre y también, desde ese momento de su vida en el que se encuentra, cuestiona el abandono del esposo. Condemayta de Acomayo también le canta a su hija en *Briseidita* (2008), a quien se refiere como una persona amada por la que daría la vida. Al crecer las intérpretes de los huaynos, muchas se convierten en madres y pueden, desde sus letras, cantar para sus hijas e hijos. Esto no implique que la figura de la madre a la que se le canta se olvide. Condemayta de Acomayo, también recuerda a su madre con la canción *Madrecita* (2018).

Esto no significa que la figura de cuidadoras haga desaparecer a la imagen de necesidad de cuidado y protección con un cambio drástico en las letras. No obstante, el hecho que las mujeres compongan y canten sus propios temas, también aporta nuevos elementos como el abandono, al igual que ilustra el paso del tiempo de las mismas protagonistas de las canciones, quienes pueden ahora ser madres.

## **2.2 Enamoradas y rebeldes, el vínculo con la pareja**

Por lo general, la imagen del huayno que predomina en el imaginario colectivo, es la que se le relaciona con el amor y el dolor. Si bien es cierto que hay una gran cantidad de canciones que se centra en esos temas, es cierto también que pueden abordarlos de maneras muy distintas. El amor, en sí mismo, ha sido un vehículo que ha estado en la base misma de la historia. Es una habilidad aprendida, la cual tiene un valor social como señala Butterworth (2014). No se trata de pensar en el amor como un sustantivo, una palabra que queda solo en el aire; sino, como un verbo, el cual implica acción y agencia. En palabras de Hooks (2000), no se trata de que *tenemos* que amar, sino que *elegimos* hacerlo. Es por ello que el contexto también determina de qué maneras este amor es expresado y cómo se construye. El imaginario de las mujeres como enamoradas, pero rebeldes, refleja en palabras de Butterworth (2014) el “amor dulce que se vuelve agrio”, que no solo involucra a las letras y al contenido de las canciones, sino a las mismas protagonistas que las cantan.

Asimismo, hay un componente de humor que intercala con aquel coqueteo o despecho. Es posible reírse de uno mismo mientras se canta, como también de la otra persona, lo cual puede incluir a su

familia. Montoya hace referencia a la presencia de este elemento como “un medio para expresar la crítica social, el ajuste de cuentas con los que mandan, en una sociedad como la peruana donde la dominación política es tan grande y donde la democracia es entendida solo como un acto electoral ¿De qué otro modo pueden criticar los indios si solo son ciudadanos a medias? (Montoya 1987: 53)”. La risa y la alegría frente a tristezas que pueden ser de amor, pero también por la dificultad para mantener a la familia, por ejemplo, generan una identificación mayor con lo que se canta, debido a que incluyen a más personas, a más paisanos en esta risa frente a la adversidad. Como un ejemplo podemos mencionar la fuga de Forasterito soy “*Chullalla puñuy*, calamidad; *isqalla puñuy*, felicidad; *quimsalla puñuy*, fatalidad, *tawalla puñuy*, comunidad” (dormir de a uno, calamidad; de a dos, felicidad; de a tres, fatalidad, de a cuatro, comunidad) (Estudiantina Perú 2018).

### **2.2.1 “El amor es una trampa llaulillay que crece y marchita llaulillay”: entre la reciprocidad y la violencia**

Si bien, desde occidente, es el amor romántico aquel considerado como la única forma posible de amar, desde los Andes, entender el amor significa partir desde otros epistemes o lugares de conocimiento para entender cuáles son las lógicas que operan sobre las relaciones amorosas. En ese sentido, Silverblatt (1990) menciona que en el caso de los pueblos andinos, la reciprocidad era una de las bases que estructuraba la manera en la que se entendía el mundo y a su misma vez, servía para explicarlo.

La misma idea y acción de la reciprocidad implica comprensión, la cual habla de confianza mutua, pero también de autonomía. Como se menciona anteriormente, la escucha mutua también se puede observar desde las relaciones de pareja. “El concepto de comprensión expresa un ideal: si un hombre y una mujer se comprenden entre ellos, tendrán la misma opinión sobre asuntos tales como gastar una suma particular de dinero, las personas a escoger como padrinos de sus hijos (...) En casos en que existen diferencias de opinión, la discusión del problema debe llevar a una decisión conjunta” (Harvey 1989:13).

Esta autonomía, por ejemplo, se refleja en el canto de Antonia, el cual es recogido por Carmen Escalante y Ricardo Valderrama (1993: 23). Si bien, más que ser un huayno, es una canción wanka (de siembra), puede ayudar a establecer una base acerca de la cual partir.

“apaspaqa apawachun, De llevar que me lleve

*pusaspaqa pusawachun* de conducir que me conduzca,

*atisqallan urakaman*, hasta la hora que pueda

*qawaskallan hawakama*. hasta el lugar que ha mirado

*chaymantaqa ripusaqmi*, Después me iré

*chaymantaqa pasasaqmi*” después me marcharé.

Más que referirnos a una complementariedad, estaríamos hablando de las formas de “ser dos” en las que si bien hay un vínculo que está marcado por divisiones, reconoce la importancia de cada una y asimismo, es capaz de dejar ir. “No significa estrictamente lo mismo que el concepto de complementariedad y, por supuesto, tampoco supone equidad. La idea central es que en la pareja convergen dos seres independientes, que no se fusionan ni desaparecen son dos que caminan juntos en función de acuerdos sociales y personales” (Ruiz Bravo et al. 1998: 47). Antonia le indica que la lleve hasta un lugar determinado, después, ella seguirá sola, pasará sola. Esto nos da un antecedente a las canciones que, por ejemplo, toman lugar años después, en las que aún continúa el vínculo amoroso con la pareja, pero que reconoce la independencia de cada uno de los miembros de esta. No se trata -únicamente- de medias naranjas que se necesitan para coexistir.

Montoya (1987) señala que no existe en sí la declaración tradicional occidental del amor, donde alguien ama a alguien sin que la otra persona lo sepa a través de versos preparados. Las enamoradas escogen al amado, como menciona Montoya, al momento de los carnavales. Ellas, independientes, eligen al muchacho que más les guste.

Sin embargo, estos amores no están exentos de jerarquías y violencia. La reciprocidad que hila este cariño no es suficiente y no puede ser usada para invisibilizar que los vínculos también pueden ser violentos. “La idea de una pareja comprensiva implica también un grado de confianza mutua. Si una de las partes quiere hacer algo, la otra debe respetar su autonomía (...) La falta de tal comprensión es citada con frecuencia como causa de la violencia doméstica” (Harvey 1989: 13).

De la misma, el componente romántico y más vinculado al dolor se ve reflejado en el sufrimiento, pero también en las referencias llenas de romanticismo. Montoya se refiere a este tipo de amor como “señorial” y describe entre sus características que es platónico, en el que la pareja es única en el mundo y la ternura es grande, pero la venganza lo es aún más. Condemayta de Acomayo canta “*Capuliñahui* cusqueñita, tus ojos tienen la culpa para padecer tanto” (2011). En este huayno, los ojos de la amada son como el capulí, fruto pequeño de color negro. Más adelante, se habla de olvidar a la amada, ese “nombre tan bonito con que me engañaste”. Es por ello que el amor tampoco refiere a ciertas características estáticas y fijas, sino, al reconocer su carga cultural, especialmente, en tiempos de grandes transformaciones como los años abordados en el trabajo, las canciones reflejan las transformaciones que las mujeres tienen en ellos.

## 2.2.2 “Acaso porque soy pobre tú no me vas a querer”: cantar el amor y el desamor

Hablar de las emociones que se les permiten sentir a las mujeres ha sido un tema limitado no solo desde espacios oficiales, sino también desde espacios privados y alternos. Como se menciona en el primer capítulo, el huayno mismo pasó por un proceso en el que se intentó suprimir aquella carga emocional relacionada a las mujeres. Ward menciona que el “problema” acerca de las emociones, se remonta desde la época colonial. “Evidentemente la ternura y la emoción fueron sentimientos limitadas a conversaciones personales o a correspondencia privada. Lamentablemente, las palabras han desaparecido. Aún más en un mundo donde la mayoría de indígenas, y especialmente, las mujeres no sabía leer o escribir” (Ward 1996: 12). Sin embargo, sumadas a conquistas por la ciudadanía, las mujeres van construyendo un poder al ser capaces de expresar estos sentimientos de manera pública, creando arte con ellos.

Los coliseos como lugar en el que las cantantes empiezan a presentarse en la capital se consolidan como punto de encuentro para las y los migrantes, quienes pueden bailar y “matar las penas”. Hay una relación dialéctica entre la cantante y su público, en la que historias que no necesariamente se están viviendo en el momento (tener una decepción amorosa), pueden ser sentidas como propias porque, en cierto sentido, sí lo son.

“Aunque hay muchos oyentes de huayno en relaciones felices, estables y duraderas, este tipo de amor es raramente mencionado en las letras del huayno, a menos que se refiera a algún tipo de amor dichoso del pasado que fue mal. Como muchas de las formas de arte realistas, lo que se enmarca como “la realidad” o “lo cotidiano” es en sí mismo una construcción estética. Hay una relación dialéctica entre la experiencia subjetiva y las historias (genéricas) sobre personas que circulan en la esfera pública, quienes pretenden representar fielmente dicha experiencia” (Butterworth 2014: 131).

Esta recreación de letras se ve expresada en cantos que no solo se lamentan, sino que también reclaman y cuestionan. Un ejemplo es un huayno de Rosita de Espinar, quien canta *A mi corazón le debes dos mil quinientos suspiros, a mi corazón le debes dos mil quinientos suspiros (...) Acaso pa' que me quieras te puse puñal al pecho, acaso pa' que me ames te puse puñal al pecho. Qué te costaba decirme: “Cholita, yo soy casado”, qué te costaba decirme: “Cholita, tengo mis hijos”* (Butterworth 2014: 193). Se pueden ver las similitudes con la letra de un huayno puneño llamado *Qué encanto tienen tus ojos*, cantado por Nancy Manchego que dice de la siguiente manera: *“Qué encanto tienen tus ojos o que misterios encierra, que si me miran me matan viday si no me miran me muero. Acaso para quererte te puse puñal al pecho, te quiero sin que me quieras viday”* (2005). El “acaso” nos remite a un reclamo ante este amor que no fue genuino, que escondía una trampa, una decepción. Además, este puede cuestionar incluso las mismas razones por las que se genera el rechazo. Sonia Yasmína cantaba *“Acaso porque soy pobre tú no me vas a querer, eso está mal, que tú me digas tengo otro amor”* (2020). Y la pobreza no necesariamente al ser *waqcha* (huérfana), sino también a diferencias de clase que se van generando con las reformas neoliberales. A fin de cuentas, no necesariamente son letras totalmente nuevas, pero que impactan en las y los oyentes porque hay

situaciones tanto internas como externas que movilizan aquella empatía e identificación con lo que se canta.

Hay una metáfora que puede ser usada para ejemplificar distintas formas de querer y es la manera en la que arde el fuego. En ella se hace una diferencia entre *raurakukk*, la lumbre que arde permanentemente relacionada a lo femenino y *raurakk* que significa ardoroso o colérico y está relacionada a lo masculino. “Estas dos formas de arder nos señalan dos formas de ser activo/a. La *q’awa* podemos asociarla con la idea de contener (en doble sentido: como recipiente y como impedir que algo se “derrame”). Que esto suceda requiere del empleo de una energía. Lo mismo sucede con la otra forma de arder, el conseguir mayor intensidad requiere del empleo de una energía” (Ruiz Bravo et al. 1998: 72). Las dos formas de arder, también puede ser pensadas como dos formas de amar.

La rebeldía se configura como un elemento que permite a las mujeres cantar acerca de estos sentimientos en público y construir intimidad dentro del espectáculo. Según Montoya, esta se encuentra ligada con “la producción, el amor, la despedida (1987: 58)”. Si bien las letras muestran aquel proceso de rabia y sufrimiento, la imagen que se construye de las mujeres cambia, al ser ellas quienes son capaces de expresarlos. Tal vez, como la forma de despedir a un amor amargo, pero también de a partir de ahí, poder seguir creyendo en la posibilidad de otros nuevos amores mejores.

En conclusión, el capítulo muestra la manera en la que las representaciones de las mujeres en los huaynos puede adquirir nuevos significados dependiendo de quiénes las que canten. Más que rupturas y grandes transformaciones en el mismo contenido de las canciones, lo que se refleja son pequeños cambios en el contenido que adquieren fuerza cuando son sentidos como propios por más migrantes, quienes a través de una relación con la cantante, construyen sentidos de identificación en el dolor pero también en la alegría.

## Conclusiones

Ante los diferentes cambios sociales a finales entre los años 1990 y 2010 en el Perú como las migraciones y la construcción de la memoria en el CAI, es importante estudiar el rol que la música o las expresiones artísticas cumplen, tanto en el reflejo y como en la construcción de la realidad misma. Es por ello que, ante la exclusión histórica de las mujeres andinas de espacios de expresión letrados y académico, el huayno es capaz de mostrar sentires, demandas y alegrías que habían quedado ocultas.

En ese sentido, el objetivo principal de la investigación fue analizar la manera en la que se construyeron los imaginarios de género de las mujeres en los huaynos del sur andino entre 1990 y el 2010. Es por ello que se busco desarrollar los dos fenómenos: en primer lugar, el contexto del sur andino a finales del siglo XX y en segundo lugar, el rol del huayno como un espacio de expresión y su vínculo con los imaginarios y representaciones de género. Para el primer factor, se desarrolló el impacto de las migraciones y los desplazamientos forzados, al igual que la construcción de la memoria desde las mujeres andinas en el momento y después del CAI. Respecto al segundo factor, se estableció la relación entre las emociones y demandas que podían aflorar a través de la música, al igual que la manera en la que se construyeron los imaginarios y roles de género en el sur andino.

Hay ideas importantes que resultan de los factores. Para comenzar, la representación de las mujeres como madres y cuidadoras visibilizó los significados diversos con los que puede ser entendido el cuidado. En primer lugar, la relación entre los humanos y la naturaleza cumple un rol estructurador en los andes. El un cuidado mutuo es necesario para que haya bienestar, el cual inicia desde la capacidad de escuchar los sentimientos no solo de las personas, sino también de los mismos seres de la naturaleza con quienes es posible dialogar. En segundo lugar, la figura de la madre no es una fija, sino que transita desde la necesidad de protección hasta el propio enfrentamiento con los nuevos desafíos. La figura de *Urpillay* a la que se busca “amarrar” cambió a la de la mujer migrante como pilar del hogar encargada de la administración de la economía. De la misma forma, los procesos de crecimiento personal desde las mujeres se reflejaron desde producción de sus propias letras que permitieron la emergencia de demandas como representaciones íntimas de sus vivencias.

Por otro lado, la representación de las mujeres como enamoradas y rebeldes significó una forma de entender el amor desde la práctica, con un valor social propio y capaz de transformarse de la mano de las propias protagonistas que lo cantaron. En primer lugar, se muestra que la reciprocidad y la violencia no son excluyentes en las relaciones de pareja. Las canciones reflejan cómo el “ser dos” no aludía necesariamente a una complementariedad romántica, sino a vínculos en los que era posible reconocer la independencia de la pareja y por eso era posible, por ejemplo, dejarla ir. Sin embargo, esto no significaba una equidad ni eximía a que la violencia también formara parte de las relaciones amorosas. En segundo lugar, el canto significó para las mujeres el poder “tener una voz” rebelde y cuestionadora, que si bien podía cantar desde el dolor, también lo podía hacer desde la alegría. La construcción de un vínculo cercano y de una intimidad de las cantantes con el público fue parte de la búsqueda por espacios comunes donde sentimientos sobre el amor antes limitados al ámbito privado

puedan ser expresados, pero también de encuentro y solidaridad con otras y otros migrantes como ellas que residían en las ciudades.

En la presente investigación se ha verificado la construcción de imaginarios de género a través de las representaciones de las mujeres en los huaynos del sur andino debido a los factores mencionados: la figura de cuidadoras y madres; y la de enamoradas y rebeldes. No ocurrieron transformaciones abruptas en la manera en la que las mujeres eran representadas, sino que se estas fueron dando de manera continua en primer lugar, desde las nuevas canciones compuestas por ellas, pero también desde los cambios en los significados de letras que ya eran conocidas. En segundo lugar, desde la presencia de nuevas cantantes quienes son capaces de construir vínculos de empatía y compañía con un público migrante y desde el poder que su voz les otorga para poder expresarse, presentar reclamos, llorar el desamor y apostar hacia un horizonte mejor en el futuro.

Finalmente, resulta necesario escuchar lo que las mismas cantantes tienen que decir sobre sus vivencias tanto personales como colectivas, al igual que preguntarnos la manera en la que la música cumple un papel fundamental tanto en la construcción de las historias excluidas de la historia oficial de país. Esto también nos muestra la manera en la que las emociones y lo afectivo, que es capaz de movilizarse a través del huayno y las cantantes, no está desvinculado de denuncias sobre la violencia, el abandono y las desigualdades. La apuesta sería hacia la construcción de respuestas colectivas que nos lleven a repensar las mismas ideas de nación y representación actuales, al igual que la revalorización del huayno así como de las voces de las mujeres que los cantan.

## Bibliografía

ALFARO, Santiago

2005 “Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno”. *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima, pp. 1-17. Consulta: 16 de noviembre de 2020.

<https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/491.pdf>

ARANGUREN, Juan Pablo

2010 “De un dolor a un saber: cuerpo, sufrimiento y memoria en los límites de la escritura”. *CEIC*. Córdoba, volumen 2010/2, 67 número 63, pp. 2-25. Consulta: 20 de septiembre de 2020.

[https://www.researchgate.net/publication/49611337\\_De\\_un\\_dolor\\_a\\_un\\_saber\\_Cuerpo\\_sufrimiento\\_y\\_memoria\\_en\\_los\\_limites\\_de\\_la\\_escritura](https://www.researchgate.net/publication/49611337_De_un_dolor_a_un_saber_Cuerpo_sufrimiento_y_memoria_en_los_limites_de_la_escritura)

ARCOS, Carol

2018 *Feminismos latinoamericanos: deseo, cuerpo y biopolítica de lo materno*. *Debate Feminista*. Ciudad de México, año 28, volumen 55, pp. 27-58. Consulta 13 de noviembre de 2020.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6365094>

AYRE ORELLANA, Jessica Gysella

2016 “Mujeres en el huayno social y sus composiciones antes, durante y después del conflicto armado (1980-2000) en el Perú”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Cartagena, número 23, pp. 117-142. Consulta: 26 de septiembre de 2020.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5766540>

BATHYÁNY, Karina

2008 *Género, cuidados familiares y uso de tiempo*. [Informe final]. Montevideo.

[https://www.academia.edu/3033432/G%C3%A9nero\\_cuidados\\_familiares\\_y\\_uso\\_del\\_tiempo](https://www.academia.edu/3033432/G%C3%A9nero_cuidados_familiares_y_uso_del_tiempo)

BUTTERWORTH, James

2014 *Divas de los Andes: emociones, ética y espectáculo íntimo en el huayno peruano*. Tesis para el grado de Doctor en Filosofía. Londres: Royal Holloway University. Consulta: 12 de septiembre de 2020.

[https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/andean-divas-emotion-ethics-and-intimate-spectacle-in-peruvian-huayno-music\(a529d57a-2c93-4f20-a5f7-cdd853376f99\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/andean-divas-emotion-ethics-and-intimate-spectacle-in-peruvian-huayno-music(a529d57a-2c93-4f20-a5f7-cdd853376f99).html)

COMISIÓN DE LA VERDAD Y LA RECONCILIACIÓN

2004 Hatun Willakuy: Versión abreviada del informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación Perú. Lima: Comisión de Entrega de la CVR.

#### CONDEMARYTA DE ACOMAYO

2007 Cuerpo soltero [videograbación]. Cusco: Youtube. Consulta: 23 de diciembre de 2020.  
[https://www.youtube.com/watch?v=3Zl\\_vGxC1dI](https://www.youtube.com/watch?v=3Zl_vGxC1dI)

2011 Valicha, Kapuli Ñawi y Saqsaywamanpi [videograbación]. Cusco: Youtube. Consulta: 22 de diciembre de 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=jEnR6NhBsFs>

2018 Madrecita/Dime destino [videograbación]. Cusco: Youtube. Consulta: 21 de diciembre de 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=nQ48Gs1CkUI>

2019 Valicha, Kapuli Ñawi y Saqsaywamanpi [videograbación]. Cusco: Youtube. Consulta: 22 de diciembre de 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=sUqbA0I9ecE>

#### CÓRDOVA, Gavina

2007 “No le enseñan las cosas para pasar la vida, solo le enseñan a leer y escribir”. *CLASPO*. Lima, pp. 1-30. Consulta: 22 de noviembre de 2020.  
<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/claspo/rte/0059.pdf>

#### CÓRDOVA, Gavina y ZAVALA, Virginia

2010 *Decir y callar: Lenguaje, equidad y género en la universidad peruana* [Proyecto Asesoría a los Programas Hatun Ñan UNSAAC y UNSCH]. Consulta: 5 de diciembre de 2020.  
<https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/Decir-y-Callar.pdf>

#### DEGREGORI, Carlos Iván

1995 “El estudio del otro: cambios en los análisis sobre etnicidad en el Perú”. *Perú 1964-1994: economía, sociedad y política*. Lima: IEP ediciones, pp. 303-333. Consulta: 16 de octubre de 2020  
[https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Peru%201964\\_1994%20Economia%20%20sociedad%20y%20politica.pdf#page=292](https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Peru%201964_1994%20Economia%20%20sociedad%20y%20politica.pdf#page=292)

#### DURÁN, Gilbert

1964 *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores. Consulta: 19 de noviembre de 2020.

<http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2016/09/La-Imaginacion-Simbolica-Gilbert-Durand.pdf>

ESTUDIANTINA DEL PERÚ

2012 Forasterito soy [videogración]. Cusco: Youtube. Consulta: 23 de diciembre de 2020.  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_j5KRJ-kdn4](https://www.youtube.com/watch?v=_j5KRJ-kdn4)

FLORES GALINDO, Alberto

1986 *Buscando un inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Lima: Editorial Horizonte.

GONZÁLEZ, Leopoldo

2010 “El corrido mexicano, perenne voz del pueblo y sus causas”. *BIBLAT*. Ciudad de México, número 75, pp. 647-658. Consulta: 15 de noviembre de 2020.  
<https://biblat.unam.mx/es/revista/alegatos/articulo/el-corrido-mexicano-perenne-voz-del-pueblo-y-de-sus-causas>

HARVEY, Penélope

1989 Género, autoridad y competencia lingüística. Participación política de la mujer en pueblos andinos [Material de Enseñanza del Programa de Estudios de Género]. Lima.

HENRÍQUEZ, Narda

2000 “Imaginario nacional, mestizaje e identidades de género: aproximación comparativa sobre México y Perú”. *El hechizo de las imágenes: estatus social, género y etnicidad en la historia peruana*. Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 317-388

HOOKS, bell

2000 *All about love: new perspectives*. Nueva York: Harper Perennial. Consulta: 28 de septiembre de 2020.

<http://wtf.tw/ref/hooks.pdf>

JELIN, Elizabeth

2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: ISBN. Consulta: 11 de noviembre de 2020.  
<http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayeroyhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20memoria%20Elizabeth%20Jelin.pdf>

LIENHARD, Martin

2014 Pachakutiy taki. Canto y poesía quechua de la transformación del mundo . LENGUAS, IDENTIDAD Y MEMORIA DE AMÉRICA. La Habana, anuario 9, pp. 30-42. Consulta: 1 de octubre de 2020.

[http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad\\_09\\_1998.pdf#page=31](http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_09_1998.pdf#page=31)

LLORENS, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP Ediciones. Consulta: 15 de septiembre de 2020.

<https://escholarship.org/uc/item/3th1332z>

LOS KANTUS DEL CUSCO

2012 Urpitucha [videgrabación]. Cusco: Youtube. Consulta: 24 de diciembre de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=sgoTco1MX5Q>

MANCHEGO, Nancy

2019 Qué Encanto Tienen Tus Ojos [videgrabación]. Cusco: Youtube. Consulta: 21 de diciembre de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=yhqG1vYE-Jg>

MONTOYA, Rodrigo

1987 *Urqkunapa yawarnin: la sangre de los cerros*. Lima: CEPES.

MENDÍVIL, Julio

2007 “Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*. California, volumen 2, número 2, pp. 2-33. Consulta: 15 de septiembre de 2020.

<https://escholarship.org/uc/item/3th1332z>

MONTOYA, Rodrigo

1987 *Urqkunapa yawarnin: la sangre de los cerros*. Lima: CEPES.

PATTERSON, Mark

2007 *The senses of touch: Haptics, Affects and Technologies*. Nueva York: Berg.

PINEAU, Fanny y MORA, Andrés

2011 “La reconstrucción de las identidades en la música popular y andina del Perú: un campo de disputa y negociación cultural”. *Revista Ensayos Pedagógicos*. Volumen 6, número 1, pp. 66-81. Consulta: 12 de octubre de 2020.

<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/ensayospedagogicos/article/view/4475>

RUIZ BRAVO, Patricia, CÁRDENAS, Nora, NEIRA, Eloy y VELÁZQUEZ, Tesania  
1998 Prácticas y representaciones de género [Informe final]. Lima.

ROMERO, Raúl

2003 “Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú. *No hay país más diverso. Compendio de Antropología peruana II*. Lima, pp. 289-329. Consulta: 8 de noviembre de 2020.

[https://www.academia.edu/12270331/\\_Hacia\\_una\\_antropolog%C3%ADa\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_la\\_etnomusicolog%C3%ADa\\_en\\_el\\_Per%C3%BA](https://www.academia.edu/12270331/_Hacia_una_antropolog%C3%ADa_de_la_m%C3%BAsica_la_etnomusicolog%C3%ADa_en_el_Per%C3%BA)

FRANCKE, Marfil

2014 “La participación de la mujer en los proyectos de desarrollo rural”. *Detrás de la puerta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 203-221.

SILVERBLATT, Irene

2014 *Luna, sol y brujas: Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.

MÉNDEZ, Cecilia

1996 “Incas sí, indios no”. *IEP Documentos de Trabajo*. Lima, número 56, pp. 1-27. Consulta: 18 de septiembre de 2020.

[https://www.comercioexterior.ub.edu/latinoamerica/lecturas07\\_08/Lecturas\\_para\\_debatir/Lectura\\_002.pdf](https://www.comercioexterior.ub.edu/latinoamerica/lecturas07_08/Lecturas_para_debatir/Lectura_002.pdf)

MENDÍVIL, Julio

2007 “Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*. California, volumen 2, número 2, pp. 2-33. Consulta: 15 de septiembre de 2020.

<https://escholarship.org/uc/item/3th1332z>

RUIZ BRAVO, Patricia, CÁRDENAS, Nora, NEIRA, Eloy y VELÁZQUEZ, Tesania

1998 Prácticas y representaciones de género [Informe final]. Lima.

SONIA YASMINA

2019 Maldigo la hora [videgrabación]. Cusco: Facebook. Consulta: 24 de diciembre de 2020.

<https://www.facebook.com/GuerrerotorresDaniel/videos/930690954072660>

2019 Porque soy pobre [videgrabación]. Cusco: Facebook. Consulta: 24 de diciembre de 2020.

[https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=629803681072963&external\\_log\\_id=d4aaff53-30eb-4386-bef3-6dab53ddb4e9&q=sonia%20yasmina%20maldigo%20la%20hora](https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=629803681072963&external_log_id=d4aaff53-30eb-4386-bef3-6dab53ddb4e9&q=sonia%20yasmina%20maldigo%20la%20hora)

VALDERRAMA, Ricardo y ESCALANTE, Carmen

2006 “Canciones de amor e imploración en los Andes. Literatura oral de los quechuas del siglo XX”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año 19, número 37, pp. 11-39. Consulta: 14 de noviembre de 2020.  
<https://www.jstor.org/stable/4530636?seq=1>

VÁSQUEZ, Chalena

2019 “Un universo sonoro en Los ríos profundos”. *Lienzo*. Lima, número 40, pp. 217-239. Consulta: 17 de septiembre de 2020.  
<https://doi.org/10.26439/l.v0i040.4321>

VEGA-CENTENO, Imelda

2006 “La tradición oral como fuente para el estudio del imaginario de género”. En UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA. *Espacios de género: imaginarios, identidades e historias*. Baja California: pp. 17-40. Consulta: 15 de noviembre de 2020.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3612336>

VICH, Víctor

2003 “Borrachos de amor”: las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano. *JCAS Occasional Paper*. Osaka, número 15, pp. 2-22. Consulta: 14 de noviembre de 2020.  
[https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/IEP/619/2/vich\\_borrachosdeamor.pdf](https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/IEP/619/2/vich_borrachosdeamor.pdf)

2007 “El discurso de la sierra del Perú: la fantasía del atraso”. *Crítica y Emancipación*. Buenos Aires, p. 155-168. Consulta: 21 de noviembre de 2020.  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/171>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

2004 “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”. *Tipiti: Journal of the Society for Anthropology of Lowland South America*. Miami, volumen 2, pp. 3-22. Consulta: 1 de octubre de 2020.  
[https://www.researchgate.net/publication/265072215\\_Perspectival\\_Anthropology\\_and\\_the\\_Method\\_of\\_Controlled\\_Equivocation\\_in\\_Tipiti](https://www.researchgate.net/publication/265072215_Perspectival_Anthropology_and_the_Method_of_Controlled_Equivocation_in_Tipiti)

VIVEIROS, Mara

2009 “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad”. *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*. Bogotá, pp. 63-81. Consulta: 20 de diciembre de 2020.  
[http://revlatinofamilia.ucaldas.edu.co/downloads/Rlef1\\_4.pdf](http://revlatinofamilia.ucaldas.edu.co/downloads/Rlef1_4.pdf)

WARD, Stavig

1996 *Amor y violencia sexual: valores indígenas en la sociedad colonial*. Florida: Colección mínima.

ZAMBRANO, Gustavo y UCHUYPOMA, Diego

2015 *Intersectando desigualdades: Participación política de mujeres indígenas a nivel subnacional del Perú* [Informe de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Konrad-Adenauer-Stiftung]. Lima. Consulta: 7 de diciembre de 2020.  
<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/110636/2015-Intersectando%20desigualdades.%20Participaci%3%b3n%20pol%3%adtica%20de%20las%20mujeres%20ind%3%adgenas%20a%20nivel%20nacional%20en%20el%20Per%3%ba.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ZAVALA, Virginia

2018 “El lenguaje como práctica social: cuestionando dicotomías y esencialismos en la Educación Intercultural Bilingüe”. *Sillex*. Lima, número especial: Educación Intercultural. Una apuesta por la justicia y la equidad, pp. 57-76. Consulta: 20 de noviembre de 2020.  
[https://www.academia.edu/37118260/El\\_lenguaje\\_como\\_pr%C3%A1ctica\\_social\\_Cuestionando\\_dicotom%C3%ADas\\_y\\_esencialismos\\_en\\_la\\_educaci%C3%B3n\\_intercultural\\_biling%C3%BCe](https://www.academia.edu/37118260/El_lenguaje_como_pr%C3%A1ctica_social_Cuestionando_dicotom%C3%ADas_y_esencialismos_en_la_educaci%C3%B3n_intercultural_biling%C3%BCe)



