



**María Alejandra Carrillo Fídel  
(Lima, 1988)**



Licenciada en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente cursa la maestría en Musicología en la misma universidad. Ha colaborado en las revistas virtuales *Malquerida* y *Maleza*, donde escribió sobre música y literatura. Asimismo, desde 2012, trabaja en la producción de conciertos y en la difusión de música clásica en Lima. Lideró el Bach Project Lima del chelista Yo-Yo Ma en el año 2019. Tras diez años en la producción musical, incursiona en la investigación, con líneas que comprenden la música producida por mujeres, música y género y música urbana.

# La música y la imagen. El diálogo en los objetos musicales

The music and the image. Dialogue in the musical objects



María Alejandra Carrillo Fídel  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
male.carrillof@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-3694-1980



## Resumen

El presente artículo toma una perspectiva iconográfica y musical para plantear un análisis multimodal usando material discográfico de música andina a partir de la década de 1960. El estudio toma como base la imagen fija y la música grabada, ambas plasmadas en un mismo objeto musical. A partir de una portada de 1961 se plantea la posibilidad de enhebrar un hilo conductor con el pasado visual que despliega un discurso sobre lo andino. De esta forma, se aporta a comprender la relevancia del discurso gráfico y su relación con los discursos musicales, para la comprensión del fenómeno de la grabación sonora y la posibilidad de construir una historia musical nacional integral.

## Palabras clave

Objeto musical, escena musical, discurso visual, música andina, discografía.

## Abstract

This article takes an iconographic and musical perspective to propose a multimodal analysis using record material of Andean music from the 1960s. The study is based on still images and recorded music, both embodied in the same musical object. Starting from a cover from 1961, the possibility of a connecting thread with the visual past that unfolds a discourse on the Andean is raised. In this way, the importance of



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

graphic discourse and its relationship with musical discourses is contributed to the understanding of the phenomenon of sound recording and the possibility of building a comprehensive national musical history.

### Keywords

Musical object, musical scene, visual speech, andean music, discography.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22

### Introducción

En la década de 1961, el sello discográfico Virrey publicó los primeros *long plays* de dos cantantes andinas que llegarían a la cumbre de la música nacional, Pastorita Huaracina y Flor Pucarina, que saltarían de los coliseos a las salas de grabación y a la radio. Las herramientas para la difusión musical abrazan la música andina y se vuelven un nuevo espacio para desplegar los diversos discursos establecidos sobre lo andino. La industria del disco y el desarrollo de la radio permitieron que estas cantantes se convirtieran en sujetos de cultura dentro del mundo de la música nacional. Traspasaron los públicos de los coliseos y se instalaron en un podio junto a otros nombres como Jilguero del Huascarán, Picaflor de los Andes o Princesita de Yungay. Alrededor de artistas como ellos se establece un nuevo discurso o representación de lo andino, interpretado a través de la música.

Sus canciones son reconocidas, cantadas, hechas *covers*, consideradas himnos de los migrantes en Lima. Sin embargo, parece que nos hemos detenido poco en el análisis de los objetos musicales que la producción discográfica de la segunda mitad del siglo XX nos ha dejado. Observar los objetos musicales permite otorgar un lugar en la investigación musicológica a los aspectos materiales de la música. Más allá de un afán coleccionista, la posibilidad de trabajar con objetos como los *long plays*, surgió al hallar el vacío que hay respecto a la aplicación de un modelo de análisis que integre los desarrollos visuales, literarios y musicales de los objetos. La historia de la música nacional debe ampliar su visión y dialogar con otras herramientas. En este caso particular, abrir la puerta de la relación entre la música y la cultura visual peruana.

El presente artículo se detiene en la posibilidad de encontrar un hilo conductor entre la perspectiva iconográfica y el contenido del objeto musical. La imagen es acompañante e interlocutor de los diferentes productos musicales que han surgido a través de la historia: partituras, discos, cancioneros, programas de mano e incluso carteles revelan mucho más sobre la música. Son un llamado a no dejarnos llevar solo por el sonido. Hay una relación entre la música grabada y las portadas de los

Lp, una perspectiva que nutre el estudio de la historia de la música que requiere a futuro un amplio proceso de catalogación, selección y evaluación de los objetos musicales elaborados por la industria nacional. El presente artículo busca encauzar la necesidad de centrarnos en la materialidad de los objetos musicales para una mejor comprensión del fenómeno sonoro a través de una interpretación de su contenido.

El ejercicio de análisis e intertextualidad realizado a continuación es una breve propuesta que busca ampliar las herramientas de interpretación de la materialidad de los objetos musicales. Encontrar un diálogo entre ellos sirve para sustentar el estudio del desarrollo musical, sin asumir que solo responde a impulsos ancestrales o reminiscencias del pasado. Por el contrario, responden a una situación, a un diálogo de discursos que pueden provenir del Estado, de los espacios académicos o artísticos y aunque es común pensar que entren en conflicto, los objetos musicales son espacios donde vive una amplia diversidad de discursos que son perpetuados a medida que el objeto perdure en el tiempo como huella de un momento específico.

### **El objeto musical**

La industria musical nos ha dejado una serie de objetos diversos, huellas de momentos precisos de un proceso sonoro. Los objetos materiales de la música son piezas de conocimiento, listos para el análisis de su contenido en un punto particular de la historia dentro de cualquier género musical. Esto significa que, en primer lugar, el objeto musical fija un momento en el tiempo, pero también como investigadores lidiamos con los diferentes discursos que dicho elemento adopta a través del tiempo. Comprender la materialidad de estos objetos nos abre la puerta a una nueva forma de pensar la música, en un diálogo constante con materialidades y discursos contemporáneos a su desarrollo o publicación.

Como huella se debe entender la permanencia de un momento particular en el tiempo. Por ejemplo, el *long play* grabado por Pastorita Huaracina en 1961 permite reconocer la voz de la cantante en un momento particular de su vida. La producción musical del disco también evidencia diversos tipos de discursos que dialogan con el pasado y el presente del momento de su publicación. Los signos que contiene dicho objeto pueden ser interpretados a través de un trabajo interdisciplinario. En este caso, las líneas de relación no se entretajan de forma vertical y unilateral. Son caminos que se bifurcan y unen la música, las imágenes y el texto dentro de una práctica discursiva, que según lo señala Norman Fairclough, es una forma de representar el mundo (Fairclough, 1992). Como oyentes, nos enfrentamos a un objeto que queda fijado a través del sonido, el texto y la imagen, los tres desarrollados dentro de una práctica que dialoga con otros discursos e involucra la producción, distribución y consumo de diversas representaciones de la realidad. La práctica discursiva en la que se fija el texto, es al mismo tiempo, parte de un marco

más amplio, la práctica social (Fairclough, 1992). No podemos estudiar el objeto como un elemento aislado, sino como parte de un discurso mucho más amplio que contribuye e influye en su producción o si se trata de un objeto que busca quebrar dicha práctica social. En este caso, es interesante centrarnos en lo que las diversas prácticas sociales reunidas en el disco dicen sobre el sujeto andino, su música y la imagen que se patenta sobre este sujeto y desde donde se enuncia.

Los *long plays*, por ejemplo, abrieron una puerta dentro de la industria musical que, a partir de la posibilidad de las grabaciones masivas, generan un consumo más amplio y entrelaza el desarrollo de esa industria con la necesidad de expresar discursos sobre ciertos géneros musicales. La expresión de los discursos no se da precisamente a través de la música, sino que utiliza imágenes y textos que no son ajenos al contenido sonoro. El reconocerlos e interpretarlos, permite mirar la música lejos de los conceptos a priori sobre lo andino.

En el caso de la música andina, usaré un ejemplo breve respecto al manejo visual que acompaña la producción de este género a inicios de la década de 1960, para visibilizar las posibilidades que existen al relacionar la producción musical con un imaginario concreto del sujeto andino, dentro de una escena nacional a la que le va a costar, incluso en la actualidad, deslindarse de imágenes a priori sobre la música andina etiquetada como triste, inocente, rural y distante.

### **Lo andino, lo incaico y lo rural**

El nacimiento del Perú como república hizo que los peruanos del siglo XIX generaran mecanismos legales, institucionales y simbólicos que permitieron que la nueva ciudadanía y su estado crearan una tradición nacional que quebraran los símbolos del poder colonial. Esta consolidación era necesaria para pasar a la nueva estructura republicana. Sin embargo, como señala Natalia Majluf, en el reemplazo de símbolos no ocurrieron cambios en muchas de las estructuras de poder (Majluf, 1994). Por el contrario, el paso a la República tuvo que ser replanteado tras la derrota de la Guerra del Pacífico, sin que el proceso anterior hubiera concluido. La derrota significó un cambio en las fronteras, pero en especial inició un proceso de reevaluación de la ciudadanía, que tuvo que empezar una nueva consolidación simbólica. Por un lado, se encontraban las clases ilustradas, los artistas e intelectuales que generaron un discurso de integración del indio, pero, por otro, también estaba el Estado que planteaba propuestas opuestas como la eliminación del voto indígena tras la guerra, durante el gobierno de Piérola, en 1895. En medio de este proceso, el indio se convierte en un signo usado o retomado por diferentes sectores, una práctica que se desarrolla en diferentes expresiones artísticas. El término “indio” se transforma en una categoría, que al ser aplicada a imágenes concretas, queda fijado a una representación particular. El espectador compara el término con lo que tiene en su mente como objeto designado (Majluf, 2022). El signo “indio”, que

posteriormente transita hacia el signo de lo andino, no tenía un solo significado y su representación en el espacio intelectual no era la misma en el imaginario de la ciudadanía republicana. Esta diversidad de significados sobre lo indígena, con el paso de los años, se vio reflejada tanto en el desarrollo del arte visual peruano como en la industria musical, con señales que se replican tanto en la música popular como en la académica.

Más de cien años después del inicio de la república, los significados sobre lo andino se siguen plasmando en las diversas expresiones artísticas, coincidencias o diálogos con tradiciones de finales del siglo XIX. Las disqueras y la producción de los long play se vieron enfrentadas a la necesidad de plasmar en un discurso visual una narrativa sobre lo andino musical. En 1961, en Lima, la disquera Virrey publica el primer *long play* de la cantante ancashina Pastorita Huaracina, titulado con el nombre de la artista. No era la primera producción discográfica de la cantante, pero fue el primero en formato de larga duración.

Esta producción, según la explicación que ofrece la disquera, buscó representar lo andino bajo el signo del huayno, plasmado como género musical unificador de este espacio geográfico, asumido de forma exclusiva como un atributo de la sierra del Perú.

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 sitio preferencial en los pueblos, donde sus melodías ponen de manifiesto la fe en sus altos ideales, confundidos con la expresión de versos y poesía, escritas al calor de sus inquietudes inspiradas en la policromía de sus valles y vestuarios indígenas (Huaracina, 1961).

La música, definida y representada a través de la geografía, toma la Cordillera de los Andes como el marco territorial que contiene lo andino y vuelve al huayno en un signo inmóvil, por el que no pasa el tiempo, un signo musical unificador de un territorio que en la realidad no es homogéneo. Al emitir este discurso, la disquera expone la representación de una práctica social que responde a la repetición de una imagen tradicional del sujeto andino en perenne relación con lo incaico, reivindicando de esta forma su origen. Si el huayno es el elemento unificador desde la música, lo incaico y lo rural son los elementos visuales utilizados para plasmar el mundo andino. El diálogo se estrecha entre el discurso que expresa la disquera en la contratapa del disco y la imagen que nos ofrece para reconocer el disco de Pastorita Huaracina.

En la portada aparece en primer plano Pastorita Huaracina, con un tipo de representación de la mujer andina. La imagen une lo andino con lo incaico a través del vestuario. Lo incaico se hace presente dentro del discurso visual para reforzar la idea del huayno como reliquia que ha sobrevivido a pesar del tiempo. Este primer ejemplo demuestra que, en un objeto musical como el disco, la portada no puede ser asumida solo como una fotografía o una imagen al azar. Por el contrario, desarrolla un imaginario que respalda el material sonoro contenido en el disco y en especial representa la forma en que, para 1960, todavía era imaginado el mundo andino.

Esta portada es la materialidad de diversos discursos sobre la música andina que conviven en un mismo espacio. A través de la imagen se narra una ficción repetida para la comprensión de la música andina. Esta narración se va a definir a partir de la experiencia de un grupo humano. La ficción de la imagen, según Ranciere, 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, p.13). Los discursos sobre lo andino no necesariamente representan al sujeto que habita el espacio geográfico asumido como la sierra peruana, ni representa fielmente sus prácticas musicales. Sin embargo, la narrativa sobre la música andina propuesta por la disquera es asumida como verdad. La portada no es solo una fotografía, sino la expresión de un discurso sobre la música andina que atraviesa el disco y que al mismo tiempo se ve atravesada por el arte visual nacional, en un diálogo visual que se representa en la música nacional desde el siglo XIX.

Al revisar la portada se encuentran diversos discursos en cada plano de exposición. Pastorita Huaracina, en primer plano, representa a la mujer andina, la nueva voz del huayno y por ende la voz de aquella reliquia musical del mundo incaico. La cantante mantiene una relación visual con ese espacio pasado, representado en su vestimenta cusqueña, alejada de su origen ancashino. *La Pastorita Huaracina* luce un traje cusqueño, de perfectas líneas y figuras geométricas, representando alegría a través de una sonrisa, incluso cuando muchos de los huaynos interpretados en el disco hablan de dolor, desamor y abandono. En segundo plano el conjunto musical que acompaña a la cantante, que según Elizabeth Den Otter, puede ser considerado un ensamble de cuerdas, conformado por violín, guitarra, mandolina, arpa y concertina. Es tradicional en Ancash que estos conjuntos cuenten hasta con siete músicos y una cantante y suelen participar en eventos religiosos, fiestas patronales, festividades privadas como bodas o eventos públicos en el Callejón de Huaylas (Den Otter, 1985, p. 115). A diferencia de Pastorita Huaracina, los músicos e instrumentos sí representan visualmente a la música regional de Ancash por los instrumentos y los trajes que llevan puestos.

Por último, el tercer plano de la fotografía incluye un paisaje considerado natural, campestre y rural. Las montañas de fondo, el pasto, pueden remitirnos a un espacio de la sierra de Lima, pero no necesariamente es la presentación de un espacio



Figura 1. Portada del disco *La Pastorita Huaracina*, publicado en 1961 por la disquera Virrey.

andino particular. Lo que hace el fondo de la fotografía es jugar con el imaginario que relaciona lo andino con la naturaleza, con el espacio alejado de la ciudad.

Esta descripción del material gráfico está relacionada con el contenido musical del disco. En el *long play La Pastorita Huaracina*, las canciones contenidas en los lados A y B son solo huaynos, género musical relacionado con el mundo andino. Por un lado, tenemos la imagen de lo andino graficada en la portada, representando un mundo andino homogéneo. Por el contrario, la ejecución musical contenida en el mismo objeto musical demuestra como la sonoridad es diversa, esto se evidencia en la diversidad de huaynos que presenta y las diferencias sonoras a partir de las regiones de las que provienen. Destacan los huaynos ayacuchanos, cusqueños, ancashinos y del valle del Mantaro.

Si lo andino se representa en diversos tipos de significado, cabe preguntar qué tradiciones están siguiendo estos objetos musicales. Aunque nombres como Leandro Alviña o los esposos D'Harcourt se relacionan rápidamente con la música pentafónica, la música andina y lo incaico, es necesario dialogar con otros discursos y ver cómo no solo es una base sonora la que impulsa esta relación casi forzada. Los diferentes valores que se fueron tejiendo para sostener los ideales de nación se filtraron en diferentes artes a tal punto que lo incaico no solo ocurrió en la música,

sino que sus creaciones visuales se vieron plasmadas en los diversos objetos musicales, a tal grado que, incluso en 1960, esta imagen se mantenía constante. La relación entre las representaciones visual y sonora es parte de una forma de dar significado al sujeto andino desde un punto de enunciación que no lo incluye de forma directa en la construcción de este significado. Como señala Cecilia Méndez, en la república el indio es representado como un sujeto triste y desconfiado y se convierte en un concepto genérico que alude a una geografía inequívoca que es la sierra andina (Méndez, 2011, p. 85). El espacio y la producción andina, imagen y música, como elementos que se han preservado por su lejanía.

La portada del disco *La Pastorita Huaracina*, un breve ejemplo elegido para este artículo, encuentra su correlato en una fotografía de inicios del siglo XX. Lejos de ser una creación estética del sello Virrey, es al fin y al cabo la continuación de un discurso decimonónico. Por ejemplo, al revisar la fotografía de tópicos cuzqueños de Max. T. Vargas. La producción fotográfica de Vargas en la ciudad del Cusco tiene lugar en 1897, casi diez años después del “Discurso en el Politeama” de González Prada en el que se plasmó la problemática del indio. El trabajo visual de Vargas no dialoga con el ideario de modernidad surgido tras el discurso de González Prada, por el contrario, relaciona al sujeto andino con la piedra, con el monumento inca, pero no con el espacio colonial que suele aparecer vacío. Sesenta años después, esta relación se repite en el disco *La Pastorita Huaracina* a través de la relación del huayno con la reliquia, de los mensajes visuales relacionados al Cusco y su ubicación en un espacio natural lejos de una posible urbanidad. Tanto la portada de *La Pastorita Huaracina* como la fotografía de Vargas muestran a un sujeto andino que pertenece solo a la sierra andina, junto al espacio arqueológico, generando una simbiosis visual entre el indio y la piedra y el paisaje natural, la cuna del huayno.

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 y Garay Albújar, 2017, p. 23).

Tanto la fotografía de Vargas como el disco *La Pastorita Huaracina*, representan a un hombre andino enclaustrado dentro de un espacio territorial delimitado, alejado de la costa, que no se mezcla con el espacio urbano, sino que debe ser rescatado, preservado, de la misma forma que su expresión musical. La fotografía significó la consciencia de la representación, que impuso códigos generales de la forma en que los sujetos se mostraban (Poole, 2000). La decencia como muestra de la modernidad se evidenciaba en las fotos de estudio de fines del siglo XIX o en la representación de nuevos espacios musicales, como con la música criolla. En cambio, el mundo andino sigue relacionado a un pasado que el imaginario republicano enlaza con un

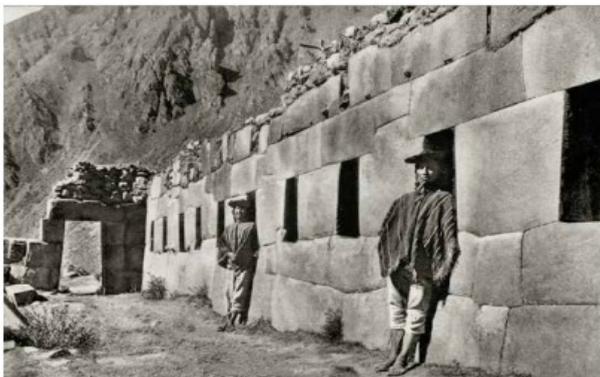
pasado glorioso. Lo representado en la fotografía también puede ser encontrado en las portadas de las partituras.

La producción y circulación de estas imágenes son resultado de una narrativa del tiempo sobre lo indígena. Esta define en primer lugar el contexto del mundo como una experiencia compartida (Ranciere, 2018). La narrativa del tiempo sobre lo andino se genera desde el discurso de las élites republicanas, donde el indio no es capaz de adherirse a la narración. Se propaga una ficción sobre el indio, replicada en el imaginario de una urbe que se siente a cargo de la formación de la nueva república o de una élite con visiones particulares sobre el proceso de modernidad que debe atravesar la nueva república. Para este proyecto también se deben construir significados desde lo artístico/musical. Además, para la élite ilustrada del siglo XIX, la modernidad no solo debe expresarse en discursos, sino que 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 en contacto con lo natural, aquel espacio o imagen que está ahí para ser descubierto.

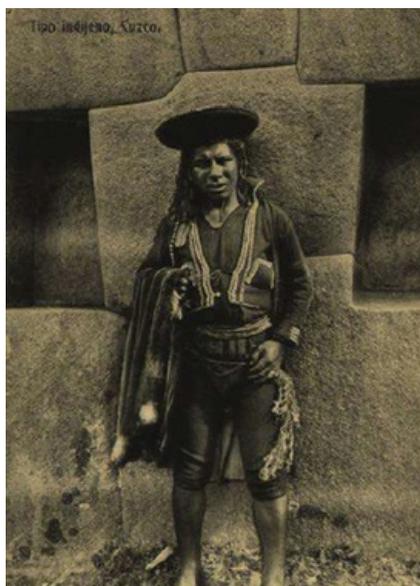
Existen otros objetos musicales que dialogan con las imágenes que se construyen sobre lo andino y generan un soporte entre el sonido y la imagen. La reproducción de la figura del indio como un sujeto no moderno persistió en la producción artística del siglo XX. El mundo de la música republicana juega un rol importante dentro de la formación de la nación, donde la música andina se vuelve una metáfora que busca una relación con el pasado e invisibiliza al sujeto andino actual. Este ejercicio tiene como resultado un significado a priori de lo aceptable sobre lo andino, siempre que esté relacionado con lo incaico, incluidas las prácticas musicales.

Este incaísmo de la vida cultural vino a tomar una dimensión excepcional. Había sido años anteriores uno de los elementos esenciales de la reconstrucción nacional después de la derrota de la Guerra del Pacífico y duró décadas. Pensemos en las famosas óperas incaicas de Valle Riestra (Ollanta), de Alomía Robles (Illa Cori, Himno al Sol [sic]). Es interesante ver cómo, apenas se difunden en el Perú los primeros discos de 78 rpm, las compañías disqueras graban temas andinos y varios relacionados con motivos incaicos: Los funerales de Atahualpa, Viracocha, Ollantay, La ñusta por citar algunos (Borras y Rohner, 2015, p. 9).

Como se señala en la cita anterior, lo andino es un tópico recurrente para la música y las artes visuales. Van a reproducir de la mano un espacio rural/andino utópico que plantea una idealización de lo incaico. Un ejemplo de esta producción son las portadas de las partituras que se publicaron desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del XX. Al igual que las postales de Vargas o la portada de *Pastorita Huaracina*, las partituras eran elementos de circulación en ciudades como Lima, Arequipa o Cusco, puestas a la venta en tiendas comerciales o musicales.



**Figura 2.** Max. T. Vargas. Fotografía, 21.4 x 16.3 cm. Signatura N° 0064 s1,7. Colección IAI, Berlín.



**Figura 3.** Max. T. Vargas: "Tipo Indijena, Cuzco"  
Tarjeta postal b/n, Colección IAI, Berlín

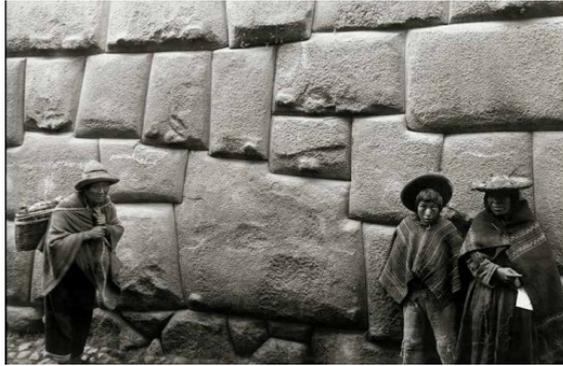


Figura 4. Max. T. Vargas. "Ruinas de la Fortaleza en Ollantaytambo, Cuzco, Perú". Tarjeta postal b/n 13,8 x 8,8 cm. Signatura N° 0064 s2, 75. Colección IAI, Berlín.

La segunda portada, proveniente de la partitura de la zarzuela *La cosecha* de Pedro E. López, alude a la pareja a través del baile. La gráfica mantiene los trajes indígenas que los representan en labores agrícolas, enmarcados en una entrada que asemeja la piedra de las construcciones incaicas. Al igual que en las fotografías de Max T. Vargas y la portada de *La Pastorita Huaracina*, solo existe un espacio de representación del hombre andino, quien no va a ser representado, incluso hasta más allá de primera mitad del siglo XX, lejos de la piedra, la naturaleza, lo agrícola o lo incaico. Un lazo con lo musical que servirá para plantear una visión exótica de la música andina. Este tipo de relación se halla nuevamente en ejemplos fotográficos como la portada de la partitura del yaraví "Mi lealtad" del compositor cusqueño Calixto Pacheco. En ella se presenta un diálogo directo con los ejemplos tomados de Max T. Vargas, mostrando cómo el discurso visual y musical no es abandonado con el paso de los años. Más bien, circula en los diversos espacios de poder social, político y económicos, como son las disqueras.

## Conclusiones

Es posible establecer a través de un análisis multimodal una relación de las artes visuales en el Perú y sus discursos sobre lo andino con el material generado en la industria de la música. Los objetos musicales se convierten en piezas de valor, no solo por su contenido sonoro, sino también por la multiplicidad de discursos e imaginarios que alberga. La materialidad de estos objetos permite estudiar el desarrollo de la historia de la música peruana más allá del análisis musical.

En este ejemplo, ha sido posible encontrar la relación entre significados impuestos a lo andino establecidos dentro del imaginario nacional, tan arraigados que cincuenta años después de la circulación de las fotografías de Vargas, la piedra y el indio, lo rural y el pasado siguen siendo representados en objetos tan modernos como los *long play*.

En este caso, la imagen del sujeto andino dentro de la República seguía relacionada al espacio rural, alejada de la urbe y posteriormente por descubrir. Las postales fotográficas de Vargas y las portadas de la música andina alimentan el imaginario de la ciudadanía y del público extranjero, fenómeno que se replicó en la industria del disco en los primeros años de la década de los 60. Las imágenes durante la formación de la República del Perú no son procesos únicos, sino que entran en diálogo o vigencia con otros discursos.

En los ejemplos que hemos visto, en la simbiosis música-imagen, se crea una narración que no reproduce al hombre andino, sino que representa a un sujeto alejado de los sectores urbanos, negando lo urbano andino y la integración de un sujeto dentro de las ciudades luego de una ola migratoria. Este discurso persigue un propósito que termina por transformar al hombre andino en un “otro exótico” dentro de su propio territorio.

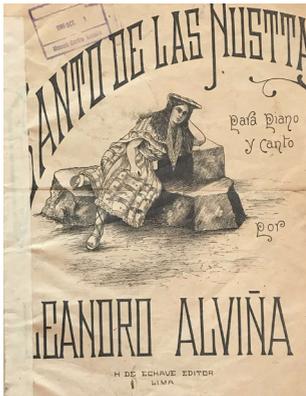


Figura 5. Portada de la partitura de “Canto de las ñustas” de Leandro Alviña. Berlín.



Figura 6. Portada de la partitura de la zarzuela *La cosecha* de Pedro E. López. Berlín.



Figura 7. Portada de la partitura del yaraví “Mi lealtad” de Calixto Pacheco.

## Referencias

Borras, G., y Rohner, F. (2015). *La música en tiempos de Martín Chambi*. Instituto Francés de Estudios Andinos.

Den Otter, E. (1985). *Music and dance of indians and mestizos in an Andean Valley of Peru*.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Polity Press.

*La Pastorita Huaracina y su conjunto «Los Andes de Ancash»* (1961). Lima, El Virrey, DV 409.

Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima 1850—1879*. Lima, IEP Ediciones.

Majluf, N. (2022). *Francisco Lazo y la imagen del Perú moderno. La invención del Indio*. IEP Instituto de Estudios Peruanos.

Mendez, C. (2011). De indio a serrano: Nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII - XXI). *HISTORICA*, V. 1(XXX), 53-102.

Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. SUR Casa de Estudios del Socialismo.

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.

Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885—1930)*. Lima, Instituto de Etnomusicología PUCP.

Villacorta Chávez, J., y 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.

## Otras referencias

Colección de partituras de Fred Rohner

Colección fotográfica IAI Berlín