

## PRODIGIOSA: CONSAGRACIÓN CULTURAL Y ESPECTÁCULO CONTEMPORÁNEO EN YMA SUMAC (1922-2008)

*PRODIGIOUS: CULTURAL CONSECRATION AND CONTEMPORARY SPECTACLE  
IN YMA SUMAC (1922-2008)*

**Carolina Benavente Morales**

Universidad de Valparaíso; [cbenavem@gmail.com](mailto:cbenavem@gmail.com)

### Historia editorial

Recibido: 29-06-2018

Primera revisión: 17-06-2020

Aceptado: 30-06-2020

Publicado: 24-10-2020

### Palabras clave

Diva residual

Consagración cultural

Espectáculo musical

Cultura de masas

Contracultura

### Resumen

En este artículo abordo a la cantante peruana Yma Sumac en términos de su consagración cultural, es decir, la construcción social de su valor estético. Hoy los estudios sobre consagración cultural enfatizan el carácter crecientemente interactivo de este proceso, el peso que en él tienen los criterios no estéticos y el modo relativo en que integra las propuestas no metropolitanas. En este artículo, introducir el criterio civilizacional permite apreciar que la consagración puede responder a regímenes de valor diferentes entre sí que se relacionan en forma asimétrica, mediante configuraciones híbridas e inestables que pueden originar inesperadas revalorizaciones. A partir de los materiales hemerográficos, musicales y audiovisuales revisados, Yma Sumac emerge como una figura polivalente del espectáculo contemporáneo global, que actualiza la proyección identitaria del folclorismo peruano y la estelaridad del show hollywoodense, a la vez que los altera mediante una performance musical enrarecida y residual.

### Abstract

In this article I analyze the cultural consecration of Peruvian singer Yma Sumac, that is, her aesthetic value in terms of social construction. Lately, research on cultural consecration emphasizes its increasingly interactive character, the weight that non-aesthetic criteria have in it and the relative way in which it integrates non-metropolitan propositions. In this paper, introducing the civilizational criterion allows to appreciate that cultural consecration can respond to different value regimes that are related asymmetrically, through hybrid and unstable configurations that can be at the origin of unexpected revaluations. From the revised hemerographic, musical and audiovisual materials, Yma Sumac emerges as a versatile figure of the global contemporary scene, which updates the identity projection of Peruvian folklore and the stardom of the Hollywood show, while altering them through a rarefied and residual musical performance.

### Keywords

Residual diva

Cultural consecration

Musical spectacle

Mass culture

Counter cultures

Benavente Morales, Carolina (2020). Prodigiosa: consagración cultural y espectáculo contemporáneo en Yma Sumac (1922-2008). *Athenea Digital*, 20(3), e2471. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2471>

## Consagración cultural, espectáculo contemporáneo y figuras del/a artista

En este artículo abordo la consagración cultural de Yma Sumac, seudónimo de Zoila Augusta Emperatriz Chavarrí del Castillo (1922-2008), como figura femenina clave del espectáculo latinoamericano contemporáneo. Gracias a una idealizada combinación de belleza, supuesto pedigrí incaico y voz lírica excepcional, esta cantante peruana alcanza una gran fama internacional en la década de 1950, planteando su figura especiales desafíos en lo que cabe a la consagración cultural, entendida como proceso de *cons-*

*trucción social del valor estético*. En efecto, Zoila Chavarri obtiene sucesivos reconocimientos como cantante folclórica, estrella hollywoodense, diva *underground* y, en sus últimos días, artista peruana oficial, lo que levanta interrogantes acerca de las vías y los criterios que rigen la consagración en un campo como es el del espectáculo global.

Si es común a los campos culturales el conferir a “objetos, personas y situaciones una especie de fomento ontológico semejante a la transubstanciación”, como Pierre Bourdieu define pioneramente la consagración (1979/1984, p. 6), el espectáculo tiene especial gravitación en este sentido en el siglo XX. Por un lado, a pesar de haberse realizado la crítica del aura como forma de transubstanciación en el terreno artístico, pronto ella renace ligada al culto de la personalidad característico del *star system* hollywoodense (Benjamin, 1972/1989, p. 39). Por otro lado, se trata ahora de un aura aumentada, pues el espectáculo deja de restringirse a la esfera artística para evidenciarse en tanto “relación social entre personas, mediatizada por imágenes” (Debord, 1995, p. 8) que evoluciona hasta el “espectáculo global integrado” de hoy (Compton, 2016). Es decir, el espectáculo se vuelve un dispositivo central para legitimar la distinción cultural en la cultura global contemporánea y, para saber de qué manera América Latina participa de ello, me pregunto lo siguiente: ¿cómo Yma Sumac se consagra como figura del espectáculo global contemporáneo?

Los estudios actuales sobre consagración cultural se realizan sobre todo en Europa y respecto de la literatura, aunque con crecientes aperturas hacia los medios y las redes de comunicación. Se interesan especialmente por los efectos que la configuración híbrida de los campos culturales tiene en la jerarquía de valores (Le Guern, 2003), definiéndose el proceso de consagración como una “forma de reconocimiento *mundano*, que concilia [lo artístico], lo cultural, lo mediático y lo económico” (Denis, 2010, §11, cursivas en el original). Esto tiene variadas consecuencias. Una, es que el poder de consagrar se hace recaer menos en instituciones que en “escenas” (Dozo y Provenzano, 2010, p. §45) de carácter plural, “*hojaldrado*”, discontinuo y dinámico (David, 2010), donde los “mediadores culturales” incluyen a los artistas y la crítica, pero también a los “representantes” (Janssen y Verboord, 2015) y, cada vez más, a las audiencias y los fans (Le Guern, 2003). Otra consecuencia es que las obras se valoran en función de su ambigüedad y de la sociabilidad que generan, más que de su identidad (Auray y Moreau, 2012, p. 16). De allí la atención creciente prestada a las “posturas” de las/los artistas (Meizoz, 2007/2015), así como a “la agencia, la identidad y las emociones de los actores evaluativos y sus prácticas” (Lamont et al., 2015, p. 43). Una tercera consecuencia es el interés por analizar el impacto de estos procesos. Así, se establece que lo anterior favorece una desjerarquización de los valores tradicionales (Janssen et al., 2011), sobre todo al introducirse la variable digital (Verboord, 2011), pese a lo cual la cultura nor-

teamericana sigue teniendo un impacto internacional (Varriale, 2016) que no es recíproco (Chong, 2011). Las preguntas que me hago son, por tanto, las siguientes: ¿cómo se configuran los campos del espectáculo en los que transita Yma Sumac y qué criterios los rigen? ¿Cómo se agencian sus relaciones con los distintos mediadores y audiencias que le entregan su reconocimiento? ¿Cuáles son los valores movilizados en torno a su figura y hasta dónde modifican las jerarquías culturales existentes?

Para responder a ello voy a considerar la existencia de una pluralidad de campos, escenas y circuitos nacionales e internacionales que, girando en torno a una similar actividad cultural, difieren en cuanto a la construcción de su valor estético. Basándome en la “gramática axiológica” de Nathalie Heinich (2017), atribuyo estas diferencias a las articulaciones entre los regímenes, dominios, registros y criterios que enmarcan esta construcción de valor. Ahora bien, si bien para esta autora el “objeto-frontera” social se sitúa “en la intersección de dos o varios dominios de color axiológico diferente” (p. 301), en el caso de un “objeto-frontera” de circulación global como Yma Sumac cabe considerar, por un lado, la intersección de dos o más regímenes de valor que enmarcan esos dominios y, por otro, las relaciones de poder que estos regímenes mantienen entre sí. Enfocando las relaciones culturales entre América Latina y los Estados Unidos implicadas en la trayectoria de Yma Sumac, distingo sus respectivos regímenes de valor menos en función de un criterio ideológico que de un criterio civilizatorio que releva de la diferencia entre “Occidente y el Resto” (Hall, 1992/2013). En cuanto a sus relaciones de poder, asumo que sus asimetrías responden a la colonialidad y sus categorías étnicoraciales (Quijano, 2014, p. 285; Moraña, 2014, p. 16), pero también a una “imperialidad del poder” que, junto a mecanismos coercitivos (Slater, 2008, pp. 353-354), recurre al *soft power* o poder blando de lo cultural para legitimar su hegemonía. En efecto, el espectáculo es crucial para el auge de los Estados Unidos como potencia en el siglo XX.

Ahora bien, debido a que el espectáculo se define como una actividad representativa, consistente en concitar la expectación o mirada atenta del observador (Pradier, 2013, p. 9) aun cuando integre estéticas no visuales, prevalece en él la atención, como *tensión del espíritu hacia algo* (CNRTL, s. f.). De esta forma, así como el “pacto ficcional” remite al compromiso de fingir creer en la verdad de lo narrado por el autor (Eco, 1994/1996, p. 85), podemos hablar de un pacto espectacular que conlleva el compromiso del observador de mirar con atención lo mostrado. Pero, en el espectáculo occidental contemporáneo de masas, este pacto se tiende a romper: al incorporar tecnologías avanzadas de re/producción audio/visual en un esquema industrial de producción capitalista e imperialista, emergen formas de espectáculo *no presencial* o mediático tanto

estéticas (cine, música, video) como comunicativas (prensa, radio, televisión, redes), logrando las imágenes espectaculares una circulación social y global sin precedentes.

Es conocida la crítica de Guy Debord a este tipo de espectáculo por reducirse a lo contemplativo, siendo instrumentalizado por el capitalismo según una lógica de lo “seudo sagrado” que atrae, pero resulta inalcanzable, en contraposición a lo “sagrado”, que resulta intocable y divide (1995, p. 15). Pese a lo anterior, el poder blando también se caracteriza por lo que Santiago Castro-Gómez llama un alto grado de *indeterminación residual* (2002, p. 171), desde una concepción heterárquica y no jerárquica del poder global que, frente a sus estructuras “macro”, reconoce la independencia relativa de sus estructuras “micro” (p. 167). De hecho, el intercambio cultural suscita respuestas de integración o resistencia a la hegemonía, pero también de agencia cultural, entendida como “estrategia creativa” (Leetoy, 2016, p. 60) de infiltración en y desvío de la cultura hegemónica desde la residualidad de “lo diverso” (Glissant, 1997, p. 263). En este artículo voy a comprender “lo diverso” como un enjambre de residualidades no solo nacionales o étnico-raciales, sino también sexogenéricas y contraculturales internas al mundo occidental que articulan valores distintos a los que en él son hegemónicos. Sin embargo, asumiré que sus agencias se manifiestan menos en la construcción de vías consagratorias alternas a las imperantes —pero que podrían replicarlas en su funcionamiento— que, en operaciones deconstructivas del espectáculo reducido a su aspecto contemplativo, considerando que este tipo de espectáculo contemplativo es un dispositivo transversal y transnacional fundamental para la construcción del valor cultural en el siglo XX.

El interés por una figura como Yma Sumac responde precisamente al lugar clave que ocupa en este esquema. Mientras la vedette —la persona que se da a ver— conlleva desde el siglo XVII un reconocimiento favorable a la “explotación comercial de su nombre” (Filippi et al., 2017, p. 16), la estrella va más allá. El papel de esta figura mítico-mercantil es clave, al favorecer la “proyección-identificación” afectiva de los espectadores con los/as artistas. Para ello, se recurre a un primer plano estético y mediático centrado en la rostridad y, cada vez más, en la intimidad (Morin, 1972, p. 33), emanando la estelaridad de las mutuas contaminaciones que tienen lugar entre el actor y sus personajes (pp. 36-38). La diva, a su vez, se sitúa más alto en la escala consagratoria. No la diva virtuosa de la ópera docta, sino la figura femenina que caracterizo por su dominio del espectáculo contemporáneo de masas, en tanto dispositivo de construcción de valor basado en la contemplación. En la construcción de la diva residual este dominio se reapropia y subvierte mediante diferentes agencias espectaculares: el bricolaje de sus signos y códigos, siguiendo a Dick Hebdige sobre las subculturas espectaculares (1979/2004); la reapropiación desviante de sus mecanismos de construcción au-

rática, según sugiere Jean Baudrillard sobre la seducción (1979/1987); la reafirmación de su potencial congregativo y sinestésico, como explica Erica Fischer-Lichte sobre las estéticas de lo performativo (2004/2011); o bien afectivo, según la propuesta adaptada al actual distanciamiento pandémico de Mauricio Barría (Gaspar, 2020). En cada caso, no se trata de una agencia solitaria, sino de una construcción colectiva espaciada y diferida en la esfera residual. Es para seguir esta interacción que adapto la tríada persona, escritor y escritor de Dominique Maingueneau (Meizoz, 2007/2015, p. 35), a fin de distinguir tres figuras que se anudan en el/a artista de espectáculo contemporáneo: la persona de carne y hueso o “real”; la figura artística del performer, es decir, el personaje que escenifica a la persona, al tiempo que elabora las convenciones del género estético; y la figura mediática del avatar o “representación proyectiva (del) sí mismo” (Agudelo, 2014, p. 28) en la esfera pública.

Abordaré a continuación tres etapas en la construcción del valor de Yma Sumac: una etapa inicial folclórica (1941-1950); una segunda etapa estelar y exotista, ligada a su partida a los Estados Unidos (1950-1965); y una tercera etapa de revalorizaciones contrapuestas, como diva underground y artista peruana oficial (1965-hoy). Debido a su énfasis transdisciplinario, comprendido como hibridación y a la vez transgresión de disciplinas, típico lo realizado como un estudio cultural que articula disciplinas como la sociología y la historiografía con áreas de conocimiento menos estructuradas o consolidadas, como son el pensamiento americano, la teoría del arte y los estudios en música popular. Por opción narrativa, este estudio tiene un énfasis biográfico, pero proyectado a la existencia cultural póstuma de la artista. Contribuye a este énfasis la necesidad de reconstruir una vida todavía poco trabajada y conocida, exceptuando su etapa norteamericana. Por este último motivo es que me apoyo en gran medida en la biografía de Nicholas Limansky *Yma Sumac. The art behind the legend* (2008), aunque, para colmar vacíos, ocupó material hemerográfico y audiovisual —en gran parte inédito— recopilado en archivos públicos de Lima, Nueva York y Santiago de Chile en los años 2016 y 2017<sup>1</sup>, junto con material reciente publicado en la web.

## Valor y antivalor en la fase folclórica inicial (1941-1950)

La opacidad de los inicios en la trayectoria de Imma Sumack, según la grafía empleada la mayor parte de las veces en este período, la vuelve especialmente interesante de abordar, aun en modo fragmentario. Esta opacidad releva, en primer lugar, de un desempeño como cantante que cruza el canto lírico, más bien ligado a la esfera restringida de la cultura, con la corriente folclórica de la música popular, entendida como ma-

<sup>1</sup> En la Biblioteca Nacional del Perú, la New York Public Library for the Performing Arts, la Biblioteca Nacional de Chile y la Cineteca Nacional de Chile.

crogénero social que engloba estilos y prácticas nacidos en el turbulento tránsito a la modernidad del siglo XX. De hecho, el canto lírico conoce una práctica solista que es valorada en la naciente industria discográfica, donde “para lograr buenas grabaciones resultaba imprescindible contar con voces que tuvieran volumen, riqueza armónica y capacidad de sostener las notas” (González, 2000, p. 28). Por ello, paradójicamente, los cantantes líricos conforman una de las bases del canto popular mediático-industrial, como lo muestran Erna Sacks y Lily Pons, ambas nacidas en 1898. Desde el paradigma de las bellas artes, sin embargo, la práctica residual y popular de Yma Sumac resulta más bien en la asignación de un antivalor estético, como respuesta a la formación autodidacta y la ejecución intuitiva que siempre mantuvo la artista.

Otras dos circunstancias refuerzan la opacidad señalada. Una de ellas se relaciona con las perspectivas de nación en pugna en el campo cultural peruano. Desde fines del siglo XIX, las prácticas artísticas en América Latina se articulan en clave de criollismo o indigenismo, las que reivindican, respectivamente, la mezcla vernacular y la autenticidad indígena —con variantes en cada caso, desde luego, como se apunta en relación a la misma Yma Sumac (Salazar-Soler, 2014)—. Dentro del canto lírico, una exponente del indigenismo es la chilena Rayén Quitral (1916-1979), promovida como cantante “araucana” y “primera soprano absoluta de América” (Rayén Quitral..., 1940). Pese a lo adalgazado del indigenismo chileno, mencionamos a la Quitral porque se presenta el 9 de mayo de 1940 en el Teatro Municipal de Lima, recinto donde Imma Sumack debuta un año después. A diferencia de la chilena, sin embargo, la peruana no participa del circuito operático, sino que se apropia del canto lírico para generar una lírica andina inédita. Esta propuesta, por un lado, conecta con las óperas de temática andina que existían en el Perú, ligadas a un teatro incaico donde la música y la danza tenían más presencia que el drama (Mendoza, 2006, pp. 34-37). Por otro lado, se relaciona con “las voces de alta frecuencia del espacio andino” (Falcón, 2015) que, según Raúl Romero, actualizarían la preferencia prehispánica “por los sonidos agudos, al extremo de las posibilidades vocales” (Mendoza, 2006, p. 47). Si bien Imma Sumack influencia a numerosas cantantes peruanas, por entonces la escena de la lírica andina no está constituida.

De hecho, en la década de 1940 y hasta al menos la de 1960, reina en el Perú la música criolla, reapropiada por la oligarquía limeña que al principio la menosprecia. Y si comienza a experimentar los asedios de los sonidos tropicales y andinos, estos no responden a los grandes flujos migratorios posteriores, sino a una “corriente de música académica con inspiración andina” que es cultivada por un conjunto restringido de artistas e intelectuales serranos (Bustamante, 2014, p. 133). Como limeña y cajamarquina, Zoila Chavarri mantiene lazos sociales con esta corriente, a la que ingresa tras conocer al ayacuchano Moisés Vivanco. Según la anécdota, él la “descubre” en Lima, en

casa de unos amigos comunes donde la escucha tarareando (Mendoza, 2006, p. 210), después de lo cual se convierte en su representante, productor musical y marido, o sea, en su principal mediador cultural y social. Si bien declara que “solo estuvimos dos años juntos, y luego me divorcié” (Planas, 2012), su matrimonio data de 1942 y su primer divorcio de 1958, con un nuevo matrimonio entre 1959 y 1965 (Limansky, 2008, pp. 141-142; 150). Esto representa un período decisivo de su carrera. En conjunto, la pareja quechuaniza a Zoila Chavarri no sólo mediante la figura interpretora de la india que canta lírica andina, sino también mediante el avatar de la cantante folclórica serrana. El seudónimo de Imma Sumak o Sumack refiere a una mujer legendaria retomada en los dramas *Ollanta* (1868), traducido por José Barranca, e *Hima-Sumac* (1884), de Clorinda Matto de Turner, quien escribe su novela como una propuesta identitaria de unidad para el Perú, tras la derrota con Chile en la Guerra del Pacífico (Berg, 2010).

El debut de la cantante en el Teatro Municipal se realiza en un espectáculo de Los Morochucos el viernes 3 de octubre de 1941. Durante la misma semana, la crítica de *El Comercio* alaba la presentación “por primera vez en Lima, de un conjunto típicamente peruano, en forma tal, dignificando nuestro arte” (El próximo debut..., 1941), calificando a Imma Sumack de “joven y graciosa” (El conjunto artístico..., 1941). Y, tras el espectáculo, le recomienda seguir cantando “como lasavecillas, sin haber tenido aprendizaje, ni escuela de ninguna clase” (La presentación..., 1941). Si bien los avisos la destacan como figura principal, su imagen sólo aparece con un rico atuendo cuzqueño en un retrato grupal con Vivanco y

la artista norteamericana Grace Moore, de visita en la ciudad. Esta fotografía indica un horizonte de folclor y glamour que no se concretará en el Perú (ver figura 1). Grace Moore los tentará a ella y a Vivanco con probar suerte en los Estados Unidos, pero ella nunca volverá al Teatro Municipal. Vivanco ya había experimentado un frustrado coqueteo cultural con el “pituquerío” de

Lima que lo llena de vergüenza y rencor —según recuerda el cantor Manuel Acosta Ojeda (Martínez M., 2009, p. 124)— y, en esta ocasión, fracasa nuevamente en su nego-



Figura 1. Avisaje que destaca a Imma Sumack y Moisés Vivanco rodeando a Grace Moore (Teatro Municipal de Lima: Los Morochucos, 1941).

ciación identitaria con una elite limeña que se resiste a desmontar la “clasificación racial/étnica de la población” propia de la colonialidad del poder (Quijano, 2014, p. 285).

Por otro lado, Imma Sumack participa de la hibridación tanto identitaria como estético-comercial del campo cultural urbano. Pronto los indigenistas lamentarán que “los primeros conjuntos de música y danza folklóricas” presentes en Lima desde fines de los años 1920 “desgraciadamente degeneraron en comercialización (y en) mistificación, adulterándose su originalidad” (Franco Inojosa, 1956, p. 2049). En el caso de la cantante, esta “degeneración” tiene lugar en un circuito popular urbano que acusa el influjo del espectáculo occidental contemporáneo. Junto con Vivanco, se presentan en recintos como el Teatro Metropolitan, construido en 1937 por el empresario Segundo Boy Mercado “para la presentación de películas y la actuación de compañías teatrales y de ópera” (Bedoya, 2009). Pese a este afán, al ofrecer “Tangos, [C]anciones, Bailes, Humorismo, Alegría!!” (Metropolitan presenta el espectáculo..., 1942) en baratos programas de varietés, estos recintos evidencian la difícil supervivencia de toda clase de artistas “menores”, en una sociedad donde la industria cultural apenas se desarrolla.

Es en ese contexto que Vivanco decide conformar, en abril de 1942, un conjunto estable llamado Compañía Peruana de Arte Folclórico, luego renombrada Conjunto Folclórico Peruano “Moisés Vivanco”, iniciativa que permite perfilar con más nitidez su carrera y la de su mujer ante un público extranjero y burgués, según lo evidencia un todavía poco conocido periplo latinoamericano de la artista. Acosta Ojeda perfila a Vivanco como un tipo con talento musical y “‘marketero’ tremendo”, por realizar un “trabajo extraordinario” con la prensa (Martínez M. , 2009, pp. 124-125), y a ello se añade que hábilmente explota sus contactos y redes para promover su propuesta folclórica. Así, la Compañía se presenta en el Teatro Colón de Buenos Aires a fines de 1942 (Salazar-Soler, 2014) con gran recepción del público y la crítica, que califica a Imma Sumack de “encantadora tanto por su excepcional voz de coloratura, como por su mágica belleza” (Dennier de La Tour, 1943). Además, es en la cosmopolita capital argentina donde el Conjunto e Imma Sumack realizan sus primeras incursiones en la gran industria: varios discos sencillos publicados por el sello Odeon entre 1943 y 1944 y una película, *27 millones* o *P'al otro lao*, dirigida por José Bohr y protagonizada por La Desideria para la productora Chilargen, en 1942.

En este filme, Imma Sumak sólo figura por breves segundos en la escena de un centro nocturno donde, sentada a una mesa con su típico atuendo cuzqueño, saluda al público y a la cámara, después de lo cual canta en el escenario. El episodio es embarazoso, pues la peruana aparece después de anunciarse a una “gran cantante de tango” (que iba a ser Tita Merello) y, por otro lado, su posición es más bien secundaria respecto de dos espectaculares bailarines andinos (ver figura 2). A primera vista, estamos



**Figura 2.** Fotograma de *27 millones o P'al otro lao*, dirigida por José Bohr (1942).

Copia de cinta restaurada cortesía de la Cineteca Nacional de Chile.

ante la conocida proyección de Zoila Chavarri como intérprete de lírica andina, pero esta cinta, que desde los créditos explota la figura del “cine dentro del cine”, la proyecta quizás por primera vez como estrella. Dos años después, con motivo de unas presentaciones solistas en El Sótano de La Quintrala, “La boîte de la gente elegante” de Santiago, que cuentan con el auspicio de la radio *El Mercurio* (Triunfo clamoroso de Imma Sumack..., 1944), el avisaje confirma este cambio de proyección. La cantante incorpora el glamour como código estilístico propio de la esfera mediático-industrial hollywoodense (ver figura 3).

Quizás teniendo en cuenta la fama de Carmen Miranda, Chavarri y Vivanco llegan a los Estados Unidos en 1946 con un nuevo proyecto, el Trío Inca Taki, cuya tercera integrante es Cholina Rivero, prima de Imma. Con base en Nueva York, se presentan con éxito en Buenos Aires, Río de Janeiro, México, La Habana y París, entre otras ciudades, y la prensa de espectáculos limeña ya se refiere a “Imma Sumack y su trío”. Tras destacar su reconocimiento por la exigente crítica europea, un artículo —¿tal vez escrito por Vivanco?— concluye:



**Figura 3.** Aviso en *El Mercurio* (Imma Sumack, 1944).

El Perú puede sentirse enorgullecido de su artista. En muy poco tiempo (h)a paseado de triunfo en triunfo la música indígena peruana, estilizada, por países que muy poco la conocían. En estos momentos sí es dable decir que ya la música, la canción y la danza autóctona peruana han pasado su prueba de fuego con absoluta felicidad. (Imma Sumack triunfa en toda Europa, 1949)

Después de enfrentar el veto del Sindicato de Músicos de los Estados Unidos, Vivanco se ve obligado a asegurar la subsistencia grupal importando atún peruano. Afirma tener “en preparación obras de mayor aliento” y deseos de traer a sus antiguos compañeros (Genit, 1946), pero el éxito sólo resurge después de una aparición en el programa televisivo “Tropic Holiday”, en 1949 (Limansky, 2008, p. 32). Este hecho modifica la dimensión y la escala del reconocimiento cultural del que él y su mujer son objeto.

### La estrella exótica: fase internacional (1950-1965)

---

La visibilidad internacional de la cantante ocurre bajo la nueva apelación de Yma Sumac. Hacia 1950, el auge cultural norteamericano descansa en la compleja integración industrial y tecnológica que tiene lugar entre la radio, las disqueras, el cine y la nascente televisión (Crothers, 2017, pp. 129-130), junto a la prensa y algunos recintos o salas de espectáculo. Al recurrir a nuevas tecnologías de espectáculo no presencial, los efectos estéticos de esta integración son poderosos. Después de algunos años presentándose con el Trío Inca Taki, Yma Sumac accede a esta esfera industrial cuando, como consecuencia del *scouting* de talentos que realizan los principales sellos discográficos del período (Wikström, 2013, p. 69), es invitada a grabar *Voice of the Xtabay* para Capitol Records, en 1950. Desde ese momento, ya no puede considerarse que los productores musicales de Yma Sumac sean Chavarri y Vivanco, puesto que la disquera impone su propio *modus operandi*.

El entendimiento con Les Baxter, productor musical del sello, es casi inmediato, pero el equilibrio mantenido entre la solista y la agrupación musical de Vivanco se rompe. Pese a los roces tanto con el sello como en el matrimonio (Limansky, 2008, p. 124), esto es crucial para que la cantante se convierta en estrella, mediante una actividad de base presencial que se redimensiona por sus engarces con las formas de espectáculo no presencial. La categoría de estrella encuentra aquí un anclaje social muy concreto. Entre 1950 y 1959, Yma Sumac graba un total de siete discos para Capitol, con un éxito tal, que la hace merecedora de una Estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood cuando éste se inaugura, el 8 de febrero de 1960. Este reconocimiento se otorga para “mantener la gloria de una comunidad cuyo nombre significa glamour y emoción en las cuatro esquinas del mundo”, combinando fines artísticos, de marketing y

turísticos (Hollywood Chamber of Commerce s. f.). Si bien participa en algunas películas, Yma Sumac es reconocida en la categoría de “*Recordings*” o “discos”, nomenclatura técnico-industrial de una actividad musical que la mantiene realizando constantes giras dentro y fuera de los Estados Unidos, las que manifiestan de la diferente configuración del campo musical en cada país. En el apogeo de su carrera, en 1954, Yma Sumac “and Company” se presentan en el Carnegie Hall, antes de iniciar una gran gira por el país (ver figura 4). Y cuando esta carrera norteamericana ha declinado, entre 1960 y 1961, la cantante es invitada para recorrer junto a Vivanco la Unión Soviética y Europa Central, donde realiza 186 presentaciones ante unos sesenta millones de personas (Limansky, 2008, p. 144). A pesar de ser acompañada por la orquesta del Bolshoi en esta última gira, nunca es invitada a presentarse en el Metropolitan Opera, lo que da cuenta de dos formas contrapuestas de anclaje en la masividad.

En los Estados Unidos, la construcción estelar de Yma Sumac articula deseos sexogenéricos y periférico-culturales ya explotados por otras figuras femeninas de ascendencia latinoamericana. Por ejemplo, en *Mambo*, de 1954, incorpora los sonidos tropicales en boga y se muestra convulsa, semidesnuda y en llamas en la portada, evocando así el “comportamiento amoral e inestable” atribuido al “cuerpo femenino moreno” de las *Hollywood Latinas* (Peña Ovalle, 2011, p. 2). Sin embargo, la peruana en general exhibe sus curvas, más que su piel, y apenas insinúa sus movimientos en poses donde se muestra más bien recatada y altiva. El elemento corporal que más elabora es el rostro, crucial en el primer plano estelar y, de acuerdo con Llewelyn Negrin, en general en la cultura occidental, “para revelar la identidad ‘verdadera’ de una persona” (2008, p. 58). Este recato glamoroso se condice con su proyección como cantante lírica y princesa inca, cualidades que resalta vistiendo ricos vestidos, joyas y tocados que, gracias a

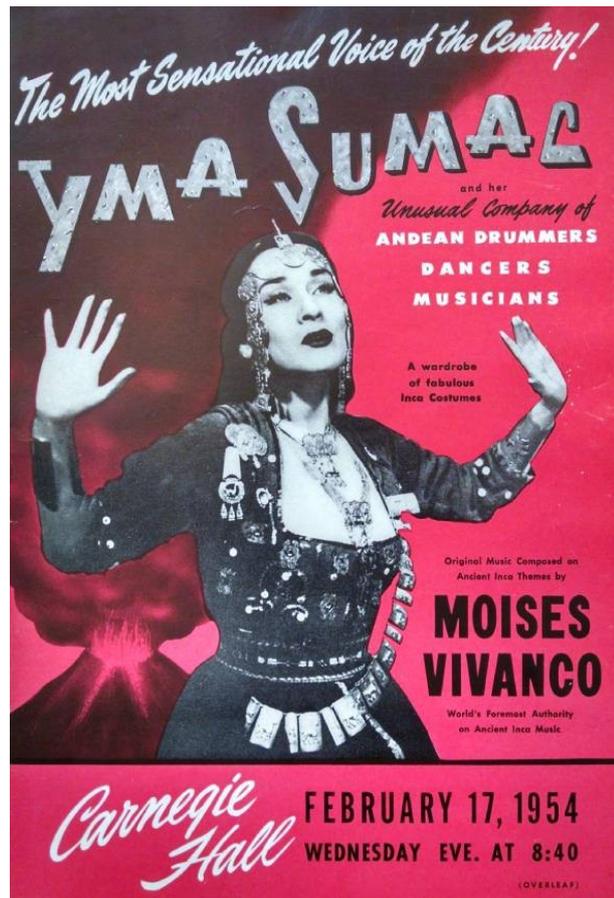


Figura 4. Afiche de la presentación en el Carnegie Hall, Nueva York, 17 de febrero de 1954.

una geométrica coincidencia, resultan a la vez andinos y modernos. A diferencia de Carmen Miranda, por medio de estos artificios, Yma Sumac no elabora tanto una corporalidad marcada por las memorias afrodescendientes de la esclavitud, como un naturalismo ligado a las memorias del despojo extractivista en América Latina.

Yma Sumac actualiza una representación que permite que el “imaginario imperial [desarrolle] sus propias fantasías de dominación sexual” (Shohat y Stam, 2002, p. 173), pero lo hace evocando la exuberancia mineral de una misteriosa y esplendorosa civilización altiplánica. El público norteamericano mantiene, al menos desde mediados del siglo XIX, a través del historiador William Prescott (1847/1972), una relación deseante con el incario que, en 1911, es estimulada por el (re)descubrimiento de las ruinas de Machu Picchu por el arqueólogo Hiram Bingham (quien inspirará la conocida figura filmica de Indiana Jones). Reverberan en este punto las estrategias de “anticonquista” de los viajeros del S. XIX, entendidas como “estrategias de representación por medio de las cuales los sujetos burgueses europeos tratan de declarar su inocencia en el mismo momento en que afirman la hegemonía europea” (Pratt, 1992/1997, p. 27). Sin embargo, la cualidad geométrica del estilo andino también puede ser valorada en el contexto de vigencia del modernismo de los 1950 y su gusto por lo “abstracto, racional, funcional y selectivo” (Olalquiaga, 2003, p. 16). A través de Yma Sumac, los Estados Unidos parecieran relevar la antorcha de una civilización americana en cuyo orden y prosperidad se pueden espejear, como quizás no pueden hacerlo con aquellas, límites, de la zona centroamericana.

La construcción estelar de Yma Sumac se realiza a través de un género musical específico, la exótica (*exotica*, en inglés), que se caracteriza por la mirada “orientalista” y “escapista” que la nueva potencia mundial dirige hacia el Otro no occidental (Leydon, 1999, p. 46), pero potenciada ahora por los nuevos dispositivos sonoros y visuales del espectáculo musical. Su público se compone de “audiófilos suburbanos” que disfrutan de estos en la domesticidad (p. 69) y para quienes la música exótica “suena como música de película sin la película, al utilizar elementos familiares del vocabulario filmico musical para representar lugares imaginarios, paradisiacos o, al menos, cargados de deseo” (Ford, 2008, p. 108). Al igual que Carmen Miranda, Yma Sumac ocupa papeles secundarios en las pocas películas en las que participa, como intérprete de un canto que se limita a atmosferizar la acción principal. Mediante su rara capacidad de abarcar los registros más altos y bajos de la escala vocal femenina, acompañada por la instrumentación en un género también conocido como música de “ascensor” o de “cóctel”, su performance refuerza la idea de un telón de fondo aventurero para una vida de confort.

Estos deseos de otredad también los colma al nivel del avatar, mediante una operación publicitaria no detectada en la etapa peruana, pues ahora Yma Sumac comienza a atribuirse un directo linaje incaico ascendente a Atahualpa. De allí las críticas de los intelectuales indigenistas y las aprensiones de la prensa en general. Pese a que el cónsul peruano certifica su linaje imperial, surgen dudas acerca de si “la pequeña princesa inca cuya leyenda nos contaron verdaderamente existió” (Roy, 1952, p. 3) y el tratamiento que le otorga la prensa no siempre es acorde a su rango de princesa, como al cubrir una pelea a bofetadas con la mucama de su marido por la infidelidad de este (ver figura 5). Más todavía, se levanta la contra-leyenda de Amy Camus —Yma Sumac al revés—, la mujer que habría nacido en Brooklyn (Harrington, 1987). Por cierto, la leyenda de la ñusta es objeto de un montaje muy directo en el escenario mediático ruso, según el relato de Acosta Ojeda:

Y seguían los cuentos sobre Pachacutec y un montón de cosas muy bien hechas, hasta que empieza a caer el sol. Entonces ella “¡Aaaaahhh!”, pega un grito y sale corriendo al estilo de Los Monsters —de esa que caminaba de puntitas, tipo ballet— y corre hasta el balcón. La prensa se para, hay un caos. ¡Ah, no! Es que es una cuestión genética, cromosómica: cuando su padre el Sol se muere, ella se vuelve posesa. Todo sale espectacular. Habían puesto en el balcón un brasero muy bien oculto con hierbas andinas de romero, eucalipto, esas que son tan fragantes y que encendían mientras ella empezaba a cantar lo más alto posible. Con esos trinos que lanzaba, el humo y las fotos, caray, se tiró abajo a toda Europa. Famosísima, millonaria. (Martínez M. , 2009, pp. 124-125)

Pero si la consagración de Yma Sumac conlleva una violación de las fronteras entre persona, interpretora y avatar, lo hace de un modo tan flagrante, que parece trasto-



Figura 5. Yma Sumac, Mate in Battle Royal [Yma Sumac participa en batalla campal] (1957).

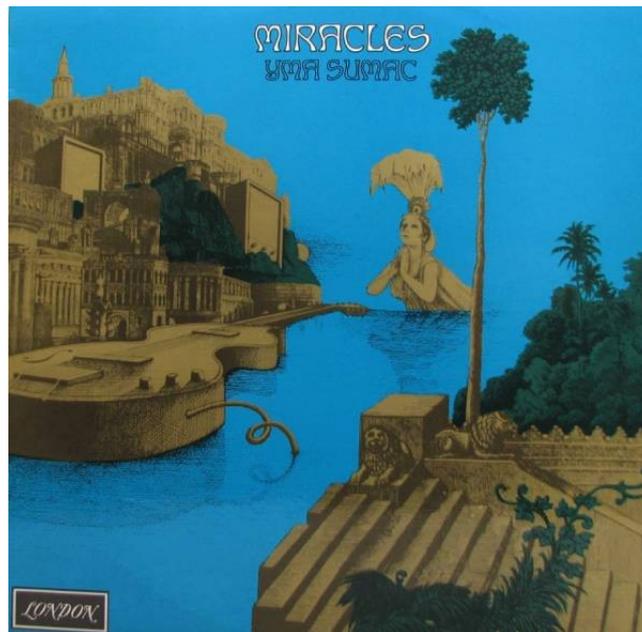
car “las paradas de ‘espectáculos de monstruos’” que el cine hollywoodense elabora, en continuidad con las ferias científicas del siglo XIX (Shohat y Stam, 2002, p. 124). De acuerdo con Phil Ford, la exótica prefigura la contracultura de los 1960, sin su componente crítico, porque comparte su carácter espectacular, cuyas demandas, en tanto experiencia estética, “no son las de la verdad” (2008, p. 127). Sin embargo, más allá de la verdad biográfica e histórica, trasluce en la operación sacralizante de Yma Sumac el agenciamiento de cierta verdad estética y cultural. Suerte de seudónimo más elaborado (Sola, 2014, p. 92), el avatar involucra una visualidad, una máscara concreta y, más todavía, constituye una encarnación singular del yo. Cuando Yma Sumac se proyecta como hija de Inti, la misma consagración como “forma de reconocimiento *mundano*” (Denis, 2010) se ve punzada por un resto de intensidad ligado a “formas rituales complejas” que, al consagrar, concilian el espanto y la seducción para dar cuenta del “misterio de lo real” (Escobar, 2004, pp. 181-188). Y pareciera que es precisamente debido a este abigarramiento de lo monstruoso, lo insólito y lo sagrado que, una vez apagada su estrella, emergerá la diva residual en el culto que le rinden sus fans.

## La diva residual: revalorizaciones de (contra)cultura y nación (1965-hoy)

---

Hacia fines de los 1960 la popularidad de Yma Sumac decae y su estrella se apaga. Su separación definitiva de Moisés Vivanco en 1965 le acarrea considerables dificultades económicas y en la gestión de su carrera. Sin embargo, como “entrelazamiento ramificado de temporalidades con ritmos diferentes”, la consagración tiene una “historicidad a veces retroactiva” (David, 2010, p. § 46). De hecho, las décadas siguientes de la cantante poseen una significación acrecentada desde diversas residualidades, de las cuales enfocaremos dos: la contracultural y la nacional; ambas cruzadas por afirmaciones de género.

En el ámbito contracultural, una primera revalorización de Yma Sumac tiene lugar con la grabación de un nuevo disco *Miracles* (ver figura 6), lanzado por London Records en 1972, donde esta vez cruza la lírica con el rock. Si bien el rock había implicado que su propuesta musical pareciera desueta, en ese transcurso se fue revelando como un denso entramado de rebeldías juveniles que encubrían toda clase de ansiedades civilizatorias. Así, *Miracles* conecta con una vertiente psicodélica que reafirma el consumo de drogas como método de expansión de la conciencia, frente al racional y represivo orden occidental (Agustín, 1996/2008). Más allá del significado verbal, en este disco se explora la voz en tanto instrumento y, si bien los temas adoptan el canon durativo de la canción, evidencian una composición progresiva de carácter experimental. Debido a problemas en la asignación de los créditos, pues, significativamente, la cantante



**Figura 6.** Portada de Fred Marcellino para el disco de Yma Sumac *Miracles*, London Records, 1972.

estima que en ellos se soslaya su papel creador como improvisadora, *Miracles* se retira de circulación en 1974 (Limansky, 2008, p. 171). Sin embargo, Yma Sumac obtiene con este disco un lugar inesperado en la residual escena *underground*. Esto puede atribuirse a la misma performance estética desarrolla a lo largo de toda su carrera, si se tiene en cuenta que en ella se perfila una “voz pensante” que, explica Licia Fiol-Matta citando a Jean Luc Nancy, “apunta a la ‘participación, el reparto o el contagio’ versus la ‘captura imaginaria’ de lo visual” (2017, p. 2).

Enlazado a la anterior, Yma Sumac se revaloriza desde posicionamientos sexogénericos, por una parte, por mujeres que exploran e incorporan su poética vocal, como Nina Hagen y Diamanda Galas. Esto se relaciona con la técnica vocal característica de la peruana, consistente en elevar la voz como los pájaros. Pero también se relaciona con una técnica no detectada en el disco de 1943, pues habría sido objeto de un “énfasis vulgar” por publicistas en su etapa norteamericana (Limansky, 2008, p. 250), consistente en recurrir a los registros más bajos de su voz. Pese a la vinculación cultural de los tonos agudos con la femineidad y de los bajos con la masculinidad, la androginia vocal es explotada en la ópera, en el cine (Franco-Lao, 1980, pp. 62-63) y también en el rock, según Roberto Echavarren, quien cita a Mario Perniola: en la androginia del estilo “lo masculino y lo femenino son exaltados y celebrados juntos en una unión que tiende a elidirlos, a anularlos recíprocamente ‘en algo ambiguo y enigmático que potencialmente puede desarrollarse en una dirección tanto como en la opuesta’” (Echavarren, 1998/2008, pp. 60-61). Por medio de su androginia vocal, Yma Sumac perturba el

esquema occidental de la mujer sagrada vinculada a una esfera celestial, según apunta Ítalo Fuentes Bardelli (1999) en relación a Hildegard von Bingen. En efecto, ella asume un devenir pajarístico<sup>2</sup> que no resulta netamente aéreo, sino que parece hacerla retornar “de y hacia la animalidad, como la fuerza que irrumpe en su humanidad, la excede y la desgarrar, abriendo espacio para su devenir (sobrehumano) en el futuro” (Lemm, 2010, p. 25), mientras que sus bajos hacen rebrotar la versión demonizada de la fémina telúrica. De esta manera, reinserta una forma de “Ruido Sagrado” en las sociedades modernas donde éste ha sido profanado y transmutado en bullicio maquínico (Schafer, 1977, p. 76), desplegando valores divergentes respecto del humanismo occidental y su impronta cristiana.

Una segunda revalorización (contra)cultural sexogenérica concierne su misma performance espectacular. La vertiente gay convierte a Yma Sumac en icono de culto por la gracia de sus fans, quienes afirman estar “con ella 100 porciento” (Zarakiasen, 1975). Ellos la adoptan como referente para elaborar las articulaciones de lo masculino y lo femenino, en tanto categorías construidas por medio de una performance cultural



Yosef Synovec publicity shot

**Figura 7.** Fotografía publicitaria de Yosef Synovec (Limansky, 2008, p. 182)

cotidiana consistente en una “repetición estilizada de actos”, de acuerdo con Judith Butler (Fischer-Lichte, 2011, p. 54). Esto señala la inscripción de Yma Sumac en una *club culture* que genera sus propios signos de distinción (Thornton, 1996) en torno, justamente, a la transgresión de tales signos, en el marco de una cultura camp (Sontag, 2012) que los tiende a igualar por medio del consumo. En Nueva York, ella se presenta en 1975 en el club Town Hall, donde conoce a su futuro representante Alan Eichler y a Yosef Synovec, quien realiza un show transformista en torno a su figura (Limansky, 2008, pp. 181-183, ver figura 7). Y frente a una aparición de 1987 en el Ballroom, un cronista recalca su artificialidad: “se dispusieron en ambos lados del escenario réplicas de deidades incas en espuma de poliestireno y la cantante, disfrazada con un cinematográfico vestido púrpura, se comportó con altura teatral” (Holden, 1987). El auge del posmodernismo que interroga a la cultura en

<sup>2</sup> Vocablo retomado del poeta chileno Juan Luis Martínez (1977).

tanto superficie vacía de contenido sustancial combinado con la performance de género en las culturas queer favorece, por tanto, otra construcción del valor contracultural de Yma Sumac.

Otro ámbito de revalorización es el nacional, que no es uniforme. Los argumentos de la “degeneración” y la “mistificación” del folclor prevalecen por años en el país y, pese a que la cantante se establece nuevamente allí por un período, la crítica recrudece cuando adopta la nacionalidad norteamericana. Sin embargo, Yma Sumac tiene seguidoras en la elite, como lo indica la “Ofrenda lírica” que le dedica la señora Amalia Mero de Rolando en *El Comercio*: “Antes de nacer, / bella diva peruana, / cantabas en el Cielo...” (1958, p. 19). Además, ella ejerce una influencia significativa sobre las mujeres que dan vida a la corriente de lírica andina vigente desde entonces hasta hoy, a través de cantantes como “Suray Surita,

Illa Kori, Raymi Ticka, India Kolla, Ñusta Nativa, Sumaq Kolla, Acla Imperial, María Olivo”, entre otras, como indica la cantante y antropóloga Sylvia Falcón (2015, ver figura 8). La consagración explícita llega en sus últimos días de vida, por medio del reconocimiento oficial que el Perú le entrega el año 2006. La coyuntura es favorable, debido a las estrechas relaciones que el presidente Alejandro Toledo mantiene con los Estados Unidos, país donde cursó sus estudios universitarios. Se otorgan entonces a la cantante, por intermediación de sus fans y colaboradores más directos, varias distinciones oficiales de alto rango, comenzando por la Orden El Sol en su grado de Comendador, acompañada de las Palmas Magisteriales y la Medalla de la Ciudad de Lima, entre otras.

En esta consagración oficial, el criterio estético no sólo se mezcla con el criterio identitario, sino también con un criterio exitista y comercial, al alcanzar la artista un lugar prominente en el espectáculo global.

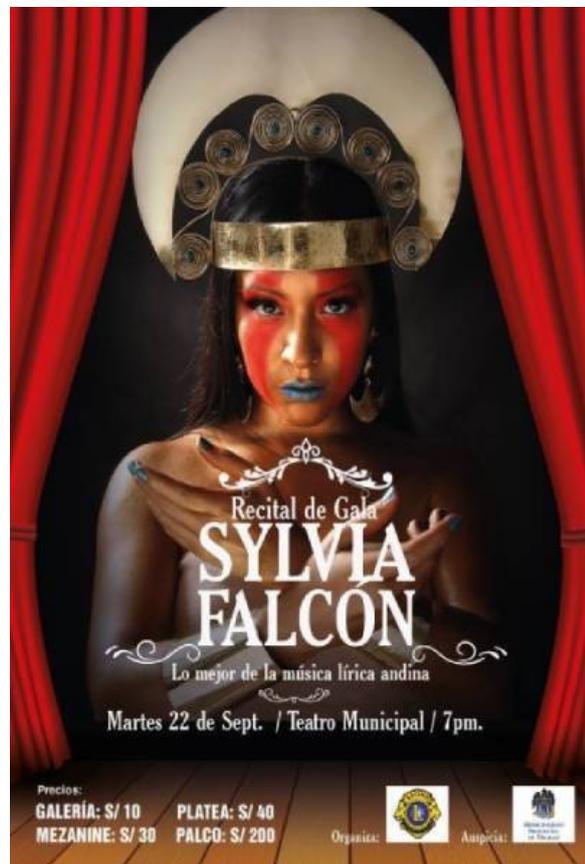


Figura 8. Afiche de una presentación de Sylvia Falcón, 2015.

Esta última dimensión es la que discute la agrupación Yuyachkani al poner en escena *El último ensayo*, una propuesta teatral que toma a Yma Sumac como “referente inspirador”, en palabras de su director Miguel Rubio:

Es también un punto de partida para hablar del Perú, de la diversidad cultural, de los íconos, de la cultura, de la fusión y cómo a partir de ahí se da una discusión entre esos artistas que esperan la llegada de una diva que ha triunfado en el extranjero, que no es necesariamente Yma Sumac, es un ícono utópico, y en esa espera es que se produce una discusión sobre cómo recibirla. (Presencia cultural, 2008)

Dentro de las reapropiaciones que hoy tienen lugar de Yma Sumac, también destaca la que llevan cabo artistas como Fernando Bryce (ver figura 9) o Germán Quino “Merchan” en la visualidad, para la conformación de un imaginario cholo que interroga la cultura popular en sus complejas articulaciones con el universo pop urbano nacional e internacional. La historiadora Carmen Mc Evoy, quien actualmente escribe una biografía de la artista, explica lo siguiente: “es como si hubiera un canon que define lo que es y lo que no es el Perú, y ella no entraba en ese canon, negándole sus posibilidades de crear su propia imagen del Perú. Es una incapacidad de entender lo diverso y lo raro” (De Paz, 2017). Pero desde la década de 1940 los regímenes de valor cultural han estado cambiando, en un país que en Yma Sumac puede encontrar, en parte, un imaginario ad hoc a los desafíos políticos, económicos e identitarios que conllevan la modernización y el ingreso a la globalización.



Figura 9. Dos usos de la misma fotografía promocional: “Imma Sumack”, portada de *Cineradio* n. 33 (1950), y afiche de Fernando Bryce para la III Subasta de Verano del Museo de Arte de Lima (2009).

## Alcances finales

Al hibridar potencia estética, rendimiento comercial, brillo mediático, diferencia étnica y androginia, Yma Sumac agencia un tipo de espectáculo residual complejo, “hojaldrado”, susceptible de valoraciones plurales, incluso contrapuestas, que acompañan el despliegue del espectáculo en el mercado global, en un proceso que se extiende hasta nuestros días. Explica Bourdieu que, al buscar desnaturalizar la superioridad innata asignada a los artistas, el objetivo es menos el de “anular la singularidad del ‘creador’ en beneficio de las relaciones que la vuelven inteligible”, que el de “recuperarla al cabo de la labor de reconstrucción del espacio en el que el autor se encuentra englobado y ‘comprendido como un punto’” (Bourdieu, 1992/2011, p. 14). Tras reconstruir ese espacio, aun en fragmentos, el “punto” Yma Sumac se dibuja en la intersección dinámica de ejes de valoración que se van multiplicando. Pues si ella está ingresando en el canon cultural latinoamericano y, tal vez, mundial, no es tanto por los galardones que le confieren distintas instancias gubernamentales, sino por su permanencia difractada en la esfera cultural. En esta se incluye el incipiente trabajo que algunas mujeres desarrollan en torno a su figura, haciéndola ingresar a la consagratoria “institución escolar” (Denis, 2010, §9) que es la academia.

## Financiación

Fondecyt Regular 1151112. Investigadora Responsable: Carolina Benavente. Institución patrocinante: Universidad de Valparaíso.

## Referencias

- Agudelo, Cristina. (2014). *La sociedad de los avatares. Videojuegos, representación y discriminación*. Tesis de maestría sin publicar, Universidad Javierana.  
<http://hdl.handle.net/10554/13464>
- Agustín, José. (1996/2008). *La contracultura en México*. Debolsillo.
- Auray, Nicolas & Moreau, François (2012). Introduction. *Réseaux*, 175(5), 9-18.  
<https://doi.org/10.3917/res.175.0009>
- Baudrillard, Jean. (1987/1979). *De la seducción*. Cátedra.
- Bedoya, Ricardo. (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Universidad de Lima.
- Benjamin, Walter. (1989/1972). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Berg, Mary. (2010). *Pasión y nación en “Hima-Sumac” de Clorinda Matto de Turner*.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1w5>
- Bohr, José. (director). (1942). *27 millones o P'al otro lao* [película]. Chile/Argentina: Chilargen.

- Bourdieu, Pierre. (1979/1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. (1992/2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bustamante, Emilio. (2014). *Presencia de la música criolla y la música andina en la radio limeña, 1936-1956*. En Abelardo Sánchez León (Ed.), *Sensibilidad de frontera. Comunicación y voces populares* (pp. 119-141). FCAC-PUCP.
- Bryce, Fernando Bryce. (2009, 7 de febrero). Afiche. *III Subasta de Verano*. Museo de Arte de Lima.
- Castro-Gómez, Santiago. (2002). Michel Foucault y la colonialidad del poder. *Tabula rasa*(6), 153-172.
- Chong, Philippa. (2011). Reading difference: How race and ethnicity function as tools for critical appraisal. *Poetics*, 39(1), 64-84.  
<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2010.11.003>
- CNRTL. (s. f.). *Attention*. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/attention>
- Compton, James. (2016). Media-events, media and the integrated world of the global spectacle. En Richard Gruneau, & John Horne (Eds.), *Mega-Events and Globalization: Capital and Spectacle in a Changing World Order* (pp. 48-64). Routledge.
- Crothers, Lane. (2017). *Globalization and American popular culture*. Rowman & Littlefield.
- David, Jérôme. (2010). La marche des temps : sociologie de la littérature et historicité des œuvres. *COntEXTES*, 7. <https://doi.org/10.4000/contextes.4647>
- De Paz, Maribel. (2017, 27 de febrero). Yma Súmac: alistan biografía sobre la diva incomprendida. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/musica/yma-sumac-alistan-biografia-diva-incomprendida-406068>
- Debord, Guy. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Naufragio.
- Denis, Benoît. (3 de junio de 2010). La consécration. Quelques notes introductives. *COntEXTES*(7). <https://doi.org/10.4000/contextes.4639>
- Dennier de La Tour, G. (1943, 5 de enero). Compañía peruana de arte folklórico. *El Comercio*, p. 6.
- Dozo, Björn-Olav & Provenzano, François. (2010, 7 de junio). Comment les écrivains sont consacrés en Belgique. *COntEXTES*, 7.  
<https://doi.org/10.4000/contextes.4637>
- Echavarren, Roberto. (1998/2008). *Arte andrógino. Estilo versus moda. Ensayo 2008*. Ripio.
- Eco, Umberto. (1996/1994). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen.
- El conjunto artístico “Los Morochucos” debutará esta tarde. (1941, 3 de octubre). *El Comercio*, p. 7.
- El próximo debut del conjunto artístico “Los Morochucos”. (1941, 1 de octubre). *El Comercio*, p. 9.
- Escobar, Ticio. (2004). *El arte fuera de sí*. CAV / Museo del Barro.

- Falcón, Sylvia. (2015, 26 de mayo). Inkario. Andean coloratura. *Sylvia Falcón*. [sitio web]. <https://sylviafalcon.com/coloratura/>
- Filippi, Florence; Harvey, Sara & Marchand, Sophie. (2017). *Le sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*. Armand Colin.
- Fiol-Matta, Licia. (2017). *The Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music*. Duke University Press.
- Fischer-Lichte, Erika. (2004/2011). *Estética de lo performativo*. Adaba.
- Ford, Phil. (2008). Taboo: time and belief in Exotica. *Representations*, 103, 107-135.
- Franco Inojosa, Alez. (1956). Autenticidad de las danzas y de la música denominadas folklóricas. *Folklore*, 3(36), 2049-2050.
- Franco-Lao, Meri. (1980). *Música bruja. La mujer en la música*. Icaria.
- Fuentes Bardelli, Ítalo. (1999). La música en la Symphonia de Hildegard von Bingen. *Cyberhumanitatis*, 10. <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9251>
- Gaspar, Fernando. (2020, 29 de abril). *Arte Urgente - Entrevista a Mauricio Barría, Director de la Escuela de Postgrado Facultad de Artes U. Chile*. [vídeo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/Foroartesudechile/videos/1211614199181846>
- Genit, José Antonio. (1946, 15 de octubre). Con el nombre de Trio Inca Taky triunfa en los escenarios de América el arte de Imma Sumack - Moisés Vivanco - Cholita Rivero. *Cineradio*, s. p.
- Glissant, Édouard. (1997/1981). *Le discours antillais*. Folio.
- González, Juan Pablo. (2000). El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. *Revista Musical Chilena*, 54(194), 26-40.
- Hall, Stuart. (2013/1992). Occidente y el resto: discurso y poder. En Ricardo Soto Sulca (Ed.), *Discurso y poder en Stuart Hall* (pp. 49-111). UNCP.
- Harrington, Bob. (1987, 17 de febrero). Inca or B'klyn, it's Yma, Yma, Yma. *New York Post*, p. 22.
- Hebdige, Dick. (2004/1979). *Subcultura. El significado del estilo*. Paidós.
- Heinich, Nathalie. (2017). *Des valeurs. Une approche sociologique*. Gallimard.
- Holden, Stephen. (1987, 19 de febrero). Cabaret: Yma Sumac. *New York Times*, s. p.
- Hollywood Chamber of Commerce. (s. f.). *History*. <http://www.walkoffame.com/pages/history>
- Imma Sumack. (1944, 21 de agosto). *El Mercurio*, s. p.
- Imma Sumack triunfa en toda Europa. (1949, 1-15 de noviembre). *Cineradio*, 36, p. 11.
- Imma Sumack. (1950, 15 de septiembre). *Cineradio*, (33), portada.
- Janssen, Susanne & Verboord, Marc. (2015). Cultural Mediators and Gatekeepers. En James D. Wright (Ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2 ed., Vol. 5, pp. 440-446). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.10424-6>

- Janssen, Susanne; Verboord, Marc & Kuipers, Giseline. (2011). Comparing cultural classification. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 63(51), 139-168. <http://hdl.handle.net/1765/41392>
- Lamont, Michèle; Beljean, Stefan & Chong, Philippa. (2015). A Post-Bourdieuian Sociology of Valuation and Evaluation for the Field of Cultural Production. En Laurie Hanquinet, & Mike Savage (Ed.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture* (pp. 38-48). Routledge: Routledge.
- La presentación del conjunto típico ayacuchano “Los Morochucos”. (1941, 4 de octubre). *El Comercio*, p. 5.
- Le Guern, Philippe. (2003). Présentation. *Réseaux*, 1(117), 9-44.
- Leetoy, Salvador. (2016). Notas sobre modernidad, decolonialidad y agencia cultural en Latinoamérica. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación; Diálogo de saberes: giro decolonial y comunicología latinoamericana*, 131, 47-62.
- Lemm, Vanessa. (2010). *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Universidad Diego Portales.
- Leydon, Rebecca. (1999). Utopias of the Tropics: the exotic music of Les Baxter and Yma Sumac. En Philip Hayward (Ed.), *Widening the Horizon. Exoticism in Post-War Popular Music* (pp. 45-71). John Libbey.
- Limansky, Nicholas. (2008). *Yma Sumac. The Art Behind the Legend*. YBK.
- Martínez, Juan Luis. (1977). *La nueva novela*. Archivo.
- Martínez, Marino. (2009). *Manuel Acosta Ojeda. Arte y sabiduría del criollismo*. ENSF “José María Arguedas”.
- Meizoz, Jérôme. (2007/2015). *Posturas literarias. Puestas en escenas modernas del autor* (J. Zapata, Trad.) UNIANDES.
- Mendoza, Zoila (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. PUCP.
- Mera de Rolando, Amalia (1958). Ofrenda lírica a Ima Sumac. *El Comercio*, p. 19.
- Metropolitan presenta el espectáculo teatral del día!!. (1942, 29 de abril). *El Comercio*, p. 14.
- Moraña, Mabel. (2014). *Bourdieu en la periferia: capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Cuarto Propio.
- Morin, Edgar. (1972). *Les stars*. Seuil.
- Negrin, Llewellyn. (2008). *Appearance and identity. Fashioning the body in postmodernity*. Palgrave MacMillan.
- Olalquiaga, Celeste. (2003). Las ruinas del futuro: arquitectura modernista y kitsch. En Boris Muñoz, & Silvia Spitta (Eds.), *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos* (pp. 207-219). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Biblioteca de América.
- Peña Ovalle, Priscilla. (2011). *Dance and the Hollywood Latina. Race, sex and stardom*. Rutgers.
- Planas, Enrique. (2006/13 de septiembre de 2012). Yma Súmac: nunca fui una santa. *El Comercio*.

- <http://archivo.elcomercio.pe/luces/musica/yma-sumac-nunca-fui-santa-noticia-1468685>
- Pradier, Adrián. (2013). ¿Qué es un espectáculo? *Factótum. Revista de filosofía*, 10, 1-22. [http://www.revistafactotum.com/revista/f\\_10/articulos/Factotum\\_10\\_1\\_Adrian\\_Pradier.pdf](http://www.revistafactotum.com/revista/f_10/articulos/Factotum_10_1_Adrian_Pradier.pdf)
- Pratt, Mary Louise. (1992/1997). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Prescott, Guillermo (1847/1972). *Historia de la conquista del Perú. Libro Primero*. Universo.
- Presencia cultural. (2008, 30 de marzo). *Último ensayo – Yuyachkani* [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=ksnAB58tXLU>
- Quijano, Aníbal. (2014). *Cuestiones y Horizontes. De la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder*. CLACSO.
- Rayén Quitral ¡¡Hoy llega a Lima la princesa araucana!! (1940, 6 de mayo). *El Comercio*, p. 15.
- Roy, Jean (3-9 de julio de 1952). La curiosité musicale de la semaine: Yma Sumac. *Arts Spectacles*, p. 3.
- Salazar-Soler, Carmen. (2014). Una descendiente de Atahualpa canta al mundo: Yma Sumac y los incas. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [Online], Workshops*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.66273>
- Schafer, Murray. (1977). *The tuning of the world*. Alfred A. Knopf.
- Shohat, Ella & Stam, Robert. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Paidós.
- Slater, David. (2008). Re-pensando la geopolítica del conocimiento: reto a las violaciones imperiales. *Tabula Rasa*, 8, 335-358.
- Sola, Salomé. (2014). Un narcisismo radical. La creación de identificaciones en los espacios virtuales. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 10(19), 86-95. <http://www.alaic.org/revistaalaic/index.php/alaic/article/view/516/298>
- Sontag, Susan. (1966/2012). Notas sobre lo camp. *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 355-376). Debolsillo.
- Sumac, Yma. (1950). *Voice of the Xtabay* [álbum]. Estados Unidos: Capitol Records.
- Sumac, Yma. (1954). *Mambo* [álbum]. Estados Unidos: Capitol Records.
- Sumac, Yma. (1972). *Miracles* [álbum]. Gran Bretaña: London Records.
- Teatro Municipal de Lima: Los Morochucos. (1941, 3 de octubre). *El Comercio*, Lima, s. p.
- Thornton, Sarah. (1996). *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Wesleyan University Press/University Press of New England.
- Triunfo clamoroso de Imma Sumack en La Quintrala. (1944, 22 de agosto). *El Mercurio*, p. 28.
- Varriale, Simone. (2016). *Globalization, Music and Cultures of Distinction*. Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-56450-4\\_3](https://doi.org/10.1057/978-1-137-56450-4_3)

Verboord, Marc. (2011, 9 de octubre). Cultural products go online: Comparing the internet and print media on distributions of gender, genre and commercial success. *Communications*, 36(4), 441-462.

<https://doi.org/10.1515/comm.2011.022>

Wikström, Patrik. (2013). *The music industry: Music in the cloud*. Polity.

Yma Sumac, Mate in Battle Royal. (1957, 24 de abril). *New York Herald Tribune*, s. p.

Zarakiasen, Bill. (1975, 24 de marzo). Yma from Lima. *Daily News*, s. p.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución:** Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)