

Carina Moreno Baca
Natalia Elías Pineda
(comps.)

CULTURA INDEPENDIENTE LIMA

UN TEJIDO DE VOLUNTADES



Carina Moreno Baca y Natalia Elías Pineda
(comps.)

/ CULTURA INDEPENDIENTE LIMA UN TEJIDO DE VOLUNTADES

Wilder Ramos Ochoa - David Vilcapoma Quiroz - Cynthia Estela Benites
Marco Loo - Isabel Claros Abarca - Carina Moreno Baca
Guillermo Valdizán Guerrero - Eder Loayza Levano -
Diana Buleje Fuentes - Leidy Ortega Ordinola - Pamela Otoya Sarca
Ana Karina Barandiarán - Vero Ferrari



Moreno Baca, Carina

Cultura Independiente Lima : un tejido de voluntades / Carina Moreno Baca ;
Natalia Elías Pineda. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : RGC Libros,
2024.

Libro digital, PDF - (Tramas urbanas ; 5)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-8488-76-9

1. Estudios Culturales. I. Elías Pineda, Natalia II. Título

CDD 306

AGRADECIMIENTOS

Kelly Carpio, Carlos Valdez, Carolina Christen, Mercedes Figueroa, María Eugenia Yllia,
Paloma Carpio, Roxana Huamán, Silvia Paredes, Piero Fioralisso.

TAPA

FOTO CREADA POR: Mujeres pájaro

FOTO TOMADA POR: Diana Daf Collazos

CORRECCIÓN: Sebastián Spano

DISEÑO DE TAPA E INTERIORES: Ana Uranga B.

Noviembre 2024

ISBN 978-987-8488-76-9

*15 años **rgc** REDES
DE GESTIÓN
CULTURAL

Derechos culturales
por un futuro común

www.rgcediciones.com.ar

/ ÍNDICE

/ INTRODUCCIÓN	9
Por Natalia Elías Pineda y Carina Moreno Baca	
/ CREANDO IMAGINARIOS	13
/ ASPECTOS ACTUALES DE LA PLÁSTICA RELACIONAL ANDINODESCENDIENTE EN LA CIUDAD DE LIMA	15
Por Wilder Ramos Ochoa	
/ MARIO VALENCIA, EL CRISTO CHOLO DEL PERÚ. TEATRO E IDENTIDAD EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LA SEMANA SANTA LIMEÑA	49
Por David Vilcapoma Quiroz	
/ ANÁLISIS DE LOS MURALES URBANOS Y LA IDENTIDAD CULTURAL DE LOS MURALISTAS	63
Por Cynthia Estela Benites	
/ COMIDA, CULTURA Y PRÁCTICAS DESDE LA EXPERIENCIA TUSÁN	93
Por Marco Loo	
/ ARTICULACIONES	115
/ LA RED DE ARTISTAS Y LA MESA DE CULTURA DE PUEBLO LIBRE. AUTOGESTIÓN Y DERECHOS CULTURALES	117
Por Isabel Claros Abarca	
/ TEATRO INDEPENDIENTE EN LIMA: SOBRE REDES Y ARTICULACIONES ...	135
Por Carina Moreno Baca	

/ EXPERIENCIAS COMUNITARIAS.....	147
/ TRAYECTORIA DE LA CULTURA VIVA COMUNITARIA DEL DISTRITO EL AGUSTINO	149
Por Guillermo Valdizán Guerrero	
/ UNA GESTIÓN COMUNITARIA Y TERRITORIAL DEL PATRIMONIO CULTURAL: EL CASO DE LA ORGANIZACIÓN HUAYCÁN CULTURAL Y LA ZONA ARQUEOLÓGICA MONUMENTAL HUAYCÁN DE PARIACHI.....	173
Por Eder Loayza Levano	
/ SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA “ENTRELAZANDO SABERES: RESISTENCIA Y RESPUESTA COMUNITARIA DESDE EL ARTE Y LA CULTURA EN ÉPOCAS PANDÉMICAS”	203
Por Diana Buleje Fuentes, Leidy Ortega Ordinola y Pamela Otoya Sarca	
/ BIBLIOTECA MIGUELINA ACOSTA: UNA POSIBILIDAD DE TRANSFORMAR EL BARRIO (Y LA VIDA)	221
Por Ana Karina Barandiarán y Vero Ferrari	
 / ANEXO DIGITAL: MESAS DE DIÁLOGOS EN TORNO A LA GESTIÓN CULTURAL INDEPENDIENTE	 231
/ MESA 1: GESTIÓN CULTURAL EN LA POSPANDEMIA	233
Laura Martínez Silva, Lorena Peña, Pamela Otoya Sarca, Jimmy Ponce y Gloria Lescano. Moderación: Carina Moreno Baca	
/ MESA 2: CREANDO IMAGINARIOS DESDE LO INDEPENDIENTE	254
Cynthia Estela Benites, David Vilcapoma Quiroz, Marco Loo y Wilder Ramos Ochoa. Moderación: Piero Fioralisso	
/ MESA 3: RETOS DE LA SOSTENIBILIDAD EN CULTURA.....	273
Raquel García Solano, Ximena Arroyo, Fabiola Figueroa y Katherine Serván. Moderación: Natalia Elías Pineda	

/ MESA 4: LOS RETOS DE LA INFORMALIDAD EN EL SECTOR CULTURAL	292
Iskra Gargurevich, Guillermo Valdizán Guerrero, Fernando Castro y Carmen de Reparaz. Moderación: Natalia Elías Pineda	
/ MESA 5: CULTURA Y REIVINDICACIONES SOCIALES	311
Rocío Fuentes, Ana Karina Barandiarán y Joaquín Benito. Moderación: Piero Fioralisso	
/ MESA 6: ARTICULACIÓN ENTRE DIFERENTES AGENTES CULTURALES	326
Julio Abanto Llaque, Katerine Rodríguez Koecklin, Grazia Rojas y Ada Quintana. Moderación: Diana Liz Trigueros	
/ AUTORES/AS	341

/ INTRODUCCIÓN

Por Natalia Elías Pineda y Carina Moreno Baca

La propuesta de realizar una mirada a la cultura independiente en Lima como parte de la colección desarrollada por RGC Ediciones fue el detonante para repensar, luego de la pandemia, los procesos culturales desde la comunidad y cómo se desarrollaron en los años duros que nos tocaron vivir.

La cultura independiente en Lima es resultado de un largo proceso de tensión y articulación, de diferentes grados, entre el quehacer cultural proveniente de la sociedad civil, el quehacer cultural gubernamental y el del mercado. Desde las *políticas culturales ilustradas o clásicas* de inicio de siglo, que afirmaban la existencia de una “alta cultura” y una “baja cultura”, pasando por las *políticas culturales de democratización de la cultura* para “llevar la cultura a quienes no la tienen”, hasta las *políticas culturales de los derechos culturales*, donde se proclama el derecho a la participación en la vida cultural, la sociedad civil se ha posicionado a veces más cerca y a veces más lejos de los quehaceres oficiales dando como resultado procesos y lenguajes simbólicos propios.

La cultura independiente en Lima obedece, también, a la efervescencia desde los propios ciudadanos que constantemente buscan sacar adelante iniciativas y darles continuidad en el tiempo. Frases como “si no lo hacemos nosotros, nadie lo va a hacer” o “no podemos esperar sentados” han sido repetidas innumerables veces, pero han sido el detonante de proyectos que han florecido de forma autogestionaria en todo el país, con sus propias agendas y modelos de organización. Como sostiene Alfons

Martinell¹, las sociedades democráticas configuran un sistema donde los diferentes agentes sociales y culturales tienen (consciente o inconscientemente) su propia política cultural, por lo que, en una ciudad tan diversa y polifacética como Lima, es necesario considerar las diferentes formas de pensar, dirigir, sentir y abordar lo cultural.

En los últimos años, el término de gestión cultural, proveniente de las canteras de la administración y de la economía, ha ido ganando terreno para redefinir el quehacer cultural. Lejos de ahondar en el debate sobre la aplicación de enfoques del *management* para el ámbito de la cultura, tomamos como central reconocer los procesos que están detrás de los resultados económicos y sociales de la gestión cultural. Como sostiene Victor Vich², “la gestión cultural no debe ser solo ‘lo que se administra’, sino, sobre todo, lo que se gesta, lo que se siembra, lo que debe ir emergiendo como efecto de un trabajo paciente estratégico”. En ese sentido, posicionar la gestión cultural desde la noción de sembrar nos aleja del sentido economicista e industrial de la cultura y nos acerca más a los sentidos andino y amazónico migrantes de nuestra ciudad, cuya relación con la tierra y con lo que nos rodea se sostiene en lazos afectivos, de reciprocidad y de comunidad.

Por ello, la intención de *Cultura Independiente Lima: un tejido de voluntades* es contribuir al debate y la difusión de estudios que dirijan una mirada crítica y reflexiva sobre el panorama actual de las culturas independientes en Lima. Esta edición busca visibilizar y reivindicar a las culturas independientes de la ciudad, entendidas como todas aquellas prácticas culturales que se movilizan desde la acción colectiva y ciudadana, así como poner sobre la mesa su aporte a la ciudad de Lima y las políticas culturales que se desprenden en convivencia, tensión y/o respuesta a las políticas culturales de las instancias de gobierno.

1 Martinell, A. y Coelho, T. (2015). Políticas culturales: concepto, configuración y tendencias. En J. Bala, T. Coelho, A. Martinell y J. Pascual i Ruiz (Comps.), *Las políticas culturales, configuración y desarrollo. Material docente de la UOC* (pp. 2-49). Barcelona: Editorial UOC.

2 Vich, V. (2018). Qué es un gestor cultural (en defensa y en contra de la cultura). En *Praxis de la gestión cultural* (pp. 47-54). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

En un escenario pospandemia resulta necesario afianzar el vínculo entre la academia y las políticas culturales, puesto que la generación de evidencia y la producción de conocimiento permite fortalecer la toma de decisiones. Es importante abrir el debate e intercambio, desde múltiples disciplinas, entre las investigaciones producidas en los últimos años, para enriquecer así el conocimiento colectivo sobre lo que entendemos de las culturas independientes en la ciudad, así como para problematizar nuestras categorías de análisis en el encuentro con otras miradas.

Con el objetivo de garantizar una multiplicidad de miradas para mostrar el panorama de “lo independiente” en la ciudad, se realizó una convocatoria de artículos que, junto con otros textos pedidos ad hoc, constituyen una mirada a la Lima independiente. De la lectura de los textos recibidos nació la necesidad de incluir un subtítulo que resumiera la reunión y articulación de diferentes actores y agentes unidos por el afán de sacar los proyectos adelante. El “tejido de voluntades” nació como un reconocimiento a este esfuerzo colectivo. El volumen reúne estudios y experiencias culturales que exploran las diferentes formas de practicar lo cultural a lo largo de la ciudad, a nivel de sus actores, de sus procesos y de sus espacios de movilización.

La primera parte está dedicada a los imaginarios y lenguajes artísticos promovidos y circulados desde el sector independiente, expresados a través de murales, de performatividades y creaciones plásticas, así como de la comida, como es el caso de los chifas, que expresan la fusión de la cultura peruana y china, la llamada cultura tusán.

La segunda parte se centra en profundizar en articulaciones impulsadas desde el sector independiente, como la experiencia de la Red de Artistas de Pueblo Libre con la Mesa de Cultura de dicho distrito limeño, y la del tejido de redes del teatro independiente de la ciudad.

La tercera parte repasa experiencias comunitarias en diferentes zonas de la ciudad: los procesos de cultura viva en el distrito limeño de El Agustino, la organización colectiva en torno a la Zona Arqueológica Monumental Huaycán de Pariachi en Ate Vitarte, la reconstrucción de lazos vecinales de la organización Kilombo en Villa El Salvador, y los lazos comunitarios fortalecidos por la Biblioteca Miguelina Acosta en el Centro de Lima.

A estos textos se suman, en un formato virtual, las transcripciones de los Diálogos en Torno a la Gestión Cultural en Lima, organizados por la Asociación Nodos Culturales, el Centro Cultural de España en Lima y la Escuela de Posgrado de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. El evento, realizado los días 25 y 26 de octubre de 2022, reunió a una serie de representantes de diversas organizaciones, instituciones públicas y privadas y agentes locales. Fueron un total de seis mesas que abordaron temas como la cultura independiente en la pospandemia, la creación de imaginarios, la sostenibilidad, la informalidad en el sector independiente, las reivindicaciones sociales y la importancia de la articulación entre diversos agentes.

Consideramos que cada uno de los textos y las intervenciones en los diálogos resume una experiencia de trabajo esforzado desde la comunidad, y si bien se trata solo de una sencilla muestra, creemos fervientemente en la potencia de este "tejido de voluntades" para dar continuidad a las diferentes apuestas culturales de la ciudad de Lima.

/ CREANDO IMAGINARIOS

/ ASPECTOS ACTUALES DE LA PLÁSTICA RELACIONAL ANDINODESCENDIENTE EN LA CIUDAD DE LIMA

Por Wilder Ramos Ochoa

Los procesos de migración andina originados en el siglo pasado produjeron nuevas colectividades sociales en la ciudad de Lima. Esto constituyó una nueva cartografía urbana que fue transformándose a lo largo de los años y evidenciándose en la formación de los llamados “conos” de Lima. La antigua urbe criolla de balcones y alamedas se convertiría en una ciudad de “todas las sangres”. En el siglo XXI se iniciarían nuevos giros en concordancia con los cambios a nivel global y nacional. La escena local irrumpía con nuevas formas “culturales” nacidas desde los antiguos conos ya transformados en las nuevas Limas: norte, sur y este. En ese contexto, la ciudad continuaría desbordándose por renovados circuitos encarnados desde los bordes urbanos. Bordes en donde la plástica relacional andinodescendiente germinaría, pues, en referencia a las memorias migrantes, son los barrios de las periferias urbanas los que fundamentarían los signos de una identidad propia y contemporánea, que invadiría espacios y límites convencionales a la vez que visibilizaría nuevos circuitos. Según Beinstein (2004): “Miradas de autoafirmación y autorreconocimiento que emergen desde los márgenes de las lecturas oficiales de la ciudad”. Es a partir de estos procesos heterogéneos acontecidos en el presente siglo, que artistas plásticos-visuales, hijos e hijas de migrantes provincianos y residentes de los suburbios de Lima-Callao, enunciarían propuestas desde las márgenes simbólicas de la ciudad criolla como una mirada alternativa de formas y contenidos en torno a las memorias ancestrales y a una relacionalidad andina.

El presente ensayo reflexiona sobre los espacios simbólicos de la ciudad de Lima y sus acercamientos a la plástica relacional andinodescendiente, percibida en afinidad con una ritualidad simbólica del(a) curandero(a) urbano. En primer término, reflexionaremos sobre los contextos de la ciudad y cómo la migración andina resignifica criterios de identidad, memoria y heterogeneidad. Posteriormente, abordaremos cómo las periferias urbanas se expresan en relación con los espacios simbólicos de Lima. Finalmente, escudriñaremos los puentes que se construyen desde la plástica relacional andinodescendiente con relación al acto simbólico del(a) curandero (a) visibilizando un espacio simbólico originado a partir de la migración andina a la ciudad de Lima.

/ Lima, la ciudad y sus contextos:

Heterogeneidad, memoria e identidad

¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos? es el título de la obra más significativa del pintor posimpresionista Paul Gauguin. Pero también son preguntas sobre nuestra memoria e identidad y de cómo interpretamos el significado trascendental de la vida. Al respecto, Joel Candau (2008) en *Memoria e identidad* confirmaría que "memoria e identidad están indisolublemente ligadas" (p. 10). De igual modo, el filósofo argentino Julio De Zan (2008) declararía la importancia de la memoria como parte fundamental de la identidad, pues ambos nos configurarían como personas conscientes de su tiempo. "Un sujeto que viviera solamente en el presente, o el anhelo de un futuro soñado, sin detenerse a rememorar su pasado, no sabría quién es" (p. 1). Ambos, memoria e identidad, se constituirían en relación con un pasado que se manifestaría en cada hecho realizado.

La psicoanalista y socióloga Silvia Bleichmar (2011) esbozaría otra apreciación de la memoria en relación con nuestros ancestros.

Los seres humanos van redefiniendo de alguna manera la identidad, con lo cual el derecho de la identidad que no se reduce a saber quién es uno sino de dónde proviene, [...] implica entonces y pone

en evidencia que la identidad es una identidad que no se circunscribe a lo que uno es hoy sino a toda la historia que viene arrastrando a través de las generaciones.

Según la autora, la identidad como legado nos remitiría a nuestra memoria ancestral, a la pertenencia familiar o a una colectividad histórica, aspectos elementales para definir una realidad consciente que nos acercaría la historia al presente. A su vez, Paul Ricoeur (1992) definiría la memoria como un "pasado habitando aún el presente", pero puntualizando "una función crítica de la historia con respecto a los posibles 'fraudes' de la memoria" (p. 41). La memoria, entonces, tendría un sentido político que intervendría sobre la realidad actual y en ese sentido formaría parte de una problemática, pues habitar el pasado en el presente también correría el riesgo de ocultamiento u olvido ante ciertos discursos de la memoria.

/ La "Ciudad de los Reyes" y la "herencia" colonial

La historia de la fundación de Lima por Francisco Pizarro es solo un mito. Lima no se originó un 18 de enero de 1535, aun cuando el discurso oficial lo presente como la "fundación española" de la ciudad. Tal acto es solo un relato, una ficción impuesta a lo largo de los años³.

Con la llegada de los españoles a Lima, existía en la región una llaqta andina con centros ceremoniales y administrativos, caminos y canales, sembríos y centros poblados, etc., espaciados por sobre los valles del Rímac, Chillón y Lurín. La civilización andina de la costa habría logrado adecuar su contexto natural y social en un perfecto equilibrio entre todos los seres vivos y no vivos de la comarca limeña. En ese sentido, Lima o Limaq⁴ guardaría una tradición milenaria de hace más de cuatro mil años atrás. María Rostworowski (1978) en *Señoríos indígenas de Lima y Canta* y Santiago Agurto (1984) en su libro *Lima prehispánica*, lo confirmarían.

3 En actas oficiales de la supuesta fundación de Lima consta que Francisco Pizarro solo fundó la "Ciudad de los Reyes". Lima o Limaq ya existía miles de años antes.

4 Según Cerrón-Palomino, la forma originaria del nombre que ostenta hoy la capital peruana era *Limaq*.

Sin embargo, ese relato impostado de una dominante ciudad española occidental, moderna, de quintas y solares, casonas y haciendas construidas sobre otra ciudad andina, de huacas y canales, sembríos y poblados ocultados e invisibilizados por siglos en la cartografía oficial de la colonia, seguiría presente hasta la república como marcas de una herencia o condición colonial urbana aún por resolver.

Samuel Hilari (2020) en *Ciudad de indios, ciudad de españoles*, lo describiría como un patrón de pensamiento acontecido porque “la ‘ciudad española’ no podía ser pensada sin su contraparte; es decir, los ‘pueblos de indios’” (p. 11). Hilari concluye que las ciudades fundadas por los españoles fueron solo una estructura de administración colonial superpuesta a otra infraestructura originaria ya existente, como era el caso de Lima y otras ciudades del continente (p. 11). Tal condición se tornaría una norma en el proceso de subalternización del otro. Es decir, ocultar una memoria y sobreponerle una fachada distinta e ilusoria como identidad. J. Lund (citado por Nemser, 2017) lo definiría como una racialización del espacio y una naturalización de la exclusión:

La raza se piensa tradicionalmente en términos de personas, pero finalmente (y originalmente) su política solo se entiende cuando se contempla en términos territoriales: la raza siempre es, de manera más o menos explícita, la racialización del espacio, la naturalización de la segregación. (pp. 11-12)

El espacio simbólico segregado y escindido de la ciudad resultaría en heterogeneidad antagónica⁵ entre una “Ciudad de los Reyes” oficial, visible y dominante, y una “Limaq” o llaqta andina, marginada, invisibilizada y oculta. En palabras de Walter Mignolo (2016), “en el primer caso se trataba de

5 Para Aníbal Quijano la heterogeneidad no es solo de lo estructural sino de la articulación de diversas historias y de tendencias históricas que dan cuenta que el cambio social no es lineal y homogéneo sino, principalmente, discontinuo y conflictivo (2000, pp. 140-141). Heterogeneidad antagónica: tomando en cuenta los conceptos de “Heterogeneidad histórico-estructural” (Quijano) e “Interculturalidad antagónica” (Ileana Almeida).

la colonización del espacio y en el segundo de la colonización de la memoria" (p. 298).

Con Frantz Fanon diríamos que a un cuerpo cobrizo se le implantaron pieles blancas que constituyeron una falsa identidad. Esta condición representaría una "larga historia de la subalternización colonial del conocimiento y la legitimación de la diferencia colonial" (Mignolo, 2003, p. 71). Oficialmente, la escisión producida por el desequilibrio epistémico de una ciudad "civilizada" y regularizada en el Virreinato, quedaría establecida hasta la República como una "herencia" de la modernidad/colonialidad occidental.

/ La migración andina y el desborde popular

A partir de la segunda mitad del siglo pasado se produciría una intensa migración andina hacia la capital. Ese proceso continuo de desborde "provinciano" a la ciudad de Lima motivaría su transformación, adquiriendo nuevas estructuras sociales y culturales (Matos Mar, 2004, p. 101).

Aníbal Quijano (1964), en su tesis *La emergencia del grupo cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana*, advertiría la emergencia de un nuevo sector en la ciudad de Lima, en un proceso de "cholificación". Sin embargo, para Carlos Leyva Arroyo (2005), se desarrollaría y consolidaría un largo y sinuoso proceso de "andinización" (p. 22).

Según Quijano (1980), estaríamos ante una "sociedad en transición", "integrada tanto por elementos de procedencia urbano-occidental, como por los que provienen de la cultura indígena contemporánea" (p. 63), pues coexistirían elementos de diverso origen histórico que no habrían logrado amalgamarse aún, lo cual produciría un permanente quiebre e inestabilidad social y cultural.

Esto supondría la formación de un nuevo sector social, que implícitamente conllevaría su propio acervo ancestral "colocado" al interior de una ciudad criolla moderna; y de esta confrontación, la emergencia de un nuevo sector cultural llamado "cholo", que establecería un puente entre las dicotomías presentes en la urbe.

José Matos Mar (2004), en *Desborde popular y crisis del Estado*, lo describiría como la presencia de dos “Perúes” en uno. Según el autor: “La existencia de dos Perúes paralelos no es un fenómeno reciente [...]. Este contraste, gestado desde los primeros tiempos de la Colonia, se prolonga hasta avanzado el Perú republicano” (p. 97). De allí que estas estructuras “paralelas” entre lo andino y lo occidental subsistirían en el tiempo y se percibirían en la ciudad de Lima como formas heterogéneas aún por resolverse.

Para Antonio Cornejo Polar (1995) en *Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas*, la problemática presentada en la situación del migrante⁶ provinciano en Lima no supondría una postura sincrética de mestizaje⁷ (p. 103). Más bien, observaría la ausencia de unidad de ambas culturas y afirmararía la manifestación de una heterogeneidad presente.

Los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socioculturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración, la hacen especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad. (Cornejo Polar, 1996, p. 838)

José Antonio Mazzotti (2002) reafirmaría tal condición, considerando que el migrante no se integraría fácilmente al nuevo entorno urbano, pues no dejaría de lado los contextos culturales de su origen. Para Mazzotti, el migrante tomaría de ambos espacios los condicionantes de su vivencia diaria sin algún tipo de fusión o mestizaje (p. 47). Y remarcaría: “Más bien, esa ‘doble conciencia’ es la marca de una plenitud desgarrada [...], que excede ampliamente el mero descentramiento del sujeto occidental” (p. 48). ¿Confirmaría esa “doble conciencia” un indicio de la “herencia colonial urbana”?

6 Para García Canclini (1990), la migración tiene que ver con la desterritorialización del sujeto migrante.

7 Gonzalo Portocarrero (2015) define el mestizaje como “persistencia de las distancias sociales y precariedad del sentimiento nacional” (p. 7).

Miguel Ángel Vidal (2006), en su ensayo *El proyecto moderno y el "proyecto" de la cultura emergente en Lima*, describiría a la cultura emergente como una que se asume políticamente parte de una lucha histórica por lo excluido, por lo no reconocido (p. 41). Para los migrantes andinos, en clara desventaja, el territorio y el origen de su nacimiento son parte de su sujeto histórico en constante lucha en una ciudad inventada, siendo que la memoria familiar, colectiva e histórica se haría presente en la definición actual de una identidad urbana.

En la sociedad limeña existe un velado carácter antagónico de confrontación entre la clase dominante y el sector social emergente, expresado en la expansión cultural que ejercen de manera recíproca ambos sectores sociales. Pues, lo emergente, en clara desventaja, se desarrollaría a contrapelo de la Lima hegemónica, superando sus resistencias y oponiendo a la marginación y el racismo, valores como el "orgullo" por su territorio natal. (p. 42)

La vivencia cotidiana del poblador migrante, aun en un contexto de modernidad avasallante, se nutriría de sus costumbres ancestrales, y esta, como manifestación de una heterogeneidad desgarrada, representaría una "herida abierta", expresión de una identidad aún no resuelta. Walter Mignolo (2007) lo describiría como "sujetos formados, aún hoy, bajo la herencia colonial" (p. 119).

Existiría pues, una confrontación surgida desde los primeros encuentros históricos de la ciudad, que daría origen a la imposición colonial bajo una visión de dominio y marginación⁸. Sin embargo, ciertas formas de resistencia se expresarían desde los extramuros de la ciudad.

Estas formas de resistencia también se vincularían a las artes, en donde las formas estéticas y sensibilidades propias que se desarrollarían en la

8 Según Hilari (2015): "El espacio físico construido durante la colonia española no es entonces solo el producto de las políticas de colonización, constituye más bien la estructura que posibilitó en parte la colonización, y con esto, la racialización de una mayoría de la población como 'india'" (p. 10).

ciudad a partir del reconocimiento de esa dimensión urbana, surgirían desde las periferias de la urbe criolla.

/ Una aproximación a los espacios simbólicos en la ciudad de Lima

La masiva migración andina hacia la capital develaría el mito de una ciudad blanca, íntegra y moderna, aquella que se venía construyendo a partir de una supuesta fundación española de la ciudad de Lima. Visibilizaría también un nuevo o renovado espacio “cultural” emergente (¿andinodescendiente?) distinto al tradicional centro criollo. Este espacio periférico, nacido entre los márgenes de una Lima “oficial”, ocultada por la cartografía pública criolla durante siglos, mostraría sus primeras aproximaciones a lo contemporáneo y sentaría las bases para la emergencia en el arte de nuevos relatos. Entonces, los sectores invisibilizados y racializados por el discurso de una modernidad colonial y republicana se harían evidentes a fines del siglo pasado y en el curso del presente. En el arte, esto sería parte de un proceso iniciado en la ciudad a mediados del siglo pasado.

/ La escena alternativa y sus acercamientos simbólicos

Sharon Lerner (2018), en *Desplazando el enfoque. El subdesarrollo y lo “popular” en la vanguardia peruana, 1967-1981*, afirmaríala ruptura epistémica con lo moderno en las artes latinoamericanas, desde fines de los años 60 (p. 196)⁹. Esta ruptura con lo moderno, de sus fórmulas vanguardistas y experimentalistas, según la autora, estaría caracterizada por tres elementos presentes en las obras y prácticas artísticas de la época: a) una

9 El arquitecto Octavio Montestruque (2017), en *De la modernidad exportada a la posmodernidad apropiada. La incorporación de lo propio en la arquitectura peruana de la segunda mitad del siglo XX*, manifiesta que, para la década de 1960, la modernidad occidental ingresa en un período de hibridación con la cultura peruana (p. 127).

exploración del contexto social próximo, b) la apropiación de las tradiciones populares, “folklóricas”, locales, etc., y c) la reelaboración “pobre” del producto cultural.

Según Lerner, las miradas estéticas de las vanguardias del arte de la época entrarían en un consciente acercamiento o apropiación hacia lo popular, lo indígena o lo “pobre”, puesto que “muchos artistas latinoamericanos se trasladaron desde [...] distintas formas de cosmopolitismo hacia prácticas socialmente comprometidas” (p. 197). ¿Esto conduciría al encuentro de nuevas poéticas posmodernas que definirían el curso de las escenas locales hacia una mirada de lo social o lo “popular” en sus propuestas estéticas?¹⁰

Para el crítico de arte Mirko Lauer, estas primeras experiencias, en el contexto limeño, solo serían un “producto espontáneo y acrítico”, una “mera copia irreflexiva de formas y formatos internacionales, una moda pasajera, un calco de imágenes foráneas”¹¹. Sin embargo, para el curador e historiador del arte Miguel López fue el inicio de un acercamiento del arte a las acciones reflexivas y críticas al sistema normativo del arte limeño tradicional.

En ese contexto, los procesos socioculturales que se erigieron en la ciudad a fines de los sesenta y durante los setenta tendrían su correlato artístico en las acciones que el colectivo E.P.S. Huayco llevaría a cabo a inicios de los años ochenta¹². Las prácticas artísticas realizadas por el colectivo intentarían reflejar en sus acciones los procesos históricos que se vislumbraban

10 Mijail Mitrovic (2016), en *El “desborde popular” del arte en el Perú*, sostiene que los operadores de este “nuevo paradigma” –el arte contemporáneo– serían el grupo Paréntesis y, posteriormente, E.P.S. Huayco, seguidos durante la década del ochenta por distintos colectivos artísticos (Los Bestias, Grupo Chaclacayo, Taller NN, etc.).

11 Hacia una actitud crítica. Entrevista a Miguel López, co-curador de la exposición “La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)”. <https://escuela-de-mar-te.blogspot.com/2007/04/>

12 Augusto del Valle y Jorge Villacorta (2007), en *Incertidumbre y certezas en el arte peruano reciente*, afirmarían que durante esos años la escena cultural limeña estuvo vinculada a dos nuevos factores: a) el resurgimiento de las galerías comerciales de arte y b) la idea de lo “popular” y lo nacional desde el Estado; incidiendo que “estas vertientes establecieron estéticas muy distintas” (p. 184).

en los fenómenos socioculturales que desde las ciencias sociales eran descriptos como el nacimiento de una nueva cultura urbana (Matos Mar, 2004; Quijano, 1980). Por entonces, Francisco Mariotti¹³ (1980), uno de los principales gestores del grupo, entendería esas acciones como una aproximación hacia “los verdaderos contenidos que debe tener la plástica salida de las masas, de las experiencias cotidianas y del quehacer colectivo”. Sin embargo, la visión del sujeto andino o de la andinidad, en términos de la memoria, se cubriría por otra sensibilidad urbana y central, como una marca impostada de identidad “en el que la experiencia se enmarcaría bajo el signo de la teatralidad” (Villacorta y Majluf, 2019, p. 173).

Este acercamiento hacia lo popular, lo indígena o “lo otro”, mostraría solo una cercanía epitelial a lo que debía reconocerse o visibilizarse desde la oficialidad criolla intelectual. Para el crítico de arte Buntinx (1987), estas formas de acercamiento o apropiación simbólica de la realidad urbana solo serían parte de una estrategia para representar otro espacio o circuito simbólico.

Una estrategia simbólica de aproximación a lo popular, ya no solo a través de la iconografía campesina, sino desde las imágenes más inmediatas de una ciudad atravesada por la migración y el conflicto. Pero grupos como Paréntesis y Huayco no solo subvierten los lenguajes establecidos [desde dichas imágenes], sino que en los hechos plantean la posibilidad de un circuito distinto al de las galerías. (p. 52)

Ese “circuito distinto” que intentaría una aproximación hacia lo popular, expresaría el surgimiento de un espacio alternativo como respuesta a un contexto urbano en plena ebullición migratoria, lo cual resultaría solo un intento por “facilitar” o introducir un aire de modernidad entre los discursos oficiales del arte, puesto que, al interior de la escena alternativa, el uso de referentes nativos o andinos no se realizaría de

13 Francisco Mariotti fue uno de los impulsores de las nuevas acciones artísticas, en un inicio con el apoyo del Estado. Fue gestor del Festival de Arte Total “Contacta 79” realizado en Barranco, un encuentro de la nueva vanguardia alternativa limeña con lo popular.

acuerdo a una ética de la memoria o del terruño ancestral "perdido" (Vidal, 2006), sino que solo se abrirían otras miradas estéticas de lo político como nuevas normativas de lo posmoderno en la urbe limeña, en donde lo "popular emergente" (Buntinx, 1987), en términos sociológicos, tendría mayor relevancia.

Al respecto, Héctor Escobar (2017), en *Religiosidad y marginalidad en Sarita Colonia del colectivo E.P.S. Huayco*, definiría las posturas de la naciente escena alternativa así: "El colectivo-taller Huayco se auto atribuye la necesidad de expresar (o traducir) lo que la masa no puede expresar y se representan a sí mismos como intermediarios entre lo popular y lo académico".

Escobar afirmaría que el espacio "alternativo" surgiría como un "intermediador" entre "lo popular" (migrantes, periferia urbana, lo andino, etc.) y lo "académico" (las galerías de arte, las escuelas de arte, los museos, la institucionalidad criolla, etc.), pero sin la autoafirmación vivencial y/o existencial de lo andino o de lo migrante andino entre sus integrantes. Entonces, E.P.S. Huayco mostraría lo que solo su periodo histórico y el origen social de sus integrantes podía lograr. En palabras de Mariotti (1980): "Llegar a la masa, obtener de ella experiencias y participar con ella en la búsqueda de auténticas formas culturales propias"¹⁴.

Estas lecturas continuarían en pleno siglo XXI y se expresarían en las miradas políticas que desde las prácticas y modelos normativos del centro criollo se darían sobre la periferia urbana y sus contextos culturales. Esta insinuación hacia solo "contaminar" las lecturas del arte oficial inundaría las prácticas posteriores de la escena alternativa última.

Mientras la oficialidad institucional se encerraba en sus discursos de tradición estética occidental como modelos normativos (Miró Quesada, 1986),

14 Gonzalo Portocarrero (2015), en *Imaginando al Perú. Búsqueda de lo andino en el arte y la literatura*, describe las diferencias sustanciales del mundo andino subalternizado y la institucionalidad criolla (oficial o alternativa). "El mundo subalterno está dejando de serlo, pues comienza a ser capaz de 'hablar', de expresar, en distintos lenguajes, su experiencia vital" (p. 14).

los artistas alternativos formularían criterios diversos sobre “lo otro”, pero desde una perspectiva de apropiación cultural¹⁵.

/ Las “periferias” urbanas y las experiencias del nuevo siglo

A principios del siglo XXI, renovadas formas estético-culturales provenientes de las provincias invadirían la capital inundando los espacios sociales en todos sus niveles. La caída del régimen dictatorial de Fujimori y el resurgir de una reciente etapa democrática, impulsarían aires renovados en un periodo de post conflicto interno¹⁶. El escritor y sociólogo Javier Garvich (2005) resumiría el cambio de siglo en un renacer de lo provinciano, de lo migrante y de las periferias urbanas, como “impacto de las nuevas tecnologías y las consecuencias culturales de la globalización han coadyuvado a este nuevo florecimiento cultural”.

Desde la escena del arte oficial, las bienales internacionales de Lima representarían las aperturas a los procesos de globalización y de multiculturalismo que los gobiernos de entonces promovían. Las bienales de arte resultarían un encuentro entre la escena oficial y la alternativa en confluencia a un contexto de globalización mundial. Ambas miradas se

15 Javier Garvich, en el conversatorio Institución Artística y Sociedad, realizado en la Galería 80m² en 2006 y en referencia al espacio “alternativo”, mostraría una visión “colonial” sobre la periferia urbana: “Amigos, en San Juan de Lurigancho, en Pamplona Alta, en Carabayllo, son territorios vírgenes de gente que sí necesita arte. Necesitan gente que vaya allá y les hable de nuevas pinturas, de nuevas cosas. Es decir, hay toda una babel hermosa que hay fuera y no sé por qué no vamos. Bueno, sí sé por qué. Porque si vamos allá perdemos dinero, perdemos tiempo y perdemos la paciencia. Amigos, perdamos dinero, perdamos tiempo y perdamos la paciencia. Quienes se llamen artistas alternativos han de cumplir eso”.

16 Samuel Huntington (1996), en *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, afirmaría: “En este nuevo mundo, los conflictos más generalizados, importantes y peligrosos no serán los que produzcan entre clases sociales, ricos y pobres u otros grupos, sino los que afecten a pueblos pertenecientes a entidades culturales” (p. 22).

encontrarían en un mismo espacio, afirmando lo que en años posteriores se haría evidente.

Al respecto, Juan Peralta (2009) manifestaría su parecer en la edición número 4 de Illapa:

La exposición "Emergencia artística" desarrollada durante la II Bienal de Lima (1999) fue una propuesta autogestionaria, alternativa y polémica. Para algunos, cuestionaba en cierta manera el espacio oficial de la Bienal y, para otros, significaría la oportunidad de estar presente ante la mirada de artistas y críticos. (p. 68)

En ese contexto, el lenguaje global de la imagen posmoderna se imponía sobre los viejos ropajes de la ciudad. El video, la intervención del espacio público, las performances y la instalación se hacían más normativas y las tecnologías de información y comunicación digitales ingresarían con más intensidad en el terreno de las artes plásticas y visuales.

En el 2002, como respuesta crítica a las políticas culturales que pretendía establecer la institucionalidad municipal, destinadas a recuperar espacios "históricos" para su comercialización en galerías y bienales¹⁷, un grupo de artistas interdisciplinarios crearon autogestionariamente un festival de arte de las más amplias lecturas sobre la ciudad, fuera de los márgenes establecidos por la oficialidad criolla. El encuentro Arte sin Argollas, ocurrido en el C.C. Panaca Tawaintisuyo en el Centro de Lima, sería el acto fundacional de una nueva sensibilidad del nuevo siglo, en donde lo popular del siglo pasado, expresado en la figura simbólica de la llamada "cultura chicha", daría paso a la nueva cultura emergente urbana de tecnohuaynos y tecnocumbias simbólicas inclusivas. Entonces, lo "independiente" llevaría su sello de pertinencia formal en un contexto global de continuos cambios¹⁸.

17 La III Bienal Iberoamericana de Lima se inauguró el 17 de abril de 2002.

18 ¿Se podría formular un período urbano cultural post-chicha? En el 2005 escribí un texto titulado *Cultura e identidad urbana: ¿Hacia una sensibilidad chicharra?*, el cual giraba en esos términos.

¿Hasta qué punto se podría visibilizar nuevos espacios “independientes” fuera de las lógicas de lo “alternativo” o lo “oficial” en la ciudad de Lima? Al respecto, Jacques Rancière (2005), en su obra *Sobre políticas estéticas*, sostenía que:

La nueva estética urbana consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. (p. 19)

Mientras los actores visibles de la escena alternativa se “incluían” dentro de la escena oficial¹⁹, nuevos actores culturales emergentes autoconvocados tomarían la palabra. La socióloga mexicana Rossana Reguillo (1999) lo precisaría como un re-enfocamiento crítico del centro desde las fronteras, las que se autodefinirían desde sus propias certezas (p. 100).

Juncalí Durand (2019), en su ensayo *Colectivos de arte, creación, gestión y comunidad en los barrios de Lima (2007-2012)*, plantearía la posibilidad de un nuevo espacio relacionado vivencialmente con los contextos culturales migrantes de los barrios de las periferias urbanas y que aparecerían fuera de las lógicas de los circuitos oficiales.

Tras la caída del régimen fujimorista y en un momento migratorio distinto, se da un replanteo más profundo de las limitaciones y posibilidades del arte fuera de los circuitos oficiales [...]. Una muestra de este modo de accionar la encontraremos en los colectivos C.H.O.L.O.²⁰, El Colectivo, Ambre y Espacio Abierto, que surgen de la

19 Es sintomático cómo agentes “alternativos”, antiguos críticos del circuito “oficial”, son incluidos en las representaciones oficiales del arte criollo, como es el caso de la 59 Edición de la Bienal de Venecia 2022.

20 Algunos de los artistas que participaron de la convocatoria Arte sin Argollas se reunieron para una exposición. La mayoría de ellos tenían inquietudes temáticas en donde el concepto de identidad tomaba preeminencia en las reflexiones estéticas de la ciudad. El título de la muestra sería C.H.O.L.O. y se inauguró el 28 de agosto del 2003, mismo día en que se realizaba la presentación del informe final de la CVR.

ENSABAP y realizarán propuestas artísticas en calles y barrios de la periferia limeña. (p. 94)

Asimismo, desde años anteriores y a partir de mi experiencia como integrante del colectivo C.H.O.L.O., plantearía la presencia de un renovado espacio "cultural" emergente del nuevo siglo²¹. Desde el contexto urbano y heterogéneo de Lima, se proponía visibilizar esas experiencias relacionándolas y confrontándolas con otros espacios, en un proceso de autoafirmación propia desde la participación vecinal comunitaria. Reafirmaríamos la filiación "andina" o "andinodescendiente" de sus mediadores, hijos de migrantes provincianos y residentes en la periferia urbana. Como diría Durand (2019) en su texto: "Sobre todo, tratándose de agrupaciones artísticas que se relacionan con grupos migrantes andinos, barrios emergentes o que proceden de estas realidades" (p. 97).

Las experiencias colectivas y comunitarias desde la periferia emergente se expresarían en respuesta al centro dominante, pues esta se vería desbordada por nuevos agentes locales. Ya no partirían de estéticas nacidas en los procesos sociales del siglo XX, sino que se pronunciarían en concordancia a los nuevos giros histórico-sociales locales y globales del siglo XXI. La emergencia de nuevos actores de principios de siglo como mujeres, indígenas, periferias, etc. (Reguillo, 1999), daría paso a nuevos circuitos "independientes" y/o emergentes. Tal sería el caso de Arte sin Argollas (2002) y los colectivos de arte²² que Durand referenciaría, entre otros.

21 "Lima heterogénea, la periferia urbana y la emergencia del contexto cultural cholo". Revista UI, año 3, N° 4.

22 Desde la periferia urbana se conformaron proyectos que apuntalaban el tema de la memoria barrial, ancestral, etc., como fundamento de sus prácticas artístico-culturales: FITECA (2002), C.H.O.L.O. (2007), Encuentros con la Memoria (2009), Museo Emergente (2012), Círculo Protector de Huacas (2013), ICHMA (2014), etc.

/ Apuntes para una plástica relacional andinodescendiente en la ciudad de Lima

El crítico de arte francés Nicolás Bourriaud (2008), en *Estética Relacional*, reflexionaría sobre la aparición en el arte contemporáneo de sensibilidades y prácticas que involucrarían niveles perceptivos o afectivos dentro de la realidad concreta, de la esfera pública o de la comunidad, donde la presencia de los vínculos humanos o relaciones entre las personas sería más importante que el objeto autónomo del arte tradicional o la idea pura del arte conceptual (p. 13). Estos se inmiscuirían entre los resquicios o intersticios de los modos normados por la institucionalidad del arte occidental.

Algunos de estos hilvanos conectivos, según la curadora Rosa Martínez (2006), representarían "obras que sirven como puentes para conectar realidades distintas". De igual modo, el sociólogo Rolando Vázquez (2015), al concernir memoria e identidad en torno al "cuerpo histórico enraizado" y en estrecho vínculo a un "territorio ancestral", explicaría ambos como categorías presentes y replicantes del pasado. En esos bordes, el "yo" del sujeto artista ya no podría reconocerse individuo, sino entenderse en relación con una comunidad ancestral enraizada y, por consiguiente, la obra de arte devendría en dimensión estético-política en divergencia con las estructuras institucionalizadas moderno-coloniales o posmodernas-neocoloniales.

Arthur C. Danto (1997), en su obra *Después del fin del arte*, afirmaría que toda obra de arte se produciría en un periodo histórico que lo condicionaría por una técnica o un estilo determinado. Desde una perspectiva decolonial, vivimos y producimos dentro de un territorio histórico, es decir, inmersos en "un cuerpo con interioridad histórica, [...] un territorio mnemónico, ancestral, en que el yo no puede reconocerse como individuo sino que debe entenderse como relación, como comunidad" (Vázquez, 2015, p. 85).

Y es a partir de una comunidad ancestral visibilizada en los márgenes de la ciudad que la plástica relacional andinodescendiente se haría presente en este siglo. No intentarían unas formas de sincretismo o hibridación afines al discurso del mestizaje oficial, ni sustentarse en el lenguaje afín