

Honores Vásquez, Elton Alfredo. *El pájaro que se transformó en mujer. Yma Súmac, la hija del sol*. Lima: Maquinaciones Narrativa, 2022, 278 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.153>

Los recientes acontecimientos de diciembre de 2022 ponen sobre la mesa las muchas contradicciones sobre las que se estructura la endeble identidad nacional peruana. En el marco de los 200 años de independencia, estos dolorosos hechos quedaron registrados en los diarios locales a modo de recordatorio. Pero, como dice la famosa canción del cantautor portorriqueño Héctor Lavoe: “¿Para qué leer un periódico de ayer?”. Si hay algo que caracteriza al peruano —o quizás, más precisamente, al limeño— es la fragilidad de su memoria. Los destellos de una noche son rápidamente superados y olvidados a la mañana siguiente. *El pájaro que se transformó en mujer. Yma Súmac, la hija del sol*, de Elton Honores, nos recuerda qué tan importante es dar un salto al pasado y leer un periódico de ayer. Gracias a una ardua y minuciosa labor de recopilación de artículos de prensa escrita y a una revisión crítica de las biografías publicadas sobre Yma Súmac, Honores nos entrega la vida, la obra y los milagros de Zoila Emperatriz Chávarri Castillo, quien pasaría a la historia como la última princesa inca, una verdadera hija del Sol.

El autor ha reconstruido, con información que trasciende las anécdotas personales y amicales, la trayectoria y el personaje de la diva peruana en su complejidad, desde sus inicios y encuentro con su mánager y pareja sentimental, el músico y compositor ayacuchano Moisés Vivanco, en la década de 1940, hasta el declive de su carrera casi 40 años después. En este sentido, es valioso entender cómo Yma Súmac fue recibida por la crítica especializada en los diferentes lugares en los que presentó su extraordinaria habilidad vocal.

Para esto, Honores ha segmentado su estudio en cuatro partes. La primera, a modo de introducción, sumerge al lector en las discusiones desatadas en torno a la identidad peruana en las primeras décadas del siglo XX, en el marco de las celebraciones por el primer centenario de vida independiente. La intelectualidad limeña se encontraba dividida en dos posturas: una que veía las bases de la peruanidad en la mezcla cultural producida por la conquista española y otra que, más bien, se reafirmaba en los valores y las culturas originarias puras del país. Las élites políticas de este periodo se aferrarían a la segunda postura y tratarían de reivindicar la figura del indígena peruano en una estrategia populista para obtener su favor y su silencio ante los abusos cometidos por la aristocracia

dominante. No obstante, a pesar de los intentos del Estado por “integrar” la cultura de tales comunidades a la de la capital, esta nunca dio su brazo a torcer, por lo menos no por completo. Los intelectuales veían en el indio contemporáneo una suerte de patrimonio vivo, herencia del más puro linaje inca. Así, concebían lo indígena no como una cultura en las mismas condiciones de la cultura limeña, sino como algo inferior, como un niño inocente e indefenso a quien hay que proteger de cualquier tipo de daño o mácula, en una clara actitud paternalista.

La crítica de la primera mitad del siglo XX exigía que las manifestaciones culturales que se identificaban como peruanas mantuviesen un elevado grado de pureza. Empero, gracias al análisis histórico crítico realizado por el autor en este capítulo, nos damos cuenta de que los intelectuales ignoraban que esta no era más que un ideal, un sueño corrompido por las dinámicas de diversos grupos sociales y culturales durante la colonia. Ya desde mediados del siglo XVI, las prácticas concernientes a la cultura local habían comenzado a incorporar en sus repertorios algunos elementos occidentales; esto sin mencionar la fuerte presencia de la cultura afro debido al comercio de esclavos durante el virreinato. En esa línea, como lo menciona Honores, es válido cuestionarse si, después de tres siglos de constante y fluida interacción con culturas foráneas, existía aún una cultura autóctona inca sin contaminación.

Esta suerte de norma impuesta por las élites intelectuales era demandada en todas las manifestaciones culturales que se autorreconocían como peruanas. En la pintura, la corriente indigenista liderada por el segundo director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, José Sabogal, intentó posicionar la imagen del indígena peruano como ícono de la identidad peruana. No obstante, a los temas y a los personajes representados por los indigenistas se les dotó de una estética académica propia de occidente, que los idealizaba y dignificaba al punto de distorsionar la realidad que este sector de la población local vivía. Por aquel entonces, en línea con los planteamientos del indigenismo, el cual tuvo a José María Arguedas como uno de sus principales ideólogos, se despertó el interés por las obras de arte popular, las cuales tenían un mercado limitado a la población en las que se producían, y no conectaban con el gusto de la capital. De tal modo, las labores que llevaron a cabo las hermanas Alicia y Cecilia Bustamante —artista y educadora, respectivamente—, como señala el autor, fueron claves para que piezas como retablos, mates burilados, entre otras, llegaran a insertarse en lugares de encuentro social y en casas de muchas familias limeñas. Sin embargo, esto fue posible solo debido a que Alicia

Bustamante pedía a los artesanos con los que trabajaba que adaptaran sus creaciones a sus demandas de representación, desvirtuando su pureza e insertando el gusto capitalino. Rápidamente, estas producciones híbridas se ganaron la admiración y los aplausos de la élite intelectual, pues las tomaron como verdaderas manifestaciones de la cultura popular peruana.

Un fenómeno similar se detectaba en el campo musical. Al igual que con la plástica, el gusto musical de Lima iba en sintonía con géneros cosmopolitas, principalmente estadounidenses, que animaban las reuniones y los eventos sociales. Las producciones musicales de las provincias del país, con una clara preferencia por los sonidos agudos, se tomaban como un legado que había permanecido puro a través de los siglos sin considerar que en sus composiciones ya se incluían estructuras e instrumentos europeos, generando, también, hibridaciones. Es en este contexto, a mediados de la década de 1940, que el encuentro entre Vivanco y Súmer daría inicio a una relación profesional, primero, y sentimental, después, que, para los intelectuales, terminaría por banalizar la esencia de la música originaria peruana al incluir ritmos norteamericanos en sus composiciones con la única finalidad de hacerla más comercial y generar beneficio propio.

En la segunda parte de este libro, la cual podría parecer, a simple vista, una nueva biografía de la diva peruana, se reconstruyen, por décadas, las giras internacionales realizadas por la pareja Súmer-Vivanco. Entre estas etapas, sin duda, su estadía en Estados Unidos y su futura nacionalización en la década de 1950 es la más interesante, ya que marcaría un hito en la trayectoria de la artista. Por un lado, a partir de los contratos celebrados con casas productoras norteamericanas, Vivanco comenzaría a explorar nuevas combinaciones que, para gran parte de la crítica local, terminarían por romantizar y exotizar la peruanidad antes los ojos del mundo. Esta exotización sería reforzada visualmente tanto por las prendas diseñadas para las presentaciones de Yma Súmer como por las portadas de los discos de vinilo en las que se veía a la intérprete ataviada como una princesa inca o como una sacerdotisa que habitaba un espacio misterioso y abstraído del tiempo. Como menciona Honores, las producciones cinematográficas hollywoodenses cuyas tramas giraban en torno a aventureros que se internan en territorios peruanos —las cuales comenzaron a proliferar tras el descubrimiento de Machu Picchu por Hiram Bingham en la segunda década del siglo XX— jugaron un papel decisivo en la implementación de esta estética.

Por otro lado, si bien Súmac reafirmaba su identidad peruana en todos los países en los que se presentó, debido a sus prolongadas estadías en el extranjero, una parte de la población local comenzaba a sentir que su princesa inca iba poco a poco perdiendo su peruanidad. Esta situación se agravó cuando, por motivos económicos (pagos de impuestos), la pareja decidió obtener la nacionalidad estadounidense. Luego de difundirse la noticia en el Perú, el desprecio de los intelectuales locales se hizo más fuerte, lo que provocó que algunas de las visitas y las presentaciones de la diva en el territorio peruano no tuvieran una buena recepción.

Este periodo también quedaría en la memoria por la gran cantidad de escándalos en los que la pareja se vio expuesta y los pleitos a causa de las varias infidelidades de Vivanco que se comentaban en diversos medios de comunicación. Sin embargo, lejos de tomar esto de forma negativa, tanto Súmac como Vivanco supieron canalizar la atención y emplearla para publicitar su proyecto. Como anota el autor, aunque era evidente que ya no llevaban una vida de pareja, seguían viviendo y trabajando juntos. A propósito de ello, cabe destacar el gran dueto que conformaron: Vivanco como compositor y mánager, y Súmac como imagen e intérprete.

La separación oficial de la pareja en la década de 1960 sacó a la luz cuestiones sobre el trabajo de la diva que nunca antes se habían planteado. Tras la ruptura, las declaraciones que Súmac proporcionó a la prensa daban a entender que, más que una simple cantante, más que una intérprete capaz de reproducir sonidos, tenía amplios conocimientos musicales y desempeñaba un rol importante como cocompositora de sus temas. Este *know-how*, empero, no le fue suficiente para mantener su carrera por su cuenta, lo cual se vio reflejado en las pocas producciones musicales en las que participó después de este suceso, hasta la década de 1980.

La tercera parte, aunque breve en comparación con las anteriores, muestra de manera concisa cómo las fusiones musicales de la pareja Súmac-Vivanco influenciaron décadas de producción musical en la escena local. El autor hace un recuento de cómo, al igual que Vivanco, una serie de músicos y agrupaciones combinaron formas musicales peruanas con elementos externos desde la década de 1960, actualizando la tradición y manteniéndola vigente en la memoria colectiva local. Estas nuevas propuestas, como sostiene Honores, fueron más fácilmente aceptadas por el público capitalino debido a dos factores: fluidas olas migratorias desde el interior del país que comenzaron a insertar la

cultura andina en Lima y un acelerado proceso de globalización que arrancó en la década de 1980 con la inclusión de políticas económicas neoliberales desde el Estado.

Finalmente, es destacable el trabajo en la cuarta y última parte del libro: un vasto y rico *dossier* de imágenes, fotografías y recortes de prensa que permiten al lector, por un lado, colocarles rostros a los personajes mencionados en esta publicación y, por otro, sumergirse en la cultura visual de las épocas aquí tratadas. En lugar de incluirlas en el manuscrito, el autor y la casa editorial optaron por alojarlas en una plataforma digital a la cual se puede acceder por medio del código QR ubicado en las últimas páginas del libro. Aunque poco usual, este formato resulta mucho más conveniente, pues las imágenes han sido digitalizadas en tamaño promedio y en una resolución que podría haberse afectado si hubieran sido impresas; esto sin mencionar la posibilidad de contemplarlas nítidamente y disfrutar de la riqueza de los vivos y contrastantes colores de algunas, y de las formas y texturas de otras. Asimismo, cabe recordarse que otro beneficio de la virtualidad es la democratización de la información toda vez que quienes acceden a este catálogo por medio del QR pueden compartir el enlace y hacer pública una colección inédita.

Revisar las páginas de este libro nos permite cuestionarnos si, tras 200 años de independencia, seguimos autosometidos a prejuicios coloniales. La forzada identidad nacional que intentó forjarse desde el Estado en el siglo pasado respondía a necesidades políticas de poder, y no a los anhelos de los intelectuales por reivindicar la figura del indígena. Actualmente, en el siglo XXI, el Estado promueve una imagen del Perú que resalta y explota la cultura andina en el extranjero con fines turísticos, exotizándola e invisibilizando las muchas otras culturas que habitan y comparten territorios en nuestro país. Por ello, es importante echar un vistazo a un periódico de ayer para conocer el pasado y el presente desde una perspectiva que muchas veces la disciplina histórica no logra abarcar por su complejidad. Así, *El pájaro que se transformó en mujer. Yma Súmac, la hija del sol* nos invita a preguntarnos si llegará el día en que, con plena consciencia, seremos capaces, como nación, de escapar de un ciclo de negaciones y de contradicciones para forjar y mantener viva una identidad nacional que integre la compleja red de tradiciones locales en un mundo globalizado que poco a poco va borrando nacionalidades.

Jerson Ramirez Acuña
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jerson.ramirez@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-8318-9296>