

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**RECUPERACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO Y TRADICIÓN
COMUNITARIA: LA EXPERIENCIA DE TRES PUNTOS DE
CULTURA**

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS
CULTURALES

AUTOR

Sergio Fernando Tejada Galindo

ASESOR

Víctor Miguel Vich Flórez

Septiembre, 2018

RESUMEN

La presente investigación se centra en tres puntos de cultura de diferentes barrios de Lima Metropolitana: Pueblo Grande (Puente Piedra), Arena y Esteras (Villa el Salvador) y La Gran Marcha de los Muñeones (Comas). A través de herramientas etnográficas y un análisis cualitativo, exploro sus formas de intervención sobre el espacio público y su forma de entender la cultura. Propongo pensar la cultura como un entramado de relaciones de poder y un campo de lucha por el acceso a la hegemonía, y las intervenciones en el espacio público como “intervenciones agonísticas”, en la medida en que permiten visibilizar los consensos dominantes y desafiarlos. La investigación demuestra que, en los casos analizados, la cultura es entendida, simultáneamente, como un fin en sí mismo y como un medio para construir relaciones sociales alternativas, a través de la intervención sobre el espacio público. De esta manera, los puntos de cultura vienen produciendo prácticas y discursos contrahegemónicos que buscan recuperar la tradición comunitaria que tuvieron sus respectivos barrios durante su fundación, que se entrelazan con nuevas demandas y luchas relacionadas a la cultura y al ejercicio de ciudadanía. Esto se produce en el marco del debilitamiento del tejido social en los barrios, de la globalización neoliberal en curso y de una nueva mirada a la cultura desde el Estado, que trae consigo posibilidades para los puntos de cultura, pero también tensiones.

Palabras clave: cultura, espacio público, puntos de cultura, hegemonía.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. METODOLOGÍA	16
1.1. Hipótesis	17
1.2. Selección de casos	18
2. PUEBLO GRANDE.....	20
2.1. De la promoción de la lectura al barrio cultural	21
2.2. Objetivos de Pueblo Grande	25
2.3. La intervención en el espacio público.....	26
2.4. Cultura, política y contrahegemonía	35
2.5. Posibilidades y riesgos.....	38
3. ARENA Y ESTERAS.....	43
3.1. El arte como respuesta a la violencia.....	44
3.2. Objetivos de Arena y Esteras	48
3.3. La intervención en el espacio público y los dilemas de crecimiento.....	49
3.4. El “Proyecto Integral”: cultura y lucha política.....	55
3.5. Posibilidades y limitaciones.....	57
4. LA GRAN MARCHA DE LOS MUÑECONES.....	59
4.1. El territorio: Comas y La Balanza	61
4.2. Objetivos de La Gran Marcha.....	63
4.3. La intervención en el espacio público.....	65
4.4. Contrahegemonía y la irrupción de lo “mágico”	76
4.5. Límites y posibilidades	79
5. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES	82
5.1. Convergencias y divergencias	83
5.2. Concepciones sobre la cultura y el espacio público	86
5.3. Los tiempos de la contrahegemonía	89
5.4. La relación con el Estado: ¿tensiones creativas?.....	93
BIBLIOGRAFÍA	97

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en tres asociaciones culturales de diferentes barrios de Lima Metropolitana: Pueblo Grande (Puente Piedra), Arena y Esteras (Villa el Salvador) y La Gran Marcha de los Muñeones (Comas). A través de herramientas etnográficas y un análisis cualitativo, exploro sus formas de intervención sobre el espacio público y su forma de entender la cultura. Me interesa recoger la voz de los impulsores de estas organizaciones, conocer qué los motivó a crearlas, por qué optaron por la cultura como forma de intervenir en sus territorios y qué esperan de dichas intervenciones.

Para ello es importante situar el surgimiento de las organizaciones. En términos temporales, éstas surgen en dos contextos: el de la violencia política de los años 1980 y 90, en el que la organización popular, a pesar de las tensiones, mantenía cierta centralidad (Arena y Esteras, y La Gran Marcha de los Muñeones); y el nuevo contexto de las iniciativas contrahegemónicas al neoliberalismo (Pueblo Grande). En términos territoriales, las tres organizaciones surgen en barrios periféricos de Lima, que se iniciaron como invasiones y tuvieron una fuerte cultura de participación y organización popular, pero que en las últimas décadas se fue perdiendo.

Propongo entender las intervenciones de las asociaciones culturales analizadas — que a largo de esta investigación llamaré también “puntos de cultura”—, como formas de respuesta al debilitamiento del tejido social y a la predominancia del individualismo en barrios que tuvieron tradición comunitaria. Además, como respuestas desde lo local a la globalización neoliberal. Si bien las organizaciones tienen diferentes actividades y formas de intervención en el territorio, en todas éstas subyace un discurso crítico que identifica y cuestiona ciertos problemas del barrio, pero entrelazado a la situación política y social, tanto nacional como global. Por tanto, como intentaré demostrar, las asociaciones recurren a la cultura como un fin en sí mismo, como expresión de sentimientos y emociones, como entretenimiento, pero también como un medio para transformar ciertas relaciones sociales.

El surgimiento de los puntos de cultura

Las asociaciones culturales tienen una larga historia en nuestro país. Podríamos remontarnos a las grandes olas migratorias de mediados del siglo XX y la experiencia de los clubes departamentales, provinciales y distritales —estudiadas prolijamente por

Altamirano (1988) —, y las numerosas iniciativas de la población migrante por recrear sus costumbres y tradiciones. Más adelante, surgen asociaciones cuyo objetivo exclusivo estaba vinculado a diferentes expresiones culturales: danza, teatro, pintura, música, etc. Todas estas iniciativas tienen en común que se realizaban al margen del Estado y las políticas públicas.

A lo largo de nuestra historia republicana las políticas culturales han estado ausentes en la agenda del Estado peruano o han tenido una presencia marginal. La primera entidad pública encargada de promover la cultura fue la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural creada en 1941 por el presidente Manuel Prado. En 1962 se creó la Comisión Nacional de Cultura, que estableció la Casa de la Cultura del Perú, y durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado, en 1971, se creó el Instituto Nacional de Cultura, adscrito al Ministerio de Educación (Coloma, 2001). La prioridad de estas instituciones solía ser la protección del patrimonio cultural y la cultura entendida como algo estático que provenía de un pasado lejano o como folklore. Es recién en las últimas décadas que desde el Estado se empieza a pensar en la cultura de una manera más amplia¹. Es así que el año 2010 se crea el Ministerio de Cultura, que asume no solo las políticas de protección del patrimonio, sino también de promoción y gestión de la cultura contemporánea y de las industrias culturales. Asimismo, incorpora la dimensión intercultural y de derechos culturales y lingüísticos que se venía discutiendo desde años atrás en círculos académicos y de la sociedad civil.

Por estos años, la Municipalidad Metropolitana de Lima, bajo la gestión de Susana Villarán, dio un impulso importante a la cultura, promoviendo la Cultura Viva Comunitaria e institucionalizándola como programa mediante Ordenanza N° 1673 del 14 de mayo de 2013 (El Peruano, 2013). La gestión municipal buscaba adoptar un enfoque que refuerce los lazos comunitarios, partiendo del ejemplo de los Puntos de Cultura en el Brasil². En el camino hacia su institucionalización se pasó por varias etapas, implementando primero un programa de Cultura Viva, llamándolo luego “Cultura Viva

¹ Para Yudice (2010), es a partir de la Conferencia Mundial de Políticas Culturales realizada en México en 1982, que se supera la visión exclusivamente artística o folklórica y se comienza a asumir una visión más antropológica. Asimismo, la conferencia de UNESCO en Estocolmo en 1988 fue también muy importante para pensar las políticas culturales como instrumentos de desarrollo.

² Sobre los programas Cultura Viva Comunitaria y Puntos de Cultura me fue muy útil entrevistar a Gloria Lescano, consultora y docente en temas de gestión cultural.

para la Nueva Lima” (como una forma de reivindicar a la cultura de los barrios populares) y finalmente “Cultura Viva Comunitaria”.

Este proceso respondió a un movimiento latinoamericano que se venía gestando. Por esos años había surgido la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación social, en cuya fundación participaron La Gran Marcha de los Muñeques y Arena y Esteras, junto a decenas de organizaciones del continente. Esta red formó posteriormente la Plataforma Puente de Cultura Viva Comunitaria (Plataforma Puente, s/f), con el objetivo de hacer incidencia para impulsar políticas públicas que favorezcan a la cultura y al arte. De aquí surge el movimiento latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria que ha realizado a la fecha tres congresos.

De manera simultánea a la creación del programa Cultura Viva Comunitaria de la Municipalidad de Lima, se empezó a gestar la conformación de la Red de Puntos de Cultura, impulsada por diferentes asociaciones y el Ministerio de Cultura, e inspirada en el programa brasileño del mismo nombre. El programa suponía una nueva concepción de política pública, en la cual no se trataba de llevar cultura a los barrios, sino de potenciar aquello que se estaba produciendo en el territorio. Por ello la palabra “punto”, como una manera de ubicarlo en el territorio, como lugar de producción de cultura, pero además como parte de una red. Celio Turino, quien fue Secretario de Ciudadanía Cultural del Ministerio de Cultura del Brasil y principal impulsor de los Puntos de Cultural, resalta estos aspectos y agrega que los puntos deben tener “autonomía, protagonismo y empoderamiento”, elementos que forman un “trípode de sustentabilidad cultural” (Turino, 2013, p.79). Al “dirigismo” clásico del Estado, Turino le opone el “protagonismo” de los barrios y organizaciones culturales. El éxito del programa en el Brasil llevó a que funcionarios del Ministerio de Cultura del Perú, promotores y asociaciones culturales busquen desarrollar un programa de características muy similares en nuestro país (Puntos de Cultura, s/f).

La Red de Puntos de Cultura tiene como hitos principales: la alianza establecida en febrero de 2011 entre el Ministerio de Cultura del Perú y un grupo importante de asociaciones culturales, a partir de la cual se inició el proceso de articulación de la Red; y la realización del Primer Encuentro Nacional de Puntos de Cultura, que se llevó a cabo en la ciudad del Cusco, del 28 de noviembre al 1 de diciembre de 2013, convocando a más de cien grupos y asociaciones (Puntos de Cultura, s/f). Fue aquí que se decidió

elaborar un proyecto de ley que cree el Programa de Puntos de Cultura³, el cual fue aprobado por el Congreso de la República el 16 de junio de 2016 (Congreso de la República, 2016).

De acuerdo a la información oficial (a julio de 2018), hay 301 puntos de cultura registrados en el Programa. Estos se definen como:

...toda organización, asociación, cooperativa, colectivo o agrupación cultural sin fines de lucro de la sociedad civil que se encuentre registrada y reconocida por el Ministerio de Cultural como tal, que desarrolle y/o promueva iniciativas en los más diversos campos tomando el arte y la cultura como herramienta principal para contribuir a la construcción de una sociedad más justa, pacífica, solidaria, inclusiva y democrática que reconozca y valore su diversidad, memoria y potencial creativo (Puntos de Cultura, s/f).

Durante esta etapa hubo una discusión sobre qué debería ser considerado un Punto de Cultura. Parte de los criterios propuestos fue que debía ser una organización con trabajo territorial, que pudiera demostrar actividad por lo menos de dos años en temas relacionados a la cultura y tener el reconocimiento de alguna institución del territorio (vaso de leche, comedor popular, escuela, etc.). No se consideró como Puntos de Cultura a los clubes departamentales, lo cual no generó mayores tensiones pues estos han existido siempre al margen del Estado y suelen sostenerse en los recursos de los propios migrantes en Lima.

Pueblo Grande, Arena y Esteras, y La Gran Marcha de los Muñeques están inscritas en el programa de Puntos de Cultura y, además, impulsaron su creación. Las organizaciones registradas en este programa se asemejan, en términos generales, a lo que Yúdice (2012) llama el “sector cultural independiente latinoamericano”, en el cual las organizaciones empiezan como microemprendimientos informales, con prácticas comunitarias que se dan al margen de los grandes mercados, pero que establecen formas complejas de articulación con el sector privado, el estatal, el no gubernamental y la

³ El Programa de Puntos de Cultura forma parte de la Dirección de Artes, que depende funcionalmente de la Dirección General de Industrias Culturales y Artes, dependiente, a su vez, del Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales.

cooperación internacional. El propio crecimiento de las organizaciones y las oportunidades que se abren a partir de la relación con el Estado, llevan a éstas a mayores grados de formalización. Como se verá, en los casos analizados la relación con el Estado es compleja, en ocasiones tensa, y no ha tenido necesariamente los mismos resultados.

Además de la Red de Puntos de Cultura, existen diferentes redes nacionales e internacionales que dan cuenta de un esfuerzo, que tiene ya varios años, por articular organizaciones culturales. Una de estas es la ya mencionada Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, creada por organizaciones de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Perú, Uruguay y Centroamérica, que “utilizó herramientas de creación estética y comunitaria como una manera de transformar la realidad a favor de las mayorías populares y la generación de ciudadanía efectiva, integración social y promoción de los derechos humanos” (Berger, Jones y Browne, 2008, p. 296). Cabe mencionar también a la Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad, así como a diferentes redes de carácter zonal o distrital en Lima Metropolitana, como la Red de Organizaciones Culturales y Artísticas de Villa María Del Triunfo (ROCA), Las Mantas Culturales en el Agustino, la Red Cultural de San Juan de Lurigancho, entre otras.

Cultura y espacio público

Las diferentes expresiones artísticas y culturales de las organizaciones analizadas, en tanto prácticas significantes, se enmarcan en discursos. En los murales, las danzas, las obras de teatro, hay mensajes, posiciones, *representaciones* del mundo. Sin embargo, no me propongo realizar un análisis crítico del discurso, sino más bien, comprender cómo se está pensando, construyendo y practicando intervenciones culturales sobre determinados territorios (y realidades) para transformar su estética, así como los sentidos comunes y las relaciones sociales entre sus habitantes. En otras palabras, intento describir dichas intervenciones y analizar de qué manera y en qué medida a través de éstas se busca enfrentar ciertas relaciones sociales hegemónicas.

Por ello exploro cómo, desde estas tres experiencias concretas, se entiende la cultura y el espacio público, ya que no hay una sola manera de entenderlos. ¿Se entiende la cultura exclusivamente como entretenimiento? ¿Se piensa en términos de “alta cultura”, en oposición a una cultura “vulgar” que poseerían las clases populares? Santiago Castro-Gómez (2000, p. 101) define la cultura como un entramado de relaciones de poder que produce valores, creencias y formas de conocimiento; como un “campo de lucha por

el acceso a la hegemonía”. De manera similar, para Said (2008, p. 34) la cultura es un terreno en el cual se construyen discursos hegemónicos, que “se produce[n] y existe[n] en virtud de un intercambio desigual con varios tipo de poder”. La cultura siempre es híbrida, producto de intercambios entre las personas y entre diversos grupos sociales. Por supuesto, la cultura también incluye a las expresiones artísticas, sin perder de vista que éstas “se practican y se sostienen en un contexto social en el que existen profundas relaciones de poder, propiedad, clase y género” (Said, 2001, p. 39).

Yúdice (2002) señala que ha habido una serie de cambios en la forma de entender la cultura en la sociedad. Durante el siglo XIX y XX la cultura se convirtió en un medio de internalización del control social y el imperativo comercial moldeó el plano económico en Europa durante el siglo XIX. Muchos de estos aspectos ahora han cambiado. El arte y la cultura empezaron a ser pensados como recursos e incluso los principales organismos internacionales los vinculan al crecimiento económico y al desarrollo. En el actual “capitalismo cultural”, la cultura es entendida como un *recurso*. Para Yúdice esto parte una lógica contemporánea que consiste en invocar al recurso de la cultura para resolver problemas para la comunidad que antes pertenecían al ámbito de la economía y la política. Sin embargo, a pesar de que esto responde a una lógica de mercantilización propia del capitalismo neoliberal, para Yúdice no es posible dejar de lado esta dimensión de la cultura.

Algo similar ocurre con la noción de “espacio público”. ¿Se trata de un espacio para cuidar y observar a la distancia o uno para ocuparlo y disfrutarlo? ¿Se trata del espacio que el individuo debe evitar para no exponerse a riesgos o el que debe ser “tomado” por la gente para volverlo un lugar seguro? ¿Es el espacio del disfrute individual sin ser interrumpido o es el espacio de vida en comunidad? Como señala Vega Centeno (2015), en las últimas décadas se ha impuesto un discurso que limita el disfrute de la ciudad como un espacio de ejercicio de derechos ciudadanos, que piensa que problemas como la inseguridad se combaten enrejando la ciudad, restringiendo el tránsito de personas, privatizando espacios, etc. El enrejado y las tranqueras se observan en los distritos mesocráticos e, incluso con mayor frecuencia, en los de la periferia o sectores populares (en los que la percepción de inseguridad suele ser mayor⁴).

⁴ Ver, por ejemplo, la encuesta Lima Cómo Vamos (2017), que señala que mientras en el nivel socioeconómico A/B 39.5% dice sentirse inseguro en su barrio, en el D/E el porcentaje sube a 59%. No hay

De manera contraria a esta visión, puede entenderse al espacio público como “aquel territorio de la ciudad donde cualquier persona tiene derecho a estar y circular libremente (...) ya sean espacios abiertos (como plazas, calles, parques, etc.); o cerrados como bibliotecas públicas” (Takano y Tokeshi, 2007, p. 17). El espacio público está, entonces, íntimamente ligado al ejercicio de ciudadanía y tiene distintas dimensiones: el espacio físico-territorial, y sus componentes políticos, sociales, económicos y culturales. Dentro del espacio público, el barrio tiene un papel central, pues es “el foco de la participación activa como el motor de la ciudadanía popular” (Takano y Tokeshi, 2007, p. 28). No obstante, como señala Tokeshi (2013, p. 119), en la ciudad contemporánea

...se percibe la grave pérdida de la ‘vida de barrio’, la identidad vecinal como la conocemos (la reunión en la esquina o la bodega, el jugar a la pelota con los amigos del barrio), y su reemplazo por un vacío que invita a la inhospitalidad, el anonimato más cruel y a la aparición de la violencia en todas sus formas.

No hay, pues, una sola mirada sobre la cultura y el espacio público, pero sí hay ciertas miradas hegemónicas, que se han ido imponiendo sobre todo en las últimas décadas. Gramsci (1970) decía que la hegemonía era la dirección moral e intelectual de un grupo social (de una clase) determinado sobre otro(s). Las clases dominantes lograban su posición no solo mediante una combinación de consenso y coerción, pues su poder no podía sostenerse solamente por la fuerza, sino que requería que *su* sentido común se haya hecho *el* sentido común, es decir, que su “terreno ideológico” hubiera sido asumido también por las clases subalternas. Laclau y Mouffe (2006) desarrollan el concepto gramsciano de hegemonía y plantean que ésta se logra cuando un contenido particular se erige (o es “investido”) como universal, lo cual implica una determinada configuración de relaciones de poder que es siempre histórica, temporal y contingente. Como señala Foucault (2011), todo poder supone siempre su resistencia, por tanto donde hay hegemonía hay contrahegemonía.

ninguna evidencia de que las rejas, tranqueras y parques cerrados hayan contribuido a disminuir la delincuencia o siquiera la percepción de inseguridad.

Cultura y cambio social

Las formaciones sociales (relaciones, normas, estructuras) existen en la medida en que son reproducidas por los sujetos, pero estas nunca son totalmente homogéneas ni estructuradas, por tanto su reproducción —su condición de existencia— siempre es problemática. Parafraseando a Butler (2017, p. 39), ésta siempre conlleva una negociación con el poder y en la propia puesta en acto de forma repetida, existe un riesgo de deshacer o modificar las normas en formas no previstas. Esto significa que podemos ser agentes de cambio aún sin saberlo, pero también podemos asumir conscientemente formas de resistencia y una de las formas contemporáneas se expresa en los movimientos sociales y la ocupación de los espacios públicos. Para Butler, la reunión de cuerpos es significativa por sí misma, independientemente de los discursos. Es decir, es tan importante el discurso como la ocupación misma del espacio:

...cuando los cuerpos se congregan en la calle, en una plaza o en otros espacios públicos (virtuales incluidos) están ejercitando un derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político (Butler, 2017, p. 18)

En el caso de la presente investigación, la ocupación del espacio se produce a través de intervenciones culturales, como el teatro en la calle o la promoción de la lectura. Para Mouffe (2014, p. 95), el terreno de la producción de la subjetividad puede jugar un rol estratégico y las prácticas artísticas y culturales “pueden ofrecer espacios de resistencia que socaven el imaginario social necesario para la reproducción capitalista”. Las acciones de los puntos de cultura analizados, pueden ser entendidas como “intervenciones agonísticas”, en la medida en que se enfrentan a las relaciones de poder y sentidos comunes dominantes y buscan construir relaciones sociales alternativas. El enfoque agonístico que propone Mouffe consiste en comprender que el conflicto en la sociedad no puede llegar a una reconciliación final, el antagonismo es inerradicable, pero hay formas de lidiar con éste. Una de ellas es la confrontación entre enemigos, en la cual la única solución posible es la eliminación del Otro. Pero otra forma, la que propone Mouffe, es transformar (o sublimar) el antagonismo en una lucha entre adversarios. De esta manera, mediante el “arte agonístico” o la creación de “espacios públicos

agonísticos”, se puede visibilizar lo que el consenso dominante tiende a invisibilizar u ocultar, y dar voz a los que carecen de ella.

Como se verá, la apuesta por construir relaciones sociales alternativas está presente de manera explícita en las organizaciones, pero éstas no consisten en algo totalmente nuevo, sino más bien en una particular articulación entre *lo viejo* y *lo nuevo*, en donde lo viejo hace referencia a la tradición comunitaria que tuvieron los barrios — todos fueron invasiones con experiencias de autogestión— en sus inicios. De esta manera, se puede pensar el cambio social de una manera similar a como Walter Benjamin pensó la revolución: como un salto dialéctico, primero hacia atrás, otorgándole a un elemento del pasado un “tiempo actual”, y luego hacia adelante (hacia el futuro) (Löwy, 2002, p. 140). El elemento del pasado constituye una suerte de objeto de deseo, aquello que en algún momento se perdió, imposibilitando la construcción de un tejido social armónico o, dicho de otra manera, produciendo la escisión del barrio. Esto genera una relación tensa con la generación de los fundadores de los barrios, que dejaron que se pierda la tradición comunitaria. Tomando una frase del Inca Garcilaso de la Vega, recogida por Max Hernández (1993), llamo a este elemento el “bien perdido”⁵.

Dada esta particular relación, encuentro útil la propuesta teórica de Raymond Williams para el análisis de los procesos culturales, que puede ser entendida también como una teoría del cambio social. Según ésta, no basta con analizar los elementos hegemónicos de un contexto dado, sino que hay que atender también a los “residuales” y los “emergentes”, que son “significativos tanto en sí mismos como en lo que revelan sobre las características de lo ‘dominante’” (Williams, 2000, p. 144). Por “residual”, Williams define un elemento que ha sido formado en el pasado pero todavía está presente en el proceso cultural, como elemento efectivo del presente. Es un remanente de alguna formación o institución social y cultural, que no puede ser expresado mediante la cultura dominante. La cultura dominante no puede permitir una experiencia y una práctica residual excesivas fuera de su esfera de acción. Al menos no sin riesgos. Por “emergente”, Williams entiende a los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Pero no se trata simplemente

⁵ “De las grandezas y prosperidades pasadas venían a las cosas presentes: lloraban sus reyes muertos, enajenado su imperio y acabada su república, etc. Estas y otras semejantes pláticas tenían los Incas y Pallas en sus visitas. Y con la memoria del bien perdido siempre acaban su conversación en lágrimas y llanto, diciendo: ‘Trocósenos reinar en vasallaje’” (Garcilaso de la Vega, 2012[1609], p. 78).

de elementos nuevos, en sentido estricto, ya que podrían ser alternativos o en oposición a la cultura dominante.

Lo que muestran las experiencias analizadas, es que las políticas culturales tienen la capacidad de desestabilizar ciertas prácticas sociales que perpetúan hábitos que puedan ser considerados dañinos para la sociedad y proponer prácticas alternativas. Es decir, que “las políticas culturales pueden convertirse en dispositivos centrales para la transformación de las relaciones sociales existentes” (Vich, 2014, p. 129).

Neoliberalismo y globalización

He señalado que los puntos de cultura analizados han surgido como respuesta a una situación que es considerada negativa: la ruptura de los lazos comunitarios, la pérdida de la tradición comunitaria y la preeminencia de prácticas individualistas. Pero su práctica también se puede entender como una forma de resistencia a la globalización en el actual momento de hegemonía neoliberal.

Por neoliberalismo me refiero al proceso de reconfiguración del poder en favor del capital transnacional y de la extensión de la lógica de mercado a todas las áreas de la vida social, que se inicia a partir de la década de 1970, debilitando los estados nacionales, los estados de bienestar y precarizando al trabajo. Esto se produce, además, en un sistema-mundo (Wallerstein, 2006) atravesado por lo que Aníbal Quijano (2000) llamaba la “colonialidad del poder”, esto es, la jerarquización de la población mundial en torno a la idea de “raza”, como parte de un patrón de poder eurocéntrico.

Bourdieu (2002, p. 29-30) consideraba que el neoliberalismo era una “restauración neoconservadora”, que apelaba a la técnica y a la razón, como supuestamente neutrales, combinadas con un capitalismo radical que ensalzaba las virtudes del libre mercado. De esta manera se presenta como lo nuevo, como la única alternativa para ingresar al futuro. Esta sobreestimación del libre mercado suponía un repliegue del Estado frente a cualquier regulación o control de las actividades lucrativas, al extremo de volverse “una *reductio ad absurdum* de lo que sus ideólogos leyeron en Adam Smith (...) [una] degeneración patológica del principio de *Laissez-faire*” (Hobsbawm, 2011, p. 20).

En muchos casos, este modelo —económico, pero también político, social y cultural— se produjo en desmedro de las libertades civiles y políticas. Se impuso una lógica según la cual se privilegiaba el liberalismo económico frente al político, y este

último se consideraba útil solo en la medida en que favorecía al primero. A esta postura político-ideológica, Bobbio (1989) le llamó “liberismo”. De hecho, en varios países de América Latina el neoliberalismo se instauró durante gobiernos autoritarios, como los de Augusto Pinochet en Chile y Alberto Fujimori en el Perú.

El proceso de globalización en curso se suele identificar con los cambios en las tecnologías de la información y las comunicaciones, que permiten intercambios en tiempo real a nivel planetario. Se ha dicho que estos cambios han traído consigo una creciente homogeneización cultural. Es indudable que en las últimas décadas más que en otros periodos históricos, recibimos una avalancha de símbolos de la cultura occidental, principalmente norteamericana, que se difunden a través de los medios de comunicación masiva y de las llamadas “redes sociales” (en verdad, virtuales), pero el proceso es más complejo y dialéctico. Para Quijano (2000, p. 201), el actual proceso de globalización “es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial”. Uno de los aspectos novedosos de este proceso es que se articula al neoliberalismo, un momento específico del desarrollo del capitalismo, que trae consigo una serie de valores y contenidos ideológicos que entran en tensión con formas de vida alternativas. Por ejemplo, como se ha señalado, un individualismo exacerbado que justifica el repliegue del Estado en aquellas políticas que tengan atisbos de redistributivas o solidarias.

Ulrick Beck ha cuestionado la idea de que la globalización esté produciendo una convergencia de símbolos culturales y modos de vida, en desmedro del pluralismo y la diversidad. Para él, se trata, más bien, de des-localizaciones y re-localizaciones, nuevas y cambiantes formas de articulación entre lo local y lo global, y una necesidad del capital transnacional de establecerse localmente de manera que pueda minimizar costos y producir nuevas mercancías:

La extendida tesis de una creciente convergencia lineal de los contenidos culturales y de las informaciones resultante de la tendencia a la concentración en los mercados de los medios de comunicación mundiales no tiene en cuenta las paradojas y ambivalencias teóricamente elaboradas y empíricamente investigadas de la teoría cultural (...) con la globalización corre pareja cada vez más la localización” (Beck, 2008, p. 100).

Como ha señalado Hall (2010), hay un sistema de dominación que se expresa en una “cultura global de medios masivos”, que permanece centrada en Occidente y se transmite en inglés, pero que no busca reproducir “lo Inglés” a menor escala, sino producir capital que funciona absorbiendo e incorporando capitales y élites locales. El capitalismo tardío ha encontrado valor en el multiculturalismo, la diferencia se empieza a revalorar en la medida en que puede ser incorporada como mercancía (Zizek, 1998). Esto trae consigo el surgimiento de nuevas comunidades particulares, étnicas, religiosas, de modos de vida, etc. Por ello, las prácticas culturales y discursos alternativos no necesariamente ponen en riesgo al sistema dominante, pero sí lo desafían en la medida en que se resisten a ser absorbidos como mercancía. En esta dirección, la creación de espacios comunitarios (o la recuperación de espacios públicos para la vida en comunidad), desafían directamente al individualismo extremo promovido por el neoliberalismo.

En consecuencia, si bien el contexto actual está caracterizado por la hegemonía de la globalización neoliberal, también lleva la marca de resistencias globales y apuestas por modos de vida alternativos. El nuevo siglo inició con experiencias como el Foro Social Mundial, los movimientos alterglobalización, la filosofía del Buen Vivir, entre otras. En el plano nacional, se produjo la caída del régimen autoritario fujimorista y la recuperación de la democracia. Lo local también se convierte un espacio de resistencia. Como señala Hall (2010), los márgenes entran a la representación de la cultura, la marginalidad se convierte en un espacio poderoso y se abre paso la voz del subalterno. Lo local, si bien está situado, anclado en un lugar, está en movimiento, transformándose, generando voces alternativas y actuales. Esta dimensión de lo local, para Hall, constituye una suerte de esperanza frente a las tendencias y contradicciones del proceso de globalización en curso.

1. METODOLOGÍA

Esta investigación adopta una perspectiva transdisciplinaria, propia de los estudios culturales, en la que se desdibujan las fronteras entre ciencias sociales y humanidades. Se centra en la experiencia de los actores, cómo ellos dan sentido y explican sus acciones en un espacio territorial específico, pero sin perder de vista estructuras y contextos sociales y políticos más amplios. Como ha señalado Wallerstein (2006, p. 73), refiriéndose a los estudios culturales:

La insistencia en el elemento agencial y en el significado ha conducido a veces a un descuido casi voluntarista de verdaderas constricciones estructurales sobre el comportamiento humano. El énfasis en la importancia de los espacios locales puede conducir al descuido de las interrelaciones del tejido histórico.

Para realizar la presente investigación he recurrido a una metodología cualitativa que me permita explorar las formas en que las organizaciones culturales intervienen en el espacio público y el sentido que los mismos actores le dan a su actividad. Como señala Creswell (1994), la investigación cualitativa surge de la necesidad de explorar y describir un fenómeno social, especialmente cuando hay escasez de teoría e investigaciones previas.

En una primera etapa seleccioné los casos a analizar y, seguidamente, realicé una búsqueda de información secundaria tanto sobre asociaciones culturales (o puntos de cultura), como sobre las asociaciones seleccionadas. Encontré que en los años recientes se han publicado diversos libros sobre la experiencia de grupos y asociaciones culturales en América Latina, lo que da cuenta de un interés creciente por este fenómeno social. Ejemplos de ello son el libro de Savazoni (2016) sobre el Fora do eixo, el libro que editan Salazar y Olivos (2012) sobre el activismo de las asociaciones culturales, al que llaman “*Artivismo*”, entre otros. Asimismo, existen varias tesis que abordan diferentes aspectos de los puntos de cultura seleccionados, como Malca (2008), que aborda el teatro popular e incluye las experiencias de La Gran Marcha de los Muñeques y de Arena y Esteras; Lay (2012), sobre la cultura organizacional de Arena y Esteras, y su relación con la experiencia de Villa El Salvador; Cuez (2012), sobre el teatro como un espacio comunicacional para la inducción ciudadana, tomando los casos de Arena y Esteras, y

Vichama Teatro; y Fioralisso (2016), que aborda la experiencia de La Balanza como barrio cultural. Sobre estos puntos de cultura, así como sobre Pueblo Grande, existen múltiples artículos periodísticos (Crespo, 2015; Vadillo, 2016; Lara, 2016; La Hoz, 2017). No obstante, no existen trabajos académicos específicos sobre el tema de la presente investigación.

En una segunda etapa realicé el trabajo de campo, que incluyó visitas a los barrios donde se encuentran los puntos de cultura seleccionados, entrevistas en profundidad a sus miembros y herramientas etnográficas como la observación participante, para registrar el uso del espacio público y las interacciones que se producen durante las actividades. Para ello, partí del reconocimiento de que no existe un acceso directo a la realidad que se estudia, el investigador llega con un bagaje, con un conjunto de conceptos y teorías. Pero éste puede buscar metodologías menos intrusivas y asumir que ignora aquello que va a estudiar (Gruber, 2001). Aun así, la presencia del investigador siempre produce un impacto sobre los grupos sociales que estudia. Las etnografías, finalmente, “no sólo reportan el objeto empírico de investigación —un pueblo, una cultura, una sociedad—, sino que constituyen la interpretación-descripción sobre lo que el investigador vio y escuchó” (Gruber, 2001, p.18). La etapa final consistió en el procesamiento de la información obtenida y el análisis de los discursos e intervenciones sobre el espacio público que se identificaron.

1.1.Hipótesis

- a) En la práctica de los puntos de cultura analizados se observa una doble utilización de la cultura: como un fin en sí mismo y un derecho; y como un medio para construir nuevas relaciones sociales y enfrentar ciertas articulaciones hegemónicas que se consideran negativas para la comunidad.
- b) Detrás de la actividad de los puntos de cultura analizadas, existe el anhelo de recuperar la centralidad del barrio, como espacio de socialización y ejercicio de ciudadanía. A través de la cultura, una nueva generación busca recuperar la tradición comunitaria que existió en la fundación de sus asentamientos humanos.
- c) Hay en el imaginario de los impulsores de los puntos de cultura, una relación particular entre espacio público y tradición comunitaria, en la medida en que el

primero no es visto como un lugar de disfrute individual, sino como el escenario de la autogestión, del trabajo colectivo, la reconfiguración del tejido social y la lucha política.

1.2. Selección de casos

Opté por centrar la investigación en tres asociaciones culturales de Lima Metropolitana. Ya que existe una gran heterogeneidad entre éstas en cuanto a sus objetivos, acciones, formas de intervención, grados de consolidación, entre otros, me propuse establecer tres criterios que debían cumplir, a modo de requisitos, y un cuarto criterio que permita observar diferencias entre estas. El primer criterio fue que las asociaciones formaran parte del programa Puntos de Cultura. Si bien para muchas asociaciones con larga trayectoria este programa puede parecer efímero o coyuntural, es el primer esfuerzo real desde el gobierno central de reconocer, registrar y trabajar con asociaciones culturales. Que una asociación esté registrada en dicho programa supone ya un cierto grado de institucionalización, pues para ser aceptada tiene que demostrar que tiene, por lo menos, dos años de actividades, y poder mostrar los proyectos que ya ha ejecutado (Puntos de Cultura, s/f). Un segundo criterio fue que las asociaciones sean reconocidas dentro y fuera de su ámbito de intervención. Para evitar que este criterio sea muy subjetivo o difícil de medir, establecí algunos elementos que den cuenta del reconocimiento: a) que hayan tenido reportajes en medios de comunicación de alcance nacional; b) que hayan ganado algún premio nacional o internacional; c) que hayan sido invitados a performar fuera del país.

El tercer criterio estuvo relacionado a la ubicación geográfica de las asociaciones. El registro del programa Puntos de Cultura muestra, para el caso de Lima Metropolitana, una baja presencia de asociaciones culturales en los distritos llamados “mesocráticos” (con excepción de Barranco) y un número importante de éstas en los periféricos o, como se les suele llamar, “emergentes”. Esto da indicios de una relación particular entre lo que se viene llamando “cultura viva” y el mundo popular. Dicho esto, me interesaba estudiar puntos de cultura que hubieran surgido en barrios o distritos ubicados en la periferia de la ciudad. O, mejor aún, en invasiones emblemáticas de Lima.

Me interesaba, finalmente, que estas asociaciones hubieran surgido en contextos políticos y sociales diferentes. Para esto, era importante tomar en cuenta su antigüedad. Bajo estos criterios, seleccioné tres: La Gran Marcha de los Muñeques, Arena y Esteras, y Pueblo Grande. La primera, fue fundada (formalmente) en 1990, en el barrio de la Balanza —donde ocurrió la primera gran invasión de Lima, en 1959, en el actual distrito de Comas—, pero sus antecedentes se remontan hacia finales de la década de 1970; la segunda, fundada en la primera invasión planificada de Lima, la Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa el Salvador, en 1992; la tercera, fundada en el barrio de Santa Rosa, en el distrito de Puente Piedra, donde en 1965 se produjo una invasión. Son tres distritos contruidos por migrantes, que han crecido mucho y donde la tradición comunitaria parece haber quedado en el pasado. La Balanza y Santa Rosa, con una experiencia de autogestión bastante alejada del Estado, a diferencia de Villa el Salvador, que tuvo cierto apoyo del gobierno central, así como presencia de organismos no gubernamentales y partidos políticos. Las dos primeras organizaciones surgen durante el periodo de la violencia política (1980-2000) y la última en un contexto de hegemonía neoliberal y emergencia de movimientos alterglobalización.

TABLA 1: CASOS SELECCIONADOS

Punto de cultura	Fundación	Ubicación	Principales disciplinas
La Gran Marcha de los Muñeques	1990	La Balanza, Comas	Teatro
Arena y Esteras	1992	Villa el Salvador	Teatro, circo
Pueblo Grande	2007	Santa Rosa, Puente Piedra	Promoción de la lectura, danza

2. PUEBLO GRANDE

Sobre la antigua carretera Panamericana Norte, tomo una salida y llego a una alameda en la que destaca la estatua de Isabel Flores de Oliva, quien da la bienvenida al barrio de Santa Rosa, en Puente Piedra. En una de mis primeras visitas, pregunto a los transeúntes si conocen la asociación Pueblo Grande, pero me dicen que no. Imaginaba que eso podría ocurrir. Pregunto, entonces, cómo puedo llegar al barrio donde está el Quijote y rápidamente me dan las indicaciones que necesito. Repito este ejercicio en mis siguientes visitas y el resultado es el mismo. Llego a una calle con construcciones de ladrillo y fachadas de viviendas algo descuidadas, pero de pronto todo se llena de color. Varios murales en las paredes anuncian que uno está por ingresar al “barrio Quijote”. Falta aún atravesar un angosto pasaje en el que, en uno de los muros de ladrillos, se lee “Otro mundo es posible”. Una vez adentro, uno se ve rodeado de murales de muchos colores, una casa de tres pisos de reciente construcción, y una pequeña biblioteca que tiene una banca delante con una persona echada de fierro y materiales reciclados: es Don Quijote de la Mancha, sentado cómodamente y leyendo un libro que sostiene con su mano izquierda. Todo esto se aprecia desde una amplia área rectangular que fue pensada como un espacio común, de interacción para la vida de barrio, por los fundadores del Asentamiento Humano Santa Rosa.

Un sábado por la mañana llego al barrio sin anunciar mi visita. Las puertas de la casa de tres pisos, el centro cultural “Luis Berger”, están totalmente abiertas. En el interior hay alrededor de veinte sillas, colocadas a lo largo de dos paredes, en las que se observan mochilas de niños. Nadie vigila la puerta, algo que llama mi atención pues se trata de un distrito considerado peligroso. Subo por las escaleras y no veo a nadie en el segundo piso, solo varios instrumentos musicales, de percusión, cuerda y viento. Continúo al tercer piso y veo a Lis Pérez con un grupo de niñas (dieciocho niñas y dos niños, exactamente), cuyas edades calculo entre 6 y 10 años, que están bailando marinera. El baile termina y las niñas se sientan sobre colchonetas formando un círculo. Lis, al centro, les explica que han bailado para poder leer. Las niñas se ven algo desconcertadas. “Sí —continúa Lis—, este baile les da disciplina, les enseña a seguir normas, a tener una postura correcta, a controlar el cuerpo, eso es lo que necesitan para leer y entender lo que leen”. Luego inician una pequeña discusión y las niñas poco a poco van comprendiendo de qué forma se relaciona la disciplina del baile con la lectura. Con este preámbulo, bajan al primer piso, forman un

círculo con sus sillas e inician la lectura de *Las aventuras del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

2.1. De la promoción de la lectura al barrio cultural

En los últimos años el proyecto “Quijote para la vida”, impulsado por la asociación Pueblo Grande, ha suscitado el interés de diversos medios de comunicación y de personalidades vinculadas a la cultura, quienes se preguntan cómo un pequeño barrio del distrito periférico de Puente Piedra se pudo transformar a partir de la promoción de la lectura. El éxito del proyecto ha generado reportajes en diferentes canales de televisión (Presencia Cultural, 2018; Quijote para la vida, 2015; 90 segundos, 2015) y diarios de circulación nacional (Crespo, 2016; Vadilla, 2016). Recientemente, la revista digital *Sudor* (La Hoz, 2017) ha publicado un artículo sobre los logros gimnásticos que ha tenido el proyecto, y el barrio ha sido visitado por Celio Turino, ex secretario de Ciudadanía Cultural del Ministerio de Cultura del Brasil, en cuya gestión se creó el programa Cultura Viva y se dio a las organizaciones culturales el nombre de “Puntos de Cultura”.

El proyecto cultural se desarrolla en Puente Piedra, distrito creado en 1925 (Ley 5675) sobre una extensa zona agrícola que pertenecía al distrito de Carabayllo. Luego de su creación como distrito, Puente Piedra atrajo a migrantes de diferentes partes del país. Es así que un 5 de diciembre de 1965 se funda en las faldas de uno de sus cerros, el asentamiento humano Santa Rosa. Decenas de jóvenes se organizaron y planificaron el espacio en el que iban a vivir, forjando una cultura de trabajo colectivo que estuvo muy presente en los primeros años, pero que en las últimas décadas se fue perdiendo.

El año 2007, los esposos Eddy Ramos y Lis Pérez, decidieron crear una asociación a la que llamaron Pueblo Grande. Ambos compartían la preocupación por el futuro de los niños del barrio, pues veían que estos no tenían espacios dónde desarrollar habilidades artísticas y que por ello, sus oportunidades se veían limitadas. Estaban convencidos de que a través de la cultura podían lograr cambios en Santa Rosa. Conocían y admiraban el trabajo que otras asociaciones culturales venían desarrollando, como las puestas en escena del Festival Internacional de Teatro en la Calle (FITECA) y las redes de microcine del Grupo Chaski.

Los padres de Eddy llegaron a Santa Rosa durante los primeros años de su fundación, y él realizó sus estudios escolares en el Colegio Fe y Alegría del barrio y posteriormente estudió en la Escuela de Periodismo Jaime Bausate y Meza (denominada universidad desde 2008). Lis nació en Huancayo, pero en 1992 llegó a Lima e inició sus estudios de educación en la Universidad Nacional Federico Villarreal. En 1998 le ofrecieron un trabajo en el Colegio Fe y Alegría de Santa Rosa y desde entonces vive en el barrio.

De acuerdo al testimonio de Eddy Ramos, su interés inicial por la cultura surgió cuando descubrió fotografías que mostraban los orígenes de su pueblo, en las que en vez de ver solo personas trabajando, encontró una cultura de participación, solidaridad y esfuerzo. Sintió, entonces, que con el tiempo se había perdido una identidad que debía ser recuperada:

Una vez empecé a indagar en las fotografías del pueblo y me di con la sorpresa que habían muchos personajes (...) que salían en muchas imágenes, pero se notaba el empuje y la fuerza de esos tiempos, entonces empecé a hacer una memoria gráfica de todo el pueblo y logré entender que la cultura era todo, era identidad, era organización, era participación

Luego de esta experiencia, Ramos trabajó por cerca de seis años con el Grupo Chaski, encargándose de la red de microcines de Lima Norte. El discurso del Grupo tenía un componente político y de derechos humanos, pues se proponía democratizar el cine y crear un nuevo lenguaje audiovisual, producido desde la comunidad. Poco después, tuvo otra experiencia que él considera determinante:

...cuando yo estudié en el Instituto Bartolomé de las Casas, ahí tienen una escuela que se llama “Hugo Echegaray”, entre 2005 a 2006. Desde la iglesia, desde la filosofía del Padre [Gustavo] Gutiérrez, te daban una visión amplia de la realidad política, social, cultural. Tenían un curso que era elaboración de proyectos sociales y fuimos a visitar una biblioteca popular en Carabayllo que tenía 4 mil libros (...) en una zona de mucha pobreza.

Esta experiencia generó un gran impacto en Eddy, por ello, cuando fundó Pueblo Grande junto a su esposa, su primer proyecto fue la implementación de una biblioteca que llamaron “Don Quijote y su manchita”. Si bien el cine captaba la atención de los niños del barrio y les transmitía mensajes positivos, ambos sentían que era insuficiente, que por sí solo no generaba un proceso de cambio. Necesitaban algo que entusiasmara y comprometiera más a los niños y eso se logró gracias a la figura del Quijote, como un personaje traído de la literatura a la vida cotidiana, caracterizado por su valentía, su heroísmo y su capacidad de luchar para conseguir sus sueños. El hecho de que la iniciativa de Eddy y Lis tuviera un componente de recuperación de las raíces y la historia local, y tome para ello a un personaje de la literatura española, no es visto como una contradicción, pues se ha pensado en un personaje que forma parte de una tradición que ya no es sólo europea sino universal, que puede ser tomado para pensar otros sueños en otras realidades.

Tras tomar esta decisión, cambiaron momentáneamente el cine por la promoción de la lectura, de manera que esta fue básicamente la intervención de Pueblo Grande en sus inicios: se establecían grupos de lectura con textos que, adaptados a un lenguaje sencillo y con imágenes, contaban la historia de Don Quijote de la Mancha y Sancho Panza. Se buscaba incentivar la imaginación de los jóvenes para que ellos mismos escriban sus textos o dibujen lo que había sido para ellos esta experiencia. Ya con la biblioteca, la asociación tuvo su primera experiencia de interacción con el Estado, a través de PromoLibro⁶. Si bien recibieron un apoyo inicial importante, el programa no garantizaba la sostenibilidad de las bibliotecas, pues no brindaba capacitación ni realizaba un seguimiento adecuado.

Al poco tiempo de iniciado esta intervención, encontraron que los jóvenes de los últimos años de colegio no se comprometían con la lectura, mientras que los niños menores necesitaban incentivos adicionales, otras actividades que pudieran motivar su participación. Entonces la lectura pasó de ser la actividad exclusiva a ser una actividad transversal:

En el camino nos dimos cuenta —relata Eddy— que solamente con libros no íbamos a avanzar, por las dificultades de los niños en cuestión de

⁶ El programa PromoLibro surgió a partir de la promulgación de la Ley del Libro. Fue parte del Ministerio de Educación y el año 2011 pasó al Ministerio de Cultura.

pobreza. Decidimos ampliar la oferta cultural, empezamos a llevar cine, teatro, una serie de actividades muy diversas.

En ese momento se toman dos decisiones: trabajar con niños de 6 a 12 años y diversificar las actividades. Cuando se amplió el proyecto, empezaron a captar una mayor atención y la aceptación por parte de la comunidad creció considerablemente. En este contexto, fundan en el año 2010 el Centro Cultural “Luis Berger”, en honor a un cura italiano seguidor de la Teología de la Liberación, que vivió en Puente Piedra y ayudó mucho a Santa Rosa durante los primeros años de su fundación. El Centro Cultural, construido sobre un terreno donado por el padre de Eddy, cuenta con tres pisos, el primero destinado a ser un ambiente multiusos, el segundo a la actividad musical y el tercero a la gimnasia artística.

En el año 2013, Pueblo Grande fue parte de los grupos y asociaciones que impulsaron la aprobación de la ordenanza municipal de Cultura Viva Comunitaria en Lima Metropolitana y también estuvo presente en el Primer Encuentro Nacional de Puntos de Cultura, realizado en la ciudad del Cusco del 28 de noviembre al 1 de diciembre, en donde se discutió la elaboración del proyecto de ley de Puntos de Cultura. Ya para ese entonces, la simbología del Quijote estaba muy presente en la comunidad. Se había convertido en el sello o el gran articulador de las diferentes actividades artísticas y culturales que se desarrollaban en el barrio. El año 2014 impulsan el proyecto “Quijote para la vida”, que integraba la promoción de la lectura y las actividades artísticas que se desarrollaban en el Centro Cultural. Gracias a este proyecto, Pueblo Grande ganó el premio Puntos de Cultura 2014 del Ministerio de Cultura, y los premios de la Municipalidad Metropolitana de Lima, Cultura Viva Comunitaria 2014 en la modalidad de Talleres, 2017 en la modalidad de festivales y 2018 en la modalidad de sistematización.

Para los fundadores de Pueblo Grande, tres factores facilitaron el crecimiento y la legitimación del proyecto “Quijote para la Vida” en Santa Rosa: que se haya logrado colocar en el imaginario de la comunidad al Quijote (como un soñador que lucha por sus ideales); que se haya ampliado la oferta cultural (gimnasia artística, música, danza); y que haya sido bien recibida la propuesta de construir un barrio cultural. En síntesis, podríamos decir que la experiencia de Pueblo Grande ha sido el resultado de una serie de sucesos y vivencias: el encuentro con la memoria histórica del pueblo de Santa Rosa, la influencia

de experiencias como la biblioteca popular de Carabayllo y la FITECA, el paso de Eddy Ramos por la Red Chaski, el discurso de la Teología de la Liberación, así como la relación de la asociación con distintas entidades públicas. Cabe mencionar también las profesiones de los fundadores: él comunicador, lo cual les ha servido en la elaboración y transmisión de contenidos, y en la relación con medios de comunicación; y ella profesora, lo cual ha sido fundamental en el relacionamiento con los niños y en la confianza depositada por los padres en el proyecto.



Logo de la Asociación Pueblo Grande. Fuente: www.limacultura.pe

El interés de organizaciones extranjeras, está abriendo nuevas puertas a Pueblo Grande. El año 2017, establecieron contacto con IBO Italia, un organismo no gubernamental que envió a dos jóvenes voluntarios becados por el gobierno italiano, para que vivan por 8 meses en el barrio Quijote y contribuyan a sus actividades. Esta experiencia ha traído consigo una mayor diversificación de actividades, pues los jóvenes han implementado clases de ajedrez y de canto. Se espera que estos intercambios continúen y se establezcan convenios con otros organismos en el extranjero.

2.2.Objetivos de Pueblo Grande

La asociación Pueblo Grande tiene por objetivo: “integrar a los pueblos llevando su arte y mensaje de solidaridad, integración, trabajo comunitarios, conciencia, organización,

participación y compromiso comunitario” (Puntos de Cultura, s/f). En la actualidad, las intervenciones culturales se dan a través del proyecto “Quijote para la Vida”. Es este el que ha tenido mayor impacto y ha llevado a que el Asentamiento Humano Santa Rosa sea conocido como el “Barrio Quijote”. En un inicio, la actividad principal fue la promoción de la lectura, pero luego, al comprender que para lograr la sostenibilidad del proyecto era necesario ampliar la oferta cultural e involucrar a las familias, se establecieron cuatro ejes de intervención cultural: la elaboración de murales, la producción literaria, la producción audiovisual, y la participación y gestión de una radio comunal. Además de estos ejes, el proyecto ha impulsado el aprendizaje de danza, gimnasia y música, logrando implementar una orquesta juvenil sinfónica.

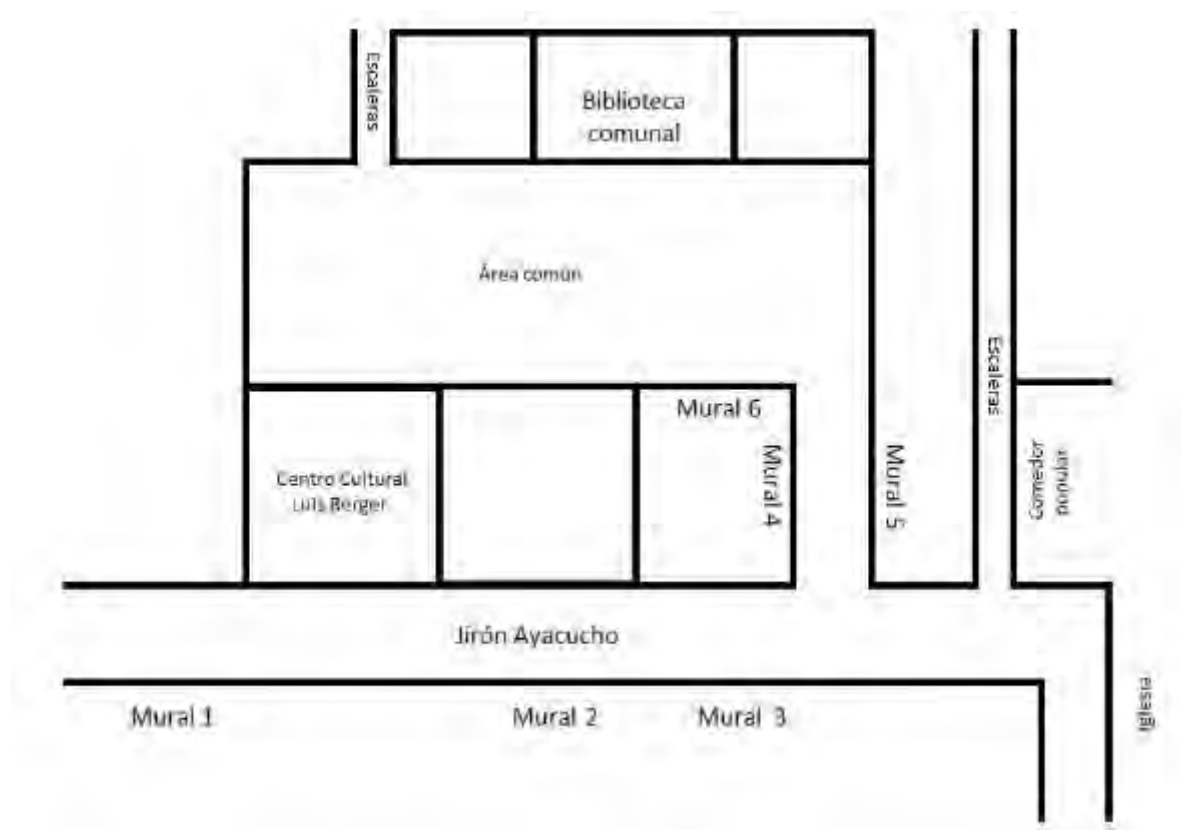
Desde el año 2016, Pueblo Grande se ha propuesto que todas sus intervenciones confluyan en la creación de un barrio cultural, trazándose las siguientes metas:

- Conquistar los espacios públicos con arte y cultura junto a los vecinos de la comunidad para una mayor integración, participación y organización comunitaria.
- Promover eventos artísticos culturales con el fin de democratizar el arte y la cultura y los barrios de la gran Lima, concientizando a la comunidad que la cultura y el arte es un derecho.
- Impulsar el liderazgo de los niños y niñas a través del arte y la cultura para la construcción de ciudadanos comprometidos con su Barrio y por ende con nuestro país (Proyecto “Quijote para la vida”, 2016).

2.3.La intervención en el espacio público

Para analizar las intervenciones en el espacio público me he basado en entrevistas realizadas a los promotores del proyecto, conversaciones informales con las personas dentro de su área de influencia, y en observación participante realizada en el mismo barrio. Previamente, ubiqué la zona de intervención en un mapa y con el trabajo de campo he podido identificar el uso que se le da actualmente a la infraestructura que compone el espacio público. De esta manera, he buscado identificar en qué espacios se desarrolla cada uno de los ejes de intervención propuestos por la asociación y cómo participan los vecinos de Santa Rosa en estos.

CUADRO 1: CROQUIS DEL ÁREA DE INTERVENCIÓN
DE “PUEBLO GRANDE”



En el Cuadro 1 se observa el área de intervención de Pueblo Grande. Esta tiene dos dimensiones: el espacio en sí y el uso que se le da a éste. En el primer caso me refiero a las modificaciones permanentes que ha tenido el espacio: principalmente a los murales, la biblioteca y el centro cultural. En el segundo, me refiero a cómo interactúan las personas con las áreas comunes y con estos espacios modificados. Pasaré, entonces, a analizar: a) la transformación del espacio público; y b) los nuevos usos del espacio público.

a) La transformación del espacio público

El proyecto “Quijote para la vida” llevó color al barrio, utilizó las paredes como medios para transmitir mensajes, emociones e historia, para forjar una nueva identidad con algo del futuro y algo del pasado. Una parte de las transformaciones permanentes corresponde a los murales, que fueron elaborados por la Brigada Muralista, un grupo de

artistas con amplia experiencia, que suelen imprimir en sus imágenes mensajes de igualdad, solidaridad y valoración de la diversidad. (Brigada Muralista, s/f). Su elaboración fue una construcción colectiva que contó con la participación de los vecinos del barrio y de los niños. Conjuntamente se decidió qué se iba a representar en las paredes, reforzando los objetivos de recuperación del espacio público y construcción de nuevas relaciones sociales.

En el primer mural antes de ingresar al barrio, se observa el sol alumbrando a una paloma blanca, cerros verdes y grandes flores. En el extremo inferior izquierdo se ve a dos niños, un hombre y una mujer, que están sonriendo. Al centro del mural se ve parte de un rostro de tez clara y cabello rubio: es Stefan Kaspar, ciudadano suizo y director del Grupo Chaski, que falleció en 2013. Arriba de él se lee “soñar también es resistir”.

En el segundo mural las banderas del Perú y Palestina se unen. Es un llamado a la paz, hay rostros sonriendo y una persona encima de un tanque que dispara flores, lleva en una mano un pincel como arma. El tercer mural contrasta dos realidades: al lado izquierdo, dos niños tristes por la contaminación de una fábrica; al lado derecho, dos personas alegres en un campo verde recogiendo la basura. Tres mensajes dan la bienvenida al barrio “Quijote”, todos ellos con un trasfondo político y de concientización: un homenaje al impulsor del cine popular, una posición frente a la situación internacional y la sensibilización frente a los problemas medioambientales.

Luego se observan murales a los lados de un angosto pasaje. Uno de ellos tiene la frase que se popularizó en el Foro Social Mundial: “otro mundo es posible”. La influencia de Brasil es significativa. Experiencias como los Puntos de Cultura o el Foró do eixo, donde una red de colectivos culturales incursionaron con éxito en el activismo político (Savazoni, 2016), han servido como guía para la acción no solo de muchas asociaciones locales sino también de funcionarios del Ministerio de Cultura del Perú. En la pared del frente se ven flores, una paloma blanca, cerros coloridos, y dos niños, hombre y mujer, llevando una bandera del Perú. Evoca la nación pensada desde lo popular.



Vista del Mural 1. Jirón Ayacucho.



Vista del Mural 2. Jirón Ayacucho.



Vista del Mural 3. Jirón Ayacucho.



Vista del Mural 4. Pasaje s/n.



Vista del Mural 5. Pasaje s/n.



Vista del Mural 6. Barrio "Quijote".
Tomado de: *La República*.

Ya al interior del barrio hay un sexto mural con un motivo más lúdico. Hay tres jóvenes abrazándose —uno de ellos está saludando, como si diera la bienvenida a los visitantes—, rodeados de muchas flores y estrellas de diferentes colores. Estos seis murales están pintados sobre paredes de ladrillo. Los dos siguientes están cubriendo totalmente la biblioteca y parcialmente el centro cultural. Delante de la biblioteca está un Quijote de material reciclado que está sentado en una banca, elaborado por el escultor Miguel Mejía. Es un componente central de la nueva forma que ha tomado el barrio. El mural que cubre la fachada de la biblioteca recrea el libro de Cervantes: Don Quijote, Sancho Panza, Rocinante y dos niños, y detrás la pradera y los molinos de viento. En la parte de superior está la frase “Soñamos como el Quijote”.

El Centro Cultural Luis Berger se construyó sobre un terreno vacío, cambiando la morfología del espacio. Es una casa nueva de tres pisos que se diferencia claramente de las pequeñas casas de la zona. El mural ocupa parte del lado derecho de la construcción y se divide en tres, coincidiendo con cada piso, por una cinta en la que se lee “Soñamos como el Quijote. Por un barrio cultural”. En el primer piso se busca recuperar la memoria histórica del pueblo: es una representación de las fotos de la fundación de Santa Rosa que impactaron a Eddy Ramos, donde se resalta la división del trabajo entre hombres y mujeres, la alegría del trabajo colectivo. Un hombre, a cierta distancia de los demás, los observa mientras carga una cruz, lo cual representa el apoyo de la iglesia. En el segundo piso se buscó representar la diversidad: hay cuatro personas con distintos fenotipos que, por los objetos que sostienen, se dedican a la fotografía, la pintura, la lectura y la danza, respectivamente. Finalmente, en el tercer piso, como articulando todo ese contenido, están los rostros alegres de Don Quijote y Sancho Panza.



Vista de la biblioteca “Don Quijote y su manchita”



Vista del centro cultural “Luis Berger”

b) Los nuevos usos del espacio público

Desde que Pueblo Grande y los vecinos de Santa Rosa decidieron cambiar el aspecto de su asentamiento, las paredes ya no son solo un conjunto de ladrillos, fierros y cemento; ahora son espacios ganados para el arte que cuentan historias, transmiten valores y sensibilizan sobre problemas locales y globales; llaman a la reflexión y llevan consigo el recuerdo de su creación colectiva.

Donde antes había un terreno sin utilizar, hoy hay una casa de tres pisos —el centro cultural “Luis Berger”—, donde se realizan diversas actividades. El primer piso ha sido definido como “multiusos”: puede haber allí reuniones con la comunidad, actividades artísticas, círculos de lectura, exposiciones, etc. Es un espacio en el cual se puede recibir a los múltiples visitantes al barrio: personalidades del arte, la televisión y la política. Allí se produjo el 21 de abril de 2017 un conversatorio con Celio Turino, el funcionario brasileiro que impulsó en su país la secretaría de Cultura Viva y los Puntos de Cultura (Quijote para la vida, 2017).

Con la llegada del centro cultural se ha establecido horarios fijos para la actividad artística y cultural en el barrio. De lunes a viernes por la mañana abre la biblioteca y el centro cultural. Muchos niños estudian por la tarde en los colegios cercanos y durante la mañana pueden participar en las actividades que les ofrece el proyecto. Los padres optan por llevar a sus hijos temprano e ir a trabajar, así no tienen que dejarlos solos en casa sin supervisión. El proyecto cumple así una función de cuidado. De 6 a 8 pm se realizan los talleres de música en el segundo piso del centro cultural, en los que un músico del barrio y un músico que emigró de Venezuela, enseñan los más diversos instrumentos: batería, flauta, xilófono, guitarra. Recientemente se creó la Orquesta Sinfónica Quijote, gracias al apoyo de la Asociación “Juntos con los niños y chicos Fribourg – Lima” (Proyecto “Quijote para la vida”, 2017).

Los sábados, el horario de actividades es de 8 a 10:30. Los niños llegan al primer piso, dejan sus mochilas sobre las sillas que luego van a ocupar y suben al tercer piso a practicar algún baile. Durante una de mis visitas los niños bailaron marinera. A través de ésta se les enseñó que toda actividad tiene normas y requiere control sobre el cuerpo, con la expectativa de que este aprendizaje se traslade al momento de la lectura. Luego de la reflexión suscitada a propósito del baile, los niños bajaron al primer piso y formaron un círculo con las sillas para iniciar una lectura colectiva de *Don Quijote*. Después de las

10:30 suele quedarse un grupo más pequeño de niños y niñas que se considera que necesita un “refuerzo”. Esto es, que ha tenido más dificultades para concentrarse o que tiene que mejorar su lectura y su comprensión de textos.

La biblioteca “Don Quijote y su manchita” fue creada como parte del primer proyecto ejecutado por Pueblo Grande. No obstante, su desarrollo ha sido menor que el centro cultural. Es un espacio pequeño y no muy alumbrado, la mayoría de libros con los que cuenta son cuentos breves para niños, pero hay también otros libros como los 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui. No es el único espacio en el que se practica la lectura, también está el área común (ver el Croquis 1) y el propio centro cultural.

En una de mis visitas al barrio observé el trabajo de lectura de los niños que necesitaban refuerzo. Los chicos están sentados en círculo, son de diferentes edades (entre 7 y 10 años), esta vez están en la biblioteca. Están leyendo un cuento, cada uno con un ejemplar, y se turnan para leer en voz alta. Lis los guía, los corrige si es necesario y los motiva a seguir practicando. Luego toma algunas palabras del texto y elabora con ellos el significado más adecuado. Continúan leyendo y hacia el final, Lis les toma un repaso sobre las palabras aprendidas. Todo este ejercicio cuenta con un sistema de incentivos: los niños que han leído mejor, con buena entonación y sin errores, y los que respondieron bien al repaso de vocabulario, reciben un helado. Aprovecho esta experiencia para preguntarle a Lis y a dos madres que acompañan a sus hijos sobre las condiciones de lectura y estudio en casa. Me responden que los niños no tienen un lugar propicio para estudiar, que normalmente ambos padres trabajan y ellos se quedan solos en casa, sin supervisión, y ese tiempo no lo dedican al estudio. Además, las condiciones materiales pueden ser muy precarias: principalmente en las zonas altas de Santa Rosa, aún hay muchas viviendas sin agua y sin luz, y niños con problemas de nutrición, todo lo cual afecta su rendimiento en la escuela⁷.

En otra oportunidad, pude observar a los niños sentados en sillas colocadas en el área común, conversando sobre los libros que habían leído. Estaban supervisados por Lis, quien garantizaba que los este intercambio siguiera ciertas pautas. Estos espacios de lectura, fuera de casa y en ambientes seguros, son cada vez más valorados por los padres.

⁷ Hacia el final del capítulo abordaré la tensión que, aunque leve, se percibe entre las zonas bajas y las zonas altas de Santa Rosa.

Cabe notar que todo este proceso se da en ausencia de bibliotecas públicas, que funcionen no solamente como salas de lectura, sino como espacio multiusos, de interacción y de vida de barrio.

El área común constituye una suerte de espacio “recuperado”. Su existencia da cuenta de un modelo de construcción de unidades vecinales en el que se buscaba que cada barrio tuviera un área de interacción y socialización, un espacio para la participación y la realización de asambleas. Cada manzana tiene un área común y el asentamiento humano Santa Rosa cuenta, además, con un amplio local comunal. Sin embargo, estos espacios han dejado de cumplir la función que tuvieron en los primeros años de Santa Rosa, pues ya no se utilizan para la realización de asambleas ni actividades de la comunidad y algunos de ellos vienen siendo ocupados por personas que consumen alcohol y drogas. Esta situación ha cambiado en el área de intervención de Pueblo Grande, que ha recuperado el área común del barrio, haciendo de éste un espacio para realizar conciertos, presentaciones, obras de teatro, entre otras. A diferencia del pasado, los principales usuarios ahora son los niños.



Concierto en el área común del barrio Quijote. Foto: Proyecto “Quijote para vida” (2017).

2.4. Cultura, política y contrahegemonía

A través de las modificaciones en el espacio público y en el discurso de los fundadores de Pueblo Grande, se observa una apuesta política que tiene varias dimensiones. Si bien el barrio es el espacio principal de la lucha política, de la apuesta por construir un futuro diferente, éste no es el único espacio. La preocupación por la realidad nacional y el contexto internacional están también presentes en el discurso de cambio. Esto se expresa en frases como “otro mundo es posible” o las referencias a la situación de Palestina, impresas en murales. La relación entre los Puntos de Cultura y la política es tensa y compleja. Muchas organizaciones encajan en lo que Salazar y Olivos (2012) llaman “artivismo”. Algunas de ellas promueven el activismo desde el arte con una posición política específica, incluso partidaria, mientras otras evitan o rechazan que su actividad sea entendida como política.

Para los impulsores del proyecto “Quijote” constituye una limitación el poco interés que algunos puntos de cultura muestran hacia la política, entendida por ellos como la capacidad de hacer incidencia con las autoridades estatales y de proponer alternativas de desarrollo a la sociedad en su conjunto. Un ejemplo de esto se vio cuando terminó la gestión municipal de Susana Villarán y el nuevo alcalde, Luis Castañeda, mostró un rechazo por la política cultural de su antecesora. A pocos meses de iniciada su gestión, empezó a borrar los murales que se habían pintado en el centro de Lima (El Comercio, 2015) y redujo el apoyo al programa de Cultura Viva Comunitaria (incluso se temía que éste fuera desactivado, situación que finalmente no ocurrió). Esto, sin embargo, no generó movilizaciones ni acciones de incidencia. “Los grupos no hemos podido defender ese programa —me comentaba Eddy—, ahí estamos muy débiles (...) no somos una fuerza política que pueda poner temas en agenda, cada quien está por su lado”.

Eddy Ramos no es ajeno a actividad política, ha participado en diferentes espacios ciudadanos y partidarios. En 2006 formó parte del movimiento ciudadano “Para que no se repita” (PQNSR)⁸ y previamente había tenido experiencia participando en grupos juveniles. El mismo año se afilió al Partido Nacionalista Peruano, donde tuvo una

⁸ De acuerdo a su Portal Web, PQNSR se define como un “movimiento de ciudadanas y ciudadanos organizados (redes, instituciones, etc.) y no organizados (individu@s) que promueven la memoria sobre la violencia de 1980 a 2000, la difusión y el respeto de los derechos humanos en el Perú” (Para que no se repita, s/f).

militancia activa y fue elegido secretario distrital de Puente Piedra. En el año 2010 postuló a regidor distrital por el partido Fuerza Social. Toda esta actividad política la llevó a cabo mientras participaba en diferentes experiencias culturales e impulsaba su propia asociación. No obstante, el discurso de Pueblo Grande, si bien debe haber estado influido por estas experiencias, difícilmente puede enmarcarse en idearios o programas partidarios. El hecho de estar imbuidos en una dinámica de gestores culturales y, sobre todo, su experiencia de vida en un barrio periférico que surgió de la autogestión y el trabajo colectivo, le imprimen aspectos muy particulares a su discurso.



Trabajo comunitario en el Asentamiento humano Santa Rosa en los años de su fundación. Foto: Proyecto “Quijote para la vida” (2017).

Es notorio en dicho discurso el anhelo por recuperar las prácticas comunitarias, solidarias y participativas que tuvo su barrio. No es casualidad que el hecho que despertó su interés en la cultura haya sido descubrir las fotografías de los primeros años del pueblo de Santa Rosa, generándose de esta manera una suerte de “memoria del bien perdido”⁹. En consecuencia, la cultura se estaría entendiendo como un derecho (un fin) y como un medio para transformar las relaciones sociales: “Nosotros no solamente hacemos el arte

⁹ La frase es del Inca Garcilaso de la Vega, tomada por Max Hernández (1993).

por el arte —señala Eddy—. Está bien, el arte es bonito (...) pero necesitamos trabajar el lado de la conciencia”. Como ya he señalado, entre los objetivos que Pueblo Grande se ha propuesto de cara a la construcción de un barrio cultural, se menciona la democratización del arte y la cultura, concientizando a la comunidad de que son derechos, y que a través de éstos se puede construir ciudadanos comprometidos con el país.

En esta doble concepción de la cultura, juega un rol central el anhelo por recuperar la memoria histórica de Santa Rosa —a su vez, como una manera de retomar las prácticas comunitarias—:

El arte tiene esa capacidad de llegar a la comunidad de manera transparente, con alegría, y permite integrar a los vecinos. Y obviamente, también de una manera positiva, podemos combatir a la delincuencia. Además construimos ciudadanía y, además, recordamos la historia y la memoria histórica del pueblo (Quijote para la vida, 2015).

La visión que están construyendo de “espacio público”, como un espacio de vida en comunidad, de disfrute colectivo, de reflexión y ejercicio ciudadano, dista claramente del discurso hegemónico sobre la ciudad que se ha venido imponiendo en las últimas décadas, que consiste en poner límites a su disfrute, privatizando espacios y enrejando calles (Vega Centeno, 2015). Bajo esta visión, la calle es percibida como un espacio hostil e inseguro en el que es mejor no interactuar con otras personas. En este sentido, Pueblo Grande, a través de sus prácticas culturales, logra ofrecer espacios de resistencia o generar un “espacio público agonístico” (Mouffe, 2014), en el que se logra visibilizar y enfrentar ciertas relaciones o sentidos comunes del consenso dominante.

Esta visión contrahegemónica del espacio público que viene produciendo Pueblo Grande, se entrelaza con la memoria histórica del barrio de Santa Rosa. Frente al individualismo extremo del modelo dominante neoliberal, se propone una vuelta a la vida de comunidad, al trabajo colectivo, a la solidaridad. Este cambio se expresa de manera recurrente como un *sueño*: “soñamos como el Quijote”, “soñar también es resistir”. Ese sueño que acompañó desde un inicio a la figura del Quijote hoy se asocia al barrio cultural, como meta. Asimismo, los ideales de solidaridad, de amor al prójimo y de justicia social convergen con la Teología de la Liberación, que desde dentro del discurso

religioso cuestiona al conservadurismo hoy dominantes, y se articula fácilmente a las prácticas contrahegemónicas.

La visión sobre la educación que guía las intervenciones en el marco del proyecto “Quijote para la vida”, es también alternativa a la educación oficial. Si bien no se busca que las actividades del proyecto reemplacen a la escuela, ni están pensadas para suplir las falencias del sistema educativo público, terminan funcionando como un complemento que contribuye a que los niños y niñas mejoren su rendimiento. La visión del proyecto es que la formación de la persona debe ser integral, debe haber una relación entre el cuerpo y la mente, por eso es tan importante la gimnasia o la danza, como la música o la lectura, todas contribuyen a desarrollar una disciplina que facilite el aprendizaje, y, finalmente, ayudan a ampliar la mirada de los niños y a formar mejores ciudadanos. Dentro de esta visión, se ha inculcado que los niños prioricen la lectura frente a la televisión, como muestra el reportaje periodístico de Crespo (2015). Esta decisión se sustenta en una crítica a la televisión como medio dominante de socialización y formador de modelos y roles sociales. De alguna manera, el proyecto le regresa cierta responsabilidad a la comunidad en la formación de los niños, aunque su alcance no es masivo y procura no serlo.

2.5.Posibilidades y riesgos

Sin duda, Pueblo Grande, a través de su proyecto “Quijote para la Vida”, ha tenido un desempeño exitoso. Esto se aprecia en la buena acogida que ha tenido dentro de Santa Rosa, reforzada por el interés que ha suscitado en diversos medios de comunicación; en los premios y reconocimientos que han obtenido de diferentes entidades públicas; en la relación que vienen desarrollando con organismos no gubernamentales de países extranjeros; y en las réplicas que ha tenido el proyecto.

El primer punto queda claro a partir de las conversaciones sostenidas con los vecinos del barrio. Uno de ellos se encontraba trabajando en la recolección de botellas de plástico, a pocas cuadras de la entrada, cuando le pregunté si conocía el “barrio Quijote”: “claro —me respondió—, si es famoso”. Luego le pregunté qué le parecía la iniciativa y me dijo que había sido muy positiva para el barrio. Afuera de la biblioteca encontré a dos señoras que esperaban a sus hijos. Les pregunté por qué decidieron traerlos y una de ellas

me respondió: “para que sean mejores”. Una señora es de la parte baja y había visto el espacio de intervención del proyecto, lo cual había llamado su atención. La otra señora es de la parte alta y se enteró del proyecto por un vecino: “hay siempre uno que pasa la voz”— me dice. Una de ellas se retiró y la otra se quedó dentro de la biblioteca apoyando con la limpieza. Me comentó que muchas madres apoyaban de distintas formas y que los padres también, pero en menor medida.

El interés que han tenido diversos medios de comunicación (principalmente TVPerú, el canal del Estado) en el proyecto ha tenido un impacto significativo sobre los vecinos de Santa Rosa, lo cual lleva a reflexionar sobre el efecto que tienen los medios de comunicación en la cultura contemporánea. “Los niños se sienten artistas de televisión”, me dice Lis. Salir en la televisión da un prestigio muy particular, es como ser parte de esa realidad a la que solo se puede acceder a través de una pantalla, una fascinación que recuerda a Boudrillard (1985): vivimos en el éxtasis de la comunicación, la televisión se convierte en el objeto definitivo y perfecto de esta era, todo es una gran pantalla. Esto, por un lado, ha acrecentado el interés de los vecinos por el proyecto y ha permitido que éste capte el interés fuera del barrio, pero también entra en tensión con la apuesta del proyecto, que es ir recuperando horas de ocio para la lectura, como muestra el reportaje de Crespo (2015).

Este prestigio y aceptación en el barrio (y fuera de éste), se refuerza por los premios obtenidos: Puntos de Cultura 2014 y tres premios Cultura Viva Comunitaria, en las modalidades de Talleres (2014), festivales (2017) y sistematización (2018). Gracias a este último premio, se va a elaborar y publicar un libro con la historia del proyecto “Quijote”. Asimismo, la llegada de jóvenes extranjeros al barrio también despierta el entusiasmo de los vecinos. Esto se ha logrado gracias a los convenios establecidos con organismos no gubernamentales como IBO Italia y a los contactos establecidos por Eddy y Lis, los cuales posibilitaron, por ejemplo, la presencia de Celio Turino.

A la fecha, ha habido varios intentos de replicar esta experiencia en otros distritos y regiones. La primera réplica del proyecto se produjo en Carabayllo, donde un grupo de promotores culturales construyeron una biblioteca “Quijote”. Sin embargo, la experiencia tuvo una corta duración, ya que no se logró el involucramiento de la comunidad y perdió continuidad. La segunda réplica se dio en Chosica y hasta al momento sigue activa. Recientemente, estudiantes de la Universidad Hermilio Valdizán de Huánuco han implementado el proyecto en el Centro Poblado de la Esperanza Amarilis. No es el

propósito de esta investigación evaluar las réplicas, pero cabe preguntarse por qué una actividad como la lectura y, sobre todo, un personaje como Don Quijote puede generar un proceso de cambio en un barrio y en otro no. Como señala Mihaela Radulescu (Salazar y Olivos, 2012, p. 27), “el objeto cultural que circula en la sociedad va a experimentar metamorfosis permanentes. La cultura transmite contenidos en proceso de transformación”. Hoy los niños de Santa Rosa llenan de contenido al objeto cultural “Quijote”, pero es probable que no funcione de igual manera en otros contextos.

El buen desempeño de Pueblo Grande es indudable, pero no está exento de riesgos. Identifico cuatro aspectos no resueltos y que generan (o pueden generar) tensiones: el involucramiento de los padres, el ámbito de intervención del proyecto, la relación con el Estado y las tensiones propias de la comunidad. Las actividades culturales no logran captar el interés de los padres, quienes en muchos casos ven al proyecto como un espacio seguro donde pueden dejar a sus hijos mientras ellos trabajan o realizan otras actividades, pero no como una apuesta de cambio en la que ellos mismos deben participar y contribuir. Hace poco un equipo de la PUCP estuvo haciendo una evaluación del proyecto y una de sus recomendaciones fue, justamente, involucrar más a los padres en las actividades. Lis y Eddy son conscientes de que esto constituye un problema y vienen pensando en diferentes estrategias. Una de ellas es la implementación de una escuela de formación política (debates sobre la coyuntura política y exposiciones sobre realidad nacional). A la primera convocatoria acudieron solo diez padres, entonces decidieron realizar una segunda convocatoria que tuviera como actividad simultánea la proyección de una película para los niños, lo cual dio mejores resultados. Se está pensando también realizar conversatorios específicos para madres, que contribuyan a su empoderamiento y a la mejora de su autoestima. Como se muestra en las conversaciones y en la observación participante, el involucramiento de las madres es mayor que el de los padres. Posiblemente existe un problema de roles tradicionales de género, en los cuales es la madre la que se encarga del cuidado de los niños y participa más en sus actividades. Por otro lado, a los padres les interesa que sus hijos mejoren su comprensión lectora, pero muchas veces le restan importancia a las actividades corporales o artísticas, que son parte de una visión de formación holística que tiene el proyecto. Finalmente, esta situación conlleva a que toda la responsabilidad de la organización recaiga en los esposos Eddy y Lis, pues no existe un equipo más grande que, ante una eventualidad, continúen el trabajo de la asociación y garanticen su sostenibilidad en el tiempo.

Otro aspecto que podría generar tensión es que el espacio de intervención del proyecto sigue siendo bastante pequeño. Aunque los niños que participan en las actividades provienen de diferentes partes de Santa Rosa, la transformación del espacio se ha producido solo en el barrio apodado “Quijote”. Para Lis, el trabajo con los niños debe ser más personalizado, no masivo, sino se corre el riesgo de que terminen reemplazando a la escuela. Sin embargo, está convencida de que debe haber espacios alternativos de lectura, y de que las Instituciones Educativas deberían hacer convenios con las organizaciones de la comunidad. Pero un existe también el riesgo de que se genere una demanda que quede insatisfecha, generando malestar en los padres que quisieran que sus hijos participen en el proyecto.

La relación con el Estado también es tensa y varía entre los grupos culturales. Pueblo Grande es un punto de cultura que desde sus inicios mantuvo relación con diferentes instancias del Estado: el Ministerio de Educación, a través de PromoLibro; la Municipalidad Distrital de Puente Piedra, por medio de la gerencia de cultura; la Municipalidad Metropolitana de Lima, a través del Programa de Cultura Viva Comunitaria; y el Ministerio de Cultura, gracias al Programa Puntos de Cultura. Su experiencia con estas entidades ha sido, en términos generales, fluida y positiva. Sin embargo, la relación con el Estado puede generar dependencia y restar autonomía en las intervenciones culturales. Por ello algunas asociaciones se rehúsan a recurrir a financiamiento externo y procuran que todas sus actividades sean autofinanciadas.

Un aspecto final está relacionado a las propias tensiones de la comunidad. De las conversaciones con diferentes vecinos del barrio, se percibe una tensión entre la parte baja y la parte alta de Santa Rosa. Abajo están los fundadores y sus descendientes, mientras que las partes altas se poblaron posteriormente, sin planificación y de manera más desordenada. En las partes altas hay más pobreza y aún hay zonas sin agua y sin luz. Esta situación, como advierte Lis acertadamente, dificulta el aprendizaje de los niños y niñas. Esta tensión no es exclusiva de Santa Rosa¹⁰, suele repetirse en las invasiones emblemáticas, pues los nuevos migrantes no comparten la historia de los fundadores y suelen poblar de una manera más desordenada. Además, el crecimiento poblacional

¹⁰ Una situación muy similar se observa en Huaycán (Alzamora *et al*, 2005) y, como mostraré más adelante, en Villa el Salvador.

también contribuye a relaciones más impersonales que pueden traer consigo desconfianza y prejuicios hacia el Otro.



3. ARENA Y ESTERAS

Desde el ingreso al distrito de Villa el Salvador, se pueden observar una serie de huellas de lo que fue su origen autogestionario, vinculado a fuerzas políticas y sociales de izquierda, en el contexto del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. La distribución del espacio da cuenta de este origen: Villa el Salvador se organiza en sectores y grupos, cada uno de los cuales cuenta con un área común al interior destinada a las asambleas y a la vida en comunidad. De igual manera, nombres de calles como “Revolución”, “Velasco Alvarado”, “3 de octubre”, “José Carlos Mariátegui” o “Salvador Allende”, son una marca inconfundible de las ideas predominantes en los años de su fundación. Sin embargo, el distrito ha cambiado mucho en las últimas décadas, la tradición autogestionaria prácticamente se ha perdido y las organizaciones tradicionales de la Comunidad Autogestionaria de Villa el Salvador (CUAVES) están muy debilitadas y hasta desprestigiadas.

Para un visitante, llegar al local de Arena y Esteras no presenta dificultades. Se trata de una asociación cultural conocida entre los habitantes de Villa el Salvador. La gente con la que he conversado en mis visitas de campo (algunos dirigentes y transeúntes), tiene una opinión sobre ésta, conoce algo de su trayectoria o sabe, en términos generales, qué actividades realiza. Una de mis visitas la realicé durante el “Festicirco”, un festival que Arena y Esteras viene impulsando desde hace 13 años, ininterrumpidamente, en el que participan artistas circenses de diferentes países. Este año se realizó del 16 al 29 de julio. Inició con circo y talleres en colegios, y culminó con espectáculos en el local de Arena y Esteras. Llego temprano a la función, que inicia a las 7:30 pm y espero en la entrada. En las bancas hay tres madres con sus hijos. Una niña de unos 6 años le dice a una de las señoras que adentro hay malabaristas muy buenos y que algunos de ellos han venido de Colombia. Es la hija de Arturo Mejía, fundador de este Punto de Cultura. Mientras tanto, hay un grupo de muchachos que recorre el local viendo aspectos logísticos. Unos se encargan de cobrar las entradas, otros de vender comida en un puesto llamado “Festitienda” y otro se ubica en la “Fiesta del Trueque”, una mesa donde uno puede intercambiar prendas de vestir. Una de ellas lleva un polo negro con la frase “Sí al trabajo digno, no a la explotación”. Transcurre la hora y van llegando más madres con sus hijos y solo veo a un hombre mayor esperando a ingresar. Pienso por un momento que solo habrán madres, pero al poco tiempo llega un padre con sus dos hijos y luego una

pareja joven con un niño. Sin duda hay más mujeres, pero se ve que el espectáculo convoca a toda la familia.

A la hora de inicio del espectáculo el local está totalmente lleno. Ingresamos de forma muy ordenada mientras un clown da la bienvenida y explica que la actividad es autofinanciada y gracias a la solidaridad de artistas y organizaciones. Agradece especialmente a la Plataforma Circo de Villa el Salvador. El espectáculo es una combinación de circo y teatro, y en esta oportunidad cuenta con un grupo circense de Colombia. Al concluir, pasadas las 9:00 pm, se invita a los participantes a cantar el himno nacional. Es 28 de julio, se celebran las fiestas patrias. Ana Sofía Pinedo, coordinadora de Arena y Esteras, toma el micrófono y da unas palabras sobre la situación política del país. “Apostamos —dice enfáticamente— porque el Perú sea un país donde se erradique la corrupción”. Finalmente invitan a todos a tomarse una foto con un cartel que dice “Festicirco. No a la corrupción”.

En este capítulo abordaré la historia de Arena y Esteras, la forma en que han intervenido el espacio público en Villa el Salvador y los dilemas que les ha traído su propio crecimiento en relación a su origen de “arte de la calle”. Finalmente, encuentro que al igual que en el caso de “Pueblo Grande”, hay en los impulsores de “Arena y Esteras” un “bien perdido” que se vincula a los primeros años de participación, autogestión y comunitarismo que existió en Villa el Salvador. En este caso, recuperar el espacio público toma la forma (más política) de recuperación del “Proyecto Integral” del distrito.

3.1.El arte como respuesta a la violencia

La historia de Arena y Esteras está estrechamente vinculada a la historia y vida política de Villa el Salvador. Surgió por iniciativa de un grupo de jóvenes que se propuso responder con arte y cultura a la violencia política que se vivía durante la década de 1990. Lo que ocurría en el distrito no debía quitarles el “derecho a la sonrisa”. Los jóvenes impulsores se habían nutrido de la experiencia comunitaria de los inicios de Villa el Salvador, de la presencia que tuvo la izquierda en estos primeros años, de la Teología de la Liberación y de experiencias como el Centro de Comunicación Popular y Promoción

del Desarrollo de Villa el Salvador (CECOPRODE – VES). Habiendo pasado por diferentes etapas y afrontando diversas dificultades propias del crecimiento del distrito y de su propio desarrollo, es actualmente una de las asociaciones culturales con mayor trayectoria y reconocimiento en el país.

En las conversaciones con los impulsores de Arena y Esteras, y en sus publicaciones oficiales, hay un hecho que se destaca como hito en la fundación de la organización: el asesinato de María Elena Moyano. Explicar este episodio ayudará a mostrar el contexto social y político de surgimiento de esta organización. Dentro de Lima Metropolitana, Villa el Salvador fue uno de los distritos más afectados por la violencia política. De acuerdo a la CVR (2003, p. 611), el Partido Comunista Peruano - Sendero Luminoso (PCP-SL) se propuso “eliminar a aquellas personas que lideraron los procesos de organización social a nivel de su comunidad” y que se oponían a sus acciones violentas. En Villa el Salvador, pueblo fundado en 1971 bajo el ideal de la participación y la autogestión, se habían conformado una serie de organizaciones que debían dar dirección a los procesos sociales, políticos y económicos de la comunidad. En este contexto, las mujeres se organizaron en la Federación Popular de Mujeres de Villa El Salvador (FEPOMUVES), asumiendo labores de dirección y de gestión de programas como el Vaso de Leche. María Elena Moyano era una joven que había logrado estudiar sociología en la universidad y se había vinculado a las labores dirigenciales de las mujeres de la comunidad, siendo parte del grupo de impulsoras de FEPOMUVES.

Villa el Salvador atravesaba una transición, pues por una ley de 1983 se había convertido en distrito (anteriormente formaba parte de Villa María del Triunfo). María Elena fue entonces elegida sub-secretaria de organización de FEPOMUVES y en 1984 fue elegida presidenta. En 1989 fue teniente alcaldesa de la municipalidad distrital de Villa El Salvador, junto al alcalde reelecto Michel Azcueta. María Elena se había formado políticamente en la izquierda, fue militante del Partido Unificado Mariateguista (PUM) y luego de su ruptura, integró el Movimiento de Afirmación Socialista (MAS). Se vivían momentos de mucho temor frente al accionar de Sendero Luminoso, que ya había asesinado a dirigentes del distrito. Moyano, junto a otros dirigentes, decidieron enfrentar al grupo terrorista, aunque con poco apoyo de los partidos y organizaciones. Esto le valió una campaña de desprestigio y amenazas por parte del PCP-SL, hasta que el 15 de febrero de 1992, cuando Moyano se encontraba en una pollada del Comité de Vaso de Leche, fue asesinada (CVR, 2003).

Para Arturo Mejía, fundador y actual director de Arena y Esteras, el asesinato de Moyano generó un gran impacto en la comunidad, que rechazó la violencia de Sendero Luminoso. Este suceso debió haber generado diferentes respuestas: muchas organizaciones de izquierda se debilitaron, al igual que las organizaciones de la Comunidad Urbana Autogestionaria (CUAVES), pero un pequeño grupo de jóvenes que gustaban de las actividades artísticas, decidió fundar el 29 de marzo de 1992, un grupo teatral “con el firme propósito de vencer el miedo a través del arte y hacer que la población recupere su capacidad de sonreír... y de creer en la vida” (Arena y Esteras, s/f). Estos jóvenes habían nacido alrededor de los primeros años de la fundación de Villa el Salvador y en su infancia vivieron la dinámica de la organización popular en los barrios, las asambleas, las jornadas comunales, etc. Otras dos influencias importantes fueron la Teología de la Liberalización y el Centro de Comunicación Popular y Promoción del Desarrollo (CECOPRODE – VES):

La iglesia católica también cumplió un rol social destacado mediante una nueva forma de pensar y practicar el cristianismo: la Teología de la Liberación. Asimismo, convirtió a las parroquias en centros de formación en tiempos de lucha” (Arena y Esteras, 2016, p. 14).

Las referencias entre los dirigentes y los impulsores de Arena y Esteras al CECOPRODE son constantes. Muchos jóvenes se formaron allí como líderes y vieron al Centro como un referente del ideal de participación y autogestión. En una de las paredes del local de Arena y Esteras hay fotografías del CECOPRODE en sus inicios, acompañadas de un fragmento de un discurso de Michel Azcueta en el que explica su surgimiento:

...es en ese contexto [1973] que nos unimos un grupo de pobladores, dirigentes, mujeres, jóvenes, maestros, religiosos para fundar el Centro de Comunicación Popular, que, poco a poco, muy unido siempre a la realidad cotidiana y a las esperanzas y objetivos del pueblo de Villa El Salvador, fue influyendo en muchos vecinos (...) aportando ideas, sugerencias, siempre en la línea de la democratización de las propias organizaciones populares.

De acuerdo al testimonio de informantes, en los años 80 la violencia debilitó al Centro de Comunicación Popular, que había sido un espacio de formación, pero también un lugar en el que se tomaban ciertas decisiones concernientes a la comunidad. Unos años después se creó la radio Stereo Villa, pero ya había perdido su naturaleza comunitaria y funcionaba como una asociación privada, “como una ONG clásica” —señala un dirigente. Con la muerte de Moyano se restringe aún más la actividad del Centro. Algunos de los jóvenes que vivieron esa experiencia, que se formaron en “esa Idea que combinaba lo comunitario con el arte, el teatro, la música” (testimonio de Arturo Mejía), al ver el debilitamiento del Centro, deciden forman Arena y Esteras.

Entre los años 1992 a 1995, las actividades de Arena y Esteras se desarrollaban en la calle, bajo la forma de fiestas infantiles. Hacia 1995 empieza a surgir una “movida juvenil” en Villa el Salvador, empieza a crecer el interés por las actividades culturales y Arena y Esteras se convierte en un referente. Empiezan a acudir a ellos jóvenes entre los 17 y 23 años, y para el año 97 ya había alrededor de 40 jóvenes. Por esos años deciden involucrarse en campañas de sensibilización contra la violencia y el abuso sexual. La Defensoría Municipal del Niño y del Adolescente (DEMUNA) había llegado al distrito y a través del circo y el teatro, empezaron a contribuir a difundir información para la prevención y atención de los casos de violencia. Empiezan entonces a participar en el festival para niños contra el abuso sexual, al que acuden en un inicio unas 5 mil personas y unos años después llega hasta los 15 mil.

El año 2000 hay una nueva coyuntura en el distrito. El municipio, que había venido apoyando algunas de estas actividades culturales, decide dejar de invertir y se produce un quiebre. Algunas de las organizaciones del distrito argumentaban que ya se había cerrado una etapa, que en cierta forma ya habían cumplido su trabajo, lo cual originó una serie de tensiones. Es en este momento que Arena y Esteras decide recuperar el espacio político que se estaba perdiendo e impulsar el “Proyecto integral”¹¹, lo cual los lleva a pensar e inventar nuevas actividades, como el Festival de la familia, que buscaba superar la fragmentación y el individualismo y rescatar “la idea comunitaria” (Testimonio de Arturo Mejía). Se proponen realizar tres festivales al año que coincidan con fechas festivas (día del niño, día de la madre, etc.) y que tengan un carácter más autogestionario, para lo cual comienzan a realizar pequeñas presentaciones previas en los grupos

¹¹ Sobre la idea de “Proyecto integral” se volverá hacia el final de este capítulo.

residenciales del distrito. A estos eventos se invitaba a alguna figura mediática que despertara el interés de la comunidad. “Para mí —señala Arturo— fue una de las experiencias más exitosas, porque logramos agrupar a más de 32 organizaciones”.

Desde el 2005 impulsan el “Festicirco”, un festival de circo comunitario que reúne a artistas de diferentes partes del mundo, y se ha venido realizando todos los años desde entonces. Como todas las actividades de Arena y Esteras, el circo no es considerado sólo una actividad lúdica o un espectáculo artístico, sino es pensado a partir de su “enorme potencial transformador de realidades injustas mediante la formación de líderes jóvenes, proactivos y comprometidos” (Arena y Esteras, 2016, p. 10).

En el año 2013, Arena y Esteras, al igual que Pueblo Grande, impulsó la ordenanza municipal de Cultura Viva Comunitaria en Lima Metropolitana y participó en el Primer Encuentro Nacional de Puntos de Cultura. Actualmente, esta organización desarrolla talleres de teatro, circo, música, danza y artes plásticas. Ha celebrado recientemente los 25 años de su fundación y está formando parte de los debates sobre la historia y el futuro del distrito. El año 2021 se cumplen 50 años de fundación de Villa el Salvador y entre los dirigentes ha surgido la iniciativa de reflexionar sobre los orígenes y hacia dónde va el distrito, en el llamado “Foro 50”, cuyo primer conversatorio se realizó en el local de Arena y Esteras.

3.2. Objetivos de Arena y Esteras

Arena y Esteras no señala explícitamente sus objetivos como asociación en sus plataformas digitales y publicaciones, ni en la descripción que brinda al Programa Puntos de Cultura. Sin embargo, de la explicación sobre su creación se desprende que uno de los motivos principales fue “realizar una labor de animación para luchar contra el miedo bajo el lema ‘Por el Derecho a la Sonrisa’”; asimismo, que un aspecto muy importante de sus intervenciones culturales es “acompañar los procesos de recomponer el tejido social dañado por la violencia” (Puntos de Cultura, s/f). En esta explicación, los impulsores de la asociación dejan en claro que toman la iniciativa luego de un diagnóstico de la situación social y política en la que vivían: el contexto de la violencia (en el marco del conflicto

armado interno) y del deterioro de los lazos sociales. Su apuesta por la cultura supone que a través de esta era posible cambiar la situación descrita.

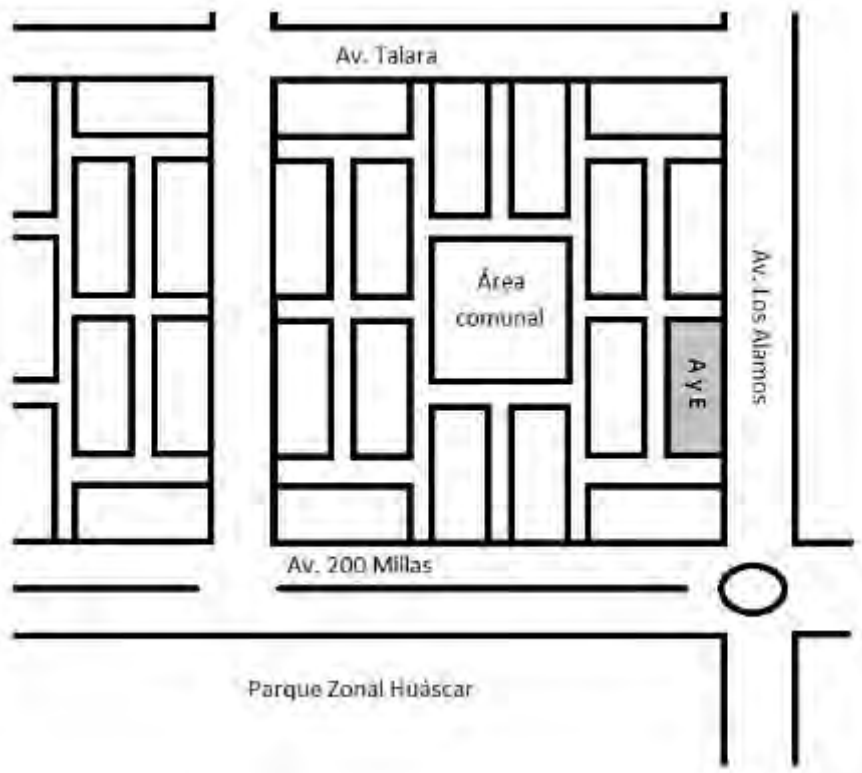
Finalmente, Arena y Esteras indica al Programa de Puntos de Cultura, como ejes de trabajo: inclusión social y generación de oportunidades de desarrollo integral para la infancia, adolescencia y juventud; fortalecimiento de la ciudadanía a través de actividades culturales; y fomento de una cultura de paz, reconocimiento y defensa de los Derechos Humanos (Puntos de Cultura, s/f).

3.3.La intervención en el espacio público y los dilemas de crecimiento

Para comprender las formas de intervención en el territorio es necesaria una breve descripción de la organización urbana de Villa el Salvador. Nacido como un proyecto autogestionario, la planificación con participación popular estuvo presente desde un inicio, diferenciando las áreas de vivienda de las zonas industrial y agropecuaria, y conformando organizaciones para las distintas áreas de la vida social. Lo que empezó como una invasión se convirtió, con ayuda del gobierno de Juan Velasco Alvarado, en la primera comunidad urbana planificada del país:

En 1971, aproximadamente mil familias compuestas por migrantes y habitantes de las zonas tugurizadas del centro de Lima, invadieron terrenos estatales y propiedad privada en el cerro Primero de Mayo de Pamplona. El gobierno del General Juan Velasco Alvarado decidió reubicar a los invasores en un extenso arenal ubicado a 26 kilómetros al sur de Lima, en un asentamiento humano que recibió el nombre de Villa El Salvador y que luego se convertiría en la primera comunidad urbana planificada en el Perú” (CVR, 2003, p. 612).

CUADRO 2: CROQUIS DE LA UBICACIÓN DE “ARENAS Y ESTERAS”



El área destinada a vivienda está conformada por los grupos residenciales, a su vez compuestas por manzanas de 24 lotes cada una y un centro comunitario destinado a la educación inicial, los clubes de madres y las áreas recreativas (Romero, 1988; entrevistas). Con el tiempo ha habido nuevas invasiones en Villa el Salvador que, por lo general, no han mantenido la planificación inicial, pero en las áreas que formaban parte de la fundación se mantienen grupos habitacionales prácticamente idénticos. Arena y Esteras está ubicada en uno de estos, en el Grupo 24 del sector III, sobre la avenida Los Álamos, antes de llegar a la avenida 200 Millas. Su local tiene puertas de acceso tanto sobre la avenida Los Álamos como al interior del grupo residencial. Es un local que ha tenido ampliaciones a lo largo del tiempo y tiene en su interior un área acondicionada para las puestas en escena de las obras teatrales y los ensayos, otra para la formación musical y la danza, y una tercera donde se encuentra el comedor.



Puerta de ingreso Av. Álamos

Durante sus inicios, las actividades de Arenas y Esteras se realizaban en las calles, en las áreas comunes de los grupos residenciales o recorriendo el distrito en pasacalles. Luego empezaron a acudir a los colegios, llevando obras de teatro y espectáculos circenses. Cuando empezaron los festivales, se utilizaba el espacio del Parque Zonal Huáscar. Sin embargo, cuando la organización empezó a crecer, surgieron una serie de necesidades: “nacimos en la calle, nuestra cultura es de calle, de barrio (...) en algún momento crucial sentimos que debía tener un lugar donde guardar las cosas, donde establecerse” —señala Arturo. Esto les genera un dilema, pues tienen la necesidad de asentarse en algún espacio, de mejorar la infraestructura y logística para los ensayos y puestas en escena, pero sin dejar su origen de “arte de calle”, que forma parte de su identidad.



Puerta de ingreso al interior del grupo residencial

El espacio principal de intervención de Arenas y Esteras es actualmente su propio local. La formación artística se lleva de lunes a viernes de 3:00 a 9:00 pm. Los más jóvenes se retiran más temprano y los mayores suelen realizar actividades adicionales y quedarse hasta el cierre. El local se diferencia claramente de las otras construcciones en la manzana, pues es la única casa totalmente pintada con murales. En la entrada de la avenida Álamos hay un mural principal que fue pintado en el marco del festival “Nosotras estamos en la calle”, que se inició el año 2010 con diferentes asociaciones culturales bajo el lema “Fuerza femenina tomando las calles” y del cual forma parte Arena y Esteras (Perú21, 2016). En este mural se ven actividades circenses pero con cierta simbología andina: un malabarista con una máscara de diablada puneña y un niño cargando una máscara de toro (que se asemeja a la imagen del toro del festival de Barranquilla, Colombia). Aunque no esté en la parte superior del mural, el lugar central lo ocupa una mujer afrodescendiente en un trapecio.



Mural a la entrada del local de Arena y Esteras

Ingresando por la puerta de los Álamos hay un mural que cubre toda una pared, que parece haber sido pintado recientemente, en el que se ven varias mujeres con diferentes características y colores de cabello, con actitud de luchadoras. Dos de ellas sostienen una flor con una mirada más sosegada, mientras tres mujeres en la parte superior tienen el puño en alto (al lado de la frase “trazando dignidad”) y otra mujer en la parte inferior sostiene una bandera en la que se lee “Por el derecho a la sonrisa”, frase de uso constante en el discurso de Arena y Esteras. El escenario de este mural es un campo verde, lleno de vida. En la entrada posterior hay un mural de un campo verde en el que descansa una niña. Hay también una mujer con trenzas negras tomando una planta y en posición de meditación, y otra mujer con un traje que parece ser de morenada, que está haciendo girar una cinta. En esta entrada se lee “Teatro Arena y Esteras”.

La temática de las obras de teatro de Arena y Esteras es principalmente social, relacionada a la historia de Villa el Salvador y a problemas de la sociedad contemporánea. Una de sus obras emblemáticas, quizás la más importante, es “Arenas de Villa”, que ha sido presentada en España, Francia, Italia, Holanda, Alemania y Nicaragua. Cuenta la historia de Villa El Salvador desde su fundación. Cada año, para el aniversario de la comunidad, es puesto en escena nuevamente. Este año su reedición tuvo varios cambios, pues se quiso resaltar la presencia en diferentes generaciones, de manera que participaron

en la obra niños, adultos y ancianos. Revalorar las raíces implica también revalorar las costumbres del Perú profundo, por eso el 24 de marzo de 2018 organizaron la “1ra yunza comunal de los niños”. En el anuncio de esta actividad publicado en su blog, se señala: “Caminemos con nuestros hijos hacia el futuro sin olvidar nuestras raíces” (Teatro Arena y Esteras, 2018).

Por otro, junto a diferentes organización (de otros distritos), han implementado la “Escuelita del Buen Vivir”, cuyo objetivo es desarrollar conciencia entre los jóvenes de los problemas del país y del mundo. En esta escuela se habla de la Madre Tierra y de la relación que cada uno tiene con ella, y se realizan actividades como la implementación de biohuertos y la limpieza de la playa Conchán. Los jóvenes con los que conversé, que participan en la “Escuelita”, enfatizaban que en ésta se revaloran las raíces del distrito. Algunos de ellos son nietos de fundadores de Villa el Salvador, otros son hijos de migrantes que no estuvieron durante estos años, pero todos mostraban mucho interés en la historia de la creación de la comunidad autogestionaria.

Una joven cajamarquina que había llegado hace unos años al distrito, comentó que conoció Arena y Esteras a través de un amigo del colegio y la primera vez que fue a su local, se quedó impresionada al ver a los trapeceistas y malabaristas. Ahora ella participa en la formación circense, en la “Escuelita” y en los conversatorios del “Foro 50”. Llamó su atención la presencia de “abuelitas” que contaban la historia de la Comunidad Urbana Autogestionaria, lo cual “los motiva [a los jóvenes] para que vayan y pregunten a las personas mayores”. Las mujeres mayores cumplen un rol de depositarias de la cultura. Otro joven me cuenta que llegó gracias a su hermano, que ya había pasado por los talleres. Todos iniciaron con circo, pero también aprenden batucada y teatro.

Los jóvenes acuden voluntariamente a ser parte de Arena y Esteras. Al preguntar sobre qué los motivó, una joven de unos 16 años de edad me responde: “a veces uno tiene problemas en su casa y el circo ayuda a distraerse, a enfocarse en otra cosa”. Además, agrega, ayuda a adquirir disciplina y perseverancia: “aprendemos a intentar una y otra vez hasta que nos sale”. El circo también les ha dado a muchos jóvenes la oportunidad de viajar a otras regiones, conocer otras realidades. Otra joven me dice: “a veces los jóvenes vienen porque quieren ser actores famosos, pero aquí lo que se quiere es formar mejores personas, mejores ciudadanos”. Vemos aquí el arte como un derecho y, a la vez, como un medio.

A pesar de que en la actualidad gran parte de sus obras de teatro se realizan en su propio auditorio, todas estas están pensadas para poder realizarse en la calle. De hecho, su apuesta más importante, el Festicirco, tiene espectáculos en espacios abiertos (sobre todo colegios) y en el auditorio de Arena y Esteras. El reconocimiento internacional de la asociación cultural los ha llevado a visitar diferentes lugares del mundo con su arte e intervenir en las calles de diferentes distritos y regiones, y participar en festivales y actividades en diversos lugares del país. El arraigo a Villa El Salvador sigue siendo muy fuerte, pero las calles en el distrito han cambiado mucho: hay un menor uso de las áreas comunitarias, menos participación vecinal, menos presencia de las organizaciones sociales y más individualismo.

3.4.El “Proyecto Integral”: cultura y lucha política

La forma en que se ha desarticulado la organización social del distrito es un tema de conversación recurrente entre los dirigentes mayores. Uno de ellos me comentó esta situación y responsabilizó a dirigentes y a alcaldes. Los espacios comunales fueron vendidos —afirmó—, la CUAVES prácticamente no cuenta con locales y su local central está parcialmente ocupado por mercados. Es una opinión extendida que se ha perdido esa tradición que existió en los inicios.

Arena y Esteras no interviene en un espacio vacío, sino en uno cargado de historia, simbología e identidad. Por más que la tradición comunitaria de Villa el Salvador esté atravesando una crisis desde hace varias décadas, permanece en la memoria colectiva, en los discursos de los dirigentes históricos y en parte de una nueva generación, conformada por los hijos, sobrinos o parientes de dichos dirigentes. Durante el primer conversatorio del “Foro 50”, una mujer de aproximadamente 35 años, dirigente de su grupo residencial, dijo durante su exposición que ella era parte de “los niños que participaban en las marchas, en las asambleas, en las actividades que eran multitudinarias”. Se trata de una generación marcada por la experiencia comunitaria pero que no participa en las organizaciones ya debilitadas de la CUAVES, sino busca otras formas de participación política. Eventualmente asumen un cargo de representación en el barrio y en muchos casos su actividad inicial se da a través de la cultura.

En las publicaciones de Arena y Esteras hay muchas referencias al origen de Villa el Salvador, a la diversidad cultural que trajo la migración, a la solidaridad y reciprocidad que predominaba. Estos relatos se refieren al pasado, dando a entender que la situación ha cambiado:

[Villa el Salvador es un] barrio emblemático que ha inspirado en América Latina la búsqueda de otros-horizontes posibles (...) su nacimiento tuvo en la organización autónoma, la solidaridad y la esperanza, un manantial que transformaría el desierto en un oasis multicolor, luchador y diverso (Arena y Esteras, 2016, p. 13).

Faenas comunales, asambleas y marchas se efectuaban al son de las zampoñas y charangos, de los danzantes, cantantes y comparsas, elementos expresivos de una tradición propia que se renovaba en Lima (...) Durante su consolidación, la solidaridad y la reciprocidad fueron principios básicos para sortear las dificultades (Arena y Esteras, 2017, p. 15-17).

No sólo la violencia política debilitó la organización comunitaria, sino también el propio crecimiento de la ciudad y el proceso de municipalización. Villa el Salvador fue fundado por alrededor de mil familias y actualmente tiene una población de 381,790 habitantes (INEI, 2007). El crecimiento demográfico ha sido considerable, lo cual sumado a la movilidad social y a las nuevas migraciones, ha generado una ciudad más impersonal. La hegemonía neoliberal desde la década de 1990, también ha influido en el individualismo imperante en el distrito. Asimismo, la relativa rapidez con que las zonas planificadas consiguieron servicios básicos llevó a una mayor pasividad de las organizaciones.

Sin embargo, uno de los hechos más importantes que se revela en las conversaciones y entrevistas es el impacto que tuvo la distritalización. Con la creación de Villa El Salvador como distrito (mediante Ley N° 23605) el 1 de junio de 1983, el municipio empieza a asumir algunas de las funciones que tenían las organizaciones vecinales, lo cual entraba en conflicto con la tradición autogestionaria. Como señaló un

informante, en un primer momento no había una comprensión cabal de cómo iba a funcionar la organización popular en este nuevo contexto, se veía por un lado a la CUAVES y por otro a la municipalidad distrital. A partir de ese momento las organizaciones propias de la CUAVES se fueron debilitando, aunque el municipio quiso mantener la autonomía de algunas de ellas, como la FEPOMUVES. Algunos alcaldes mantuvieron relación con las organizaciones sociales pero otros las ignoraron, restándoles en la práctica poder y utilidad.

La municipalidad, entonces, fue absorbiendo funciones de la CUAVES y quiso centralizar toda la participación popular. Para Arturo Mejía en ese momento “hubo un quiebre en el imaginario” que hacía necesario retomar la idea de un “Proyecto Integral”. Para él y muchos jóvenes de su generación involucrados en el activismo cultural, es necesario repensar el distrito, retomar la tradición comunitaria, construir Villa El Salvador desde abajo, con participación. El “Proyecto integral” busca imaginar la manera de armonizar lo comunal con lo municipal, de planificar integralmente el territorio. “Yo nací en esa Idea” —enfatisa Arturo. Como en el caso de Pueblo Grande, hay aquí un “bien perdido”, claramente identificado, analizado, reflexionado, que se busca retomar a partir de la cultura, pensada en su dimensión más política.

La participación política no acaba en el distrito. Arena y Esteras ha participado, con performances, en marchas de carácter nacional. Durante las elecciones de 2016 estuvieron presentes en las marchas contra el fujimorismo y luego en las marchas contra el indulto a Alberto Fujimori (otorgado por el Presidente de la República el 24 de diciembre de 2017). En el Facebook de Arena y Esteras, comentando su participación en la marcha del 31 de enero de 2018, se lee: “A seguir persistiendo. A seguir haciendo de las calles nuestro escenario de luchas” (Teatro Arena Esteras, 2018). La calle es, entonces, el espacio a ser recuperado, el lugar de la cultura, el lugar de la lucha política.

3.5.Posibilidades y limitaciones

Arena y Esteras ha formado a varias generaciones de jóvenes. Este año está celebrando sus 25 años, con una trayectoria que ha trascendido las fronteras del distrito y del país. Ha tenido muchos logros y reconocimientos, como el Premio Nacional de Cultura, que le

otorgó el Ministerio de Cultura en 2012, en la categoría Buenas Prácticas Culturales. En varias oportunidades han suscitado el interés de la prensa, lo cual incrementa su prestigio en la comunidad y frente a grupos culturales más jóvenes. De hecho, Arena y Esteras ha servido de inspiración para la creación de numerosas asociaciones en el distrito, pero también ha tenido divisiones ocasionadas por rencillas que parecen mantenerse hasta la actualidad. Parte del equipo original que fundó Arena y Esteras ya no forma parte de ésta. Esta parece incidir en la poca relación que mantienen con otros puntos de cultura del distrito, pero también existen tensiones por las diferentes formas de entender la participación política.

Algunos puntos de cultura han permanecido alejados de los partidos políticos mientras otros, por el contrario, critican que no se tenga una militancia partidaria. Los principales impulsores de Arena y Esteras no están afiliados a ningún partido, optan por una lucha política desde su propio espacio. Este no es el caso de Vichama Teatro, otro punto de cultura con una importante trayectoria, que ha apoyado abiertamente al Movimiento Nuevo Perú. Estas tomas de posición tienen efectos fuera de los círculos culturales: como me comentaban dos informantes, muchas personas en el distrito ven a Arena y Esteras muy identificada con la izquierda, lo cual produce cierto rechazo tomando en cuenta la pérdida de apoyo que ha tenido esta opción política en las últimas décadas y el apoyo que mantiene el fujimorismo. Es posible que algunos vecinos no participen en las actividades culturales porque las perciben, con razón o no, como demasiado politizadas. Lo cierto es que actualmente las posiciones que defienden las asociaciones culturales del distrito han dejado de ser las mayoritarias, y en ello se justifica la lucha política por la recuperación de la tradición comunitaria y lo que Mejía llama el “Proyecto Integral”.

La relación con el Estado no parece generar tensiones. Si bien Arena y Esteras han tenido apoyo en diferentes momentos y han recibido también premios de entidades públicas, su actividad es básicamente autofinanciada, a través de diversas actividades, como el cobro de entrada a sus presentaciones teatrales y circenses. Sin embargo, el hecho de que la mayoría de sus presentaciones se realice dentro de su local deja de lado, en cierta forma, la intervención sobre el espacio público. Aun así, son significativas las intervenciones que se realizan en los colegios (sobre todo a través del Festicirco), los pasacalles, ferias y otras actividades como la reciente “yunza de los niños”.

4. LA GRAN MARCHA DE LOS MUÑECONES

La Gran Marcha de los Muñecones (en adelante LGMM), es una de las asociaciones culturales activas con mayor antigüedad en el país. Ubicada en el barrio La Balanza, en el distrito de Comas, ha alcanzado reconocimiento nacional e internacional por sus obras teatrales en las calles y, sobre todo, por haber impulsado desde 2001 la Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (FITECA), que todos los años en el mes de mayo convoca a las principales asociaciones artísticas y culturales del país, así como a artistas y espectadores de diferentes partes del mundo.

El origen de LGMM se remonta al año 1977. Eran tiempos de mucha politización en La Balanza, había militantes de diferentes partidos, sobre todo de izquierda, y seguidores de la Teología de la Liberación en la iglesia. Jorge Rodríguez, fundador y actual director de LGMM, era un joven escolar de padres apurimeños que habían sido fundadores de Comas. En los años 80, la iglesia convocó a los jóvenes del barrio junto a jóvenes de universidades. Se llegaron a reunir alrededor de 20 jóvenes que recibían formación y querían brindar apoyo al barrio, pero no sabían de qué manera hacerlo. Entonces surgieron diferentes propuestas: preparar canchita para vender, hacer rifas, realizar una kermesse, etc., hasta que uno de ellos dijo “hagamos una obra de teatro y pasemos sombrero”. Esta propuesta fue aceptada y empezaron a trabajar en su primera obra que se llamó “el desocupado”.

Al poco tiempo conocieron la experiencia de Yuyachkani¹² y les impresionó cómo su teatro era más político y a la vez más profesional. Esto influyó mucho en que los jóvenes de La Balanza decidieran estudiar teatro en diferentes escuelas. Jorge Rodríguez ingresó al Teatro de la Universidad Católica (TUC), pero pensaba en un teatro diferente, sentía que las obras “al estilo TUC” no eran bien recibidas en el barrio, necesitaba encontrar un estilo propio, más apropiado a las calles de un barrio periférico y en formación. Pronto conocieron al grupo “Raíces” que les impactó y les pareció que eso era lo que necesitaban, así que decidieron formarse allí por dos años. Para esto, salieron de

¹² Fundado en 1971, es un grupo cultural con una amplia trayectoria y reconocido internacionalmente. Realiza obras de teatro y utiliza, en otros implementos, máscaras. Su temática es social y vinculada a la historia y al mundo andino (<http://www.yuyachkani.org/>).

sus casas afrontando todo tipo de carencias y empezaron a hacer teatro a cambio de unas monedas o de alimento.

De vuelta en el barrio, alrededor de los años 1977 y 78, hicieron algunas presentaciones y un cura del barrio (que, como supieron después, era maoísta) les dijo que parecían “la gran marcha” (en alusión a la marcha que lideró Mao Tse Tung y que luego lo llevaría al poder en China), de manera que tomaron ese nombre. Algún tiempo después “Raíces” perdió algunos integrantes, pasó por dificultades, y le propuso a La Gran Marcha que se adhieran y trabajaran juntos. Esta unión entre las organizaciones duró hasta 1991, cuando Jorge sintió que necesitaban volver al barrio y crear algo propio, entonces empieza a convocar gente y muchos jóvenes se acercan para participar y le piden que él sea el director. Se proponen construir el “teatro de los barrios” y se preguntaban cómo llamar la atención de la gente, cómo competir con otras distracciones. Experimentando se les ocurrió crear grandes máscaras y cuando las presentaron en una obra el impacto fue inmediato, la gente se acercaba a verlos, empezaron a generar grandes concentraciones. Con las máscaras vinieron los grandes muñecos, creando el sello que identificaría al grupo, por tanto decidieron cambiar el nombre, sin perder su tradición, a “La Gran Marcha de los Muñeques”:

Los muñeques —señala Jorge Rodríguez— es consecuencia de la falta de salas de teatro, en los barrios populares de Lima (...) no hay salas de teatro. Así que los que hacen arte tienen que inventar maneras de cómo hacerse presente artísticamente, así que creamos estos personajes gigantes, sobredimensionados (Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012).

En el año 1992 tienen su primera invitación al extranjero. Debían ir a México, pero por una serie de contratiempos sólo pudieron llegar a Ecuador y Colombia. En 1994 reciben una invitación de una escuela de muñecos de Alemania que se había enterado de sus performances. Es la primera vez que viajan a Europa, en una experiencia que enriquece mucho su trabajo y su compromiso con el arte social. Luego de algunos años en los que habían visitado diferentes países, participado en varios festivales, ven que en el barrio había una demanda por su teatro. No querían alejarse del barrio, así que deciden iniciar un festival ahí mismo, al que llaman FITECA. El contexto en el que surge es

importante, pues, como señala Jorge, coincide con la caída de la dictadura fujimorista, la gente sentía que había libertad, que se había roto el miedo, y necesitaba expresarse.

La FITECA fue una de las principales influencias para muchas asociaciones culturales, entre ellas, para Pueblo Grande. Y, así como el Quijote se ha convertido en el símbolo con el cual se identifica (y hasta reemplaza) a “Pueblo Grande”, LGMM suele ser identificada con la FITECA. De hecho, los grupos culturales que trabajan en La Balanza y que organizan anualmente la Fiesta, han decidido aglutinarse como “Comunidad FITECA” y realizar sus actividades bajo este nombre y no bajo el de cada organización. Los días que dura la FITECA, el teatro y el arte toman toda La Balanza. Asimismo, muchas de las intervenciones permanentes, como los murales, se han realizado en el marco de la Fiesta.

Para los fundadores de LGMM, era importante llenar el vacío que generaba la ausencia de salas de teatro y cines. Inspirados en Yuyachkani, pensaron que su organización debía realizar investigación social y teatral, para encontrar mejores y novedosas formas de llevar mensajes a la comunidad y contribuir a generar bienestar. Por deciden llamarse “Centro de investigación, formación y difusión cultural la gran marcha de los muñecones”. En este capítulo, abordaré la experiencia de LGMM y la forma en que ha resignificado el espacio público, considerando que se trata de un punto de cultura que busca reivindicar la historia y la identidad de su comunidad (Puntos de Cultura, s/f). A partir de una revisión bibliográfica, visitas de campo y entrevistas a Jorge Rodríguez y Patricia Beltrán (fundador e integrante de LGMM, respectivamente), así como a integrantes de otros grupos culturales que participan en la FITECA, intentaré desentrañar cuál es esa historia y esa identidad que se busca recuperar, y demostrar cómo la intervención cultural en este caso, apunta a construir nuevas relaciones sociales que combinen el pasado (el *bien perdido*) y el futuro (el “barrio cultural”, el “buen vivir” o el “vivir chévere”).

4.1.El territorio: Comas y La Balanza

El distrito de Comas fue el resultado del crecimiento de una de las primeras invasiones organizadas en el país. A lo largo del siglo XX hubo distintas iniciativas gubernamentales

para dar respuesta a la demanda de vivienda producto de las olas migratorias hacia las principales ciudades y, sobre todo, hacia la capital. Durante el gobierno de Benavides (1933-39) se crearon proyectos de vivienda a través de la Junta Pro Desocupados. Unos años después, Bustamante y Rivero creó unidades vecinales pensadas como “pequeñas ciudades satélite” con equipamiento y servicios básicos. En estos años se crea la Corporación Nacional de Vivienda y la Oficina Nacional de Planeamiento Urbano (Zapata, 2013, p. 105).

Durante el segundo mandato de Prado (1956-1962) se crearon mutuales de vivienda sin mucho éxito, pero se promulgó la Ley de Barriadas (Ley 13517), con el compromiso de entregar terrenos eriazos de manera progresiva (Zapata, 2013). En este periodo se produce la invasión en parte del territorio que hoy forma parte del distrito de Comas, creado por Ley N° 13757 en 1961.



La invasión en Pampa de Comas. Fuente: Archivo Histórico El Comercio.

En 1959, el año de la invasión de Pampa de Comas, una familia puso una pequeña tienda de abarrotes en una esquina (hoy Jr. La Habana con Av. Puno). Por el reducido espacio, muchos productos estaban afuera junto a la balanza en la que se pesaban. Pronto, los vecinos del barrio tomaron “la tienda de la balanza” como referencia e incluso en el

transporte público que llegaba a la zona se colocó el letrero “La balanza” (Carmona, 2013).

La Balanza es la capital de Comas, es la primera zona ocupada durante la invasión de 1959. Había reunido a gente de diferentes partes del país, principalmente de Ancash, Apurímac, Cusco, Piura, Puno. En conversación con Jorge Rodríguez y Patricia Beltrán, resaltaron las diferencias de Comas con Villa el Salvador: la invasión en este último caso captó toda la atención del país, por lo cual tuvo presencia de los partidos de izquierda, del gobierno, de las ONGs, mientras que en Comas no había nada, solo los dirigentes de la zona. Por tanto, la autogestión era aún mayor en Comas y esa tradición ha quedado en las actividades culturales de muchas de las organizaciones del barrio.

Por mucho tiempo La Balanza tuvo el estigma de ser zona roja, debido a la presencia de Sendero Luminoso y a la alta incidencia de delincuencia. Para Jorge y Patricia esto ha ido cambiando en los últimos diez años. Por supuesto, se mantienen rasgos individualistas que ellos identifican con la era del neoliberalismo, pero también cierta tradición de violencia que viene de las duras condiciones de los años iniciales del pueblo. Pero a través de la cultura sienten que han abierto nuevas puertas y ofrecido nuevas posibilidades a muchos jóvenes de la zona que hubieran podido dedicarse a la delincuencia: “los chicos están estudiando, se han formado”, recalca Patricia. En esta dirección, un reciente artículo en el diario *El Comercio*, señala que:

Gracias a la intervención de movimientos culturales, como el Festival Internacional de Teatro de Calles Libres (Fiteca), La Balanza encontró en el teatro, la poesía y la pintura un refugio para enfrentarse a la delincuencia y constituirse como la capital cultural de Lima norte (Lara, 2016).

4.2.Objetivos de La Gran Marcha

En el Portal Web de los Puntos de Cultura se puede ver una historia resumida de la LGMM, así como sus objetivos y ejes de trabajo. Estos están acotados a los ejes que plantea el Ministerio de Cultura, lo cual es uno de los efectos de la intervención del Estado: la exigencia de cierta formalización y estandarización de las actividades, formas de intervención, etc.

De acuerdo a la información proporcionada al Programa Puntos de Cultura (s/f), LGMM se creó como un grupo de teatro urbano con el objetivo de “la formación, experimentación y producción teatral para espacios abiertos, reivindicando la historia e identidad de la comunidad donde viven”. Asimismo, sus ejes de trabajo son: Promoción de la ciudadanía a través de actividades culturales; Promoción de los derechos culturales y la diversidad cultural; y Participación ciudadana y desarrollo local. De estos se desprende la cultura entendida como un derecho y como un medio para el ejercicio de derechos ciudadanos. Estos ejes, como señalé, están enmarcados en una serie de opciones establecidas por el programa de Puntos de Cultura, pero, como veremos, esta visión está presente y es central en el discurso de LGMM.

LGMM se sostiene económicamente de sus producciones artísticas, pero que durante varios meses al año está dedicada a la organización de la Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (FITECA). Para esto no bastan sus propios recursos, por lo cual recurren a autoridades municipales y a diferentes entidades del Estado, con resultados que hasta el momento han sido bastante modestos y con ciertas complicaciones. No obstante, la FITECA trasciende a la LGMM, pues se ha consolidado un grupo de asociaciones, una “comunidad”, que se encarga de sus preparativos destinando voluntariamente recursos humanos, económicos y logísticos.

Además de las actividades culturales, LGMM, a través de la Comunidad FITECA, ha contribuido a gestionar obras en la comunidad, como el segundo piso del comedor popular San Martín del Once y la iluminación del Parque Tahuantinsuyo. En ambos casos se recurrió al apoyo de organismos no gubernamentales y empresas privadas. Actualmente, los diferentes grupos que conformaron la “Comunidad FITECA” se han propuesto hacer de La Balanza un “barrio cultural”, lo cual implica no limitar sus acciones a la organización de la Fiesta, proceso que normalmente se da entre los meses de noviembre a junio, sino seguir generando actividades culturales durante todo el año. Esta apuesta ha influido en otros puntos de cultura, entre ellos Pueblo Grande, que se ha propuesto el mismo objetivo.

4.3. La intervención en el espacio público

Llegar hasta La Balanza puede tomar alrededor de una hora desde el Cercado de Lima. Desde la estación “Naranjal”, el último paradero del servicio de transporte metropolitano hacia el norte de la ciudad, se puede tomar un mototaxi o un “bus alimentador” que tiene como paradero final al Parque Tahuantinsuyo. Lo primero que se observa al llegar al parque es una enorme y larga pared pintada por diferentes artistas. Los murales tienen un año de duración y después son reemplazados. Se pintan en el marco de la FITECA, con una temática que es comunicada desde que se convoca a los muralistas para que participen en la Fiesta. Algunos murales se han pintado en el marco del festival “Nosotras estamos en la calle”. Se pueden observar pequeños dibujos y algunos murales desde antes de llegar al barrio, en la Av. Túpac Amaru o en calles aledañas, pero el primer gran mural es el que está a la entrada del parque. Subiendo unas escaleras se observa una cancha de fútbol, áreas verdes y el comedor popular, recientemente transformado y con un nuevo segundo piso.

El Parque Tahuantinsuyo es el espacio público máspreciado. Es bastante extenso y allí se juega fútbol, se realizan las fiestas del barrio, las ceremonias del colegio y hasta algunas ceremonias religiosas. Por supuesto, también es un espacio central para las actividades culturales: durante la semana o diez días¹³ que dura la FITECA, es tomado por el arte y las puestas en escena de todas las organizaciones locales y visitantes. Además de las actividades de la FITECA, LGMM realiza allí sus obras teatrales y los días viernes por la noche ha venido acondicionando el espacio para proyectar cine para niños.

Para analizar las intervenciones en el espacio público he recurrido a la observación participante en La Balanza, así como a los múltiples videos que se encuentran en el canal oficial de YouTube de LGMM y en videos grabados por espectadores. Asimismo, he realizado entrevistas a los promotores del proyecto y he sostenido conversaciones informales con personas dentro de su área de influencia. Como en las dos primeras asociaciones analizadas, primero ubiqué la zona de intervención en un mapa y con el trabajo de campo he catalogado el uso que se le da a cada lugar que compone el espacio

¹³ La duración depende del aniversario que se celebre. Si la FITECA está celebrando una fecha especial (sus diez o quince años, por ejemplo), es probable que las actividades se programen para diez días (Entrevista a Jorge Rodríguez y Patricia Beltrán).

público. La gran cantidad de murales, alrededor de un ciento, hace imposible que se analicen todos, por lo que he escogido algunos de ellos que se ubican alrededor del parque. Cabe reiterar que estos murales, salvo casos muy excepcionales, solo tienen una duración de un año, pero lo importante es que los muros ya están destinados de manera permanente para dichas expresiones artísticas.

a) El barrio alrededor del parque

Para Jorge Rodríguez, la calle es “una especie de salón gigante para presentar obras de teatro a la gente de nuestros barrios” (Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012). Desde los inicios de LGMM, sus representaciones se han realizado en las calles de La Balanza, algunas recorriéndolas y otras en lugares específicos. El espacio en el que suelen realizar estas presentaciones es el Parque Tahuantinsuyo, que en realidad se compone de diferentes partes: una cancha de fútbol, el comedor popular y las áreas verdes.



Vista aérea de googlemaps de La Balanza: 1) Parque Tahuantinsuyo y 2) Local de LGMM.

En una de las esquinas altas del parque (pues está construido sobre las faldas de un cerro) está el colegio del barrio. En una de las esquinas de la parte baja está el centro de salud “Santiago apóstol”. Se podría decir que la vida del barrio gira en torno al parque, este tiene una centralidad en la socialización, en la provisión de servicios y en el

despliegue de las actividades culturales. El parque concentra gran parte de los murales, en sus paredes, en las graderías de la cancha de fútbol, y en los muros del colegio y del comedor popular. Es también, como veremos, un espacio en disputa.



Vista interior del auditorio de esteras de LGMM

A pocas cuadras del Parque está el local de LGMM, muy cerca a la casa de Jorge y Patricia. El local es una casa pequeña, tiene un ambiente para ensayos y otro acondicionado con esteras que es como un precario auditorio. Allí también se realizan ensayos y en algunas oportunidades se han realizado obras teatrales, pero las condiciones no son favorables para los espectáculos. Si bien las presentaciones de LGMM están hechas para la calle y sus impulsores han desarrollado toda una filosofía sobre el “arte de calle”, también existe la necesidad de mejorar su local. Patricia comenta que los viernes se instalan en el Parque para ver cine con los niños, pero que en invierno el frío y las lluvias reducen la participación y en ocasiones llevan a que no se lleve a cabo la actividad.

Alrededor del parque las casas son de material noble, algunas tienen más de un piso. Casi no hay rastros de la precariedad con que los migrantes se asentaron en la zona. Según Jorge, desde la tercera generación (él se considera parte de la segunda), ya se tuvo prácticamente todos los servicios básicos, por eso estos y los más jóvenes (la cuarta

generación), al ver satisfechas una serie de necesidades tienen mayor apertura hacia la cultura y son seguidores de LGMM.¹⁴ La situación es diferente en los asentamientos humanos de fundación más reciente, que están en las partes más altas de los cerros. En estos las viviendas son más precarias y posiblemente muchas no cuenten con servicios básicos. No obstante, todos tienen como punto de encuentro al parque, ya sea porque acuden al centro de salud, asisten al colegio, almuerzan en el comedor popular, o utilizan el espacio de la cancha.

b) Los nuevos usos del espacio público

La Balanza ha sido transformada por la intervención de la LGMM y las asociaciones y organizaciones que componen la “Comunidad FITECA”. Alrededor de un centenar de murales dan vida al barrio y le imprimen una serie de mensajes artísticos y políticos. Las decisiones sobre qué pintar se toman en las asambleas de la Comunidad FITECA. Una vez que se define una temática se lanza una convocatoria a todos los grupos culturales nacionales e internacionales que quieran participar.



Entrada al Parque Tahuantinsuyo

¹⁴ Esta es una reflexión interesante, pues se podría pensar que la ausencia de servicios básicos suele ser un incentivo para la organización popular, mientras que su satisfacción tiene a debilitar los lazos comunitarios. En este caso podría haber un debilitamiento de la tradición comunitaria, pero a la vez, una generación de jóvenes más receptivos a la cultura como entretenimiento.



Parte posterior del Comedor popular de La Balanza



Pared del Comedor Popular de La Balanza

Al llegar al barrio hay un mural sobre la larga pared que rodea al parque. Al lado de las escaleras por las que se accede a este y al comedor popular, se observa una representación del barrio en la cual están las casas cubriendo totalmente el cerro sobre un cimiento de piedras. Por la forma se asemeja a un barco. Además, de las piedras, en ambos lados, salen bordes de madera como las de un barco, pero con formas que parecen representar alas. Entre las casas hay una bandera en la que se lee “barrio cultural”. El barrio-barco está flotando o, más bien, volando. Al lado de esta pintura hay diferentes rostros, la mayoría de estos con rasgos andinos y vestimenta campesina. Es una

reivindicación a los hombres y mujeres del ande, y seguramente a la memoria de este pueblo de migrantes.

El comedor popular fue transformado por la Comunidad FITECA en un espacio público que brinda diferentes servicios a la comunidad, con un patio, un espacio multiusos y una biblioteca. Con ayuda de “Fitekantropus”¹⁵, una iniciativa de intervención integral que pretende potenciar más espacios públicos y culturales en La Balanza, ahora el Parque y el comedor son los dos ejes de la actividad cultural. En la parte posterior del comedor hay un colorido mural, que lleva la firma “FITECA 2015”, en el que se ve un niño con dos zampoñas sobre los hombros que se asemejan a dos alas, y en los extremos hay dos palomas.

En otra de las paredes del comedor se observan dos niños en bicicleta. Este mural llamó mi atención porque reproduce estereotipos de género y un fenotipo que puede ser ajeno al barrio. Ambos niños son de tez blanca y cabello castaño claro, muy distintos al tipo andino que se representa en otros murales. La niña lleva falda y casco rosado, y su bicicleta es rosada con llantas moradas; mientras que el niño lleva un casco azul, igual a las manijas y llantas de su bicicleta. Esto ocurre en un paisaje colorido, con hojas verdes de un árbol que los rodea y al igual que un arcoíris que bordea todo el mural. En la parte superior se lee “En la Balanza también estamos *recuperando la ciudad*” (las cursivas son mías).

Este año la FITECA ha ingresado a nuevos territorios: las provincias de Pisco y Chincha, en la región Ica. Asimismo, han regresado por segundo año consecutivo a Musa, en el distrito limeño de La Molina. En ambos casos su presencia ha tenido un impacto sobre el uso del espacio, ya que estos sido tomados por pasacalles y diferentes expresiones artísticas. En el caso de Musa se produjo una jornada de muralización similar a las de La balanza. El espacio principal de intervención fue la Losa Deportiva Cabo Billy, en una zona de La Molina con muchas carencias, que se diferencia de las zonas residenciales de las clases altas, lo cual permite al observador —como me comentaba un artista chileno— percatarse de las grandes desigualdades.

En Musa se llevaron a cabo actividades del 11 al 12 de mayo. El primer día inició con un gran pasacalles y continuó con obras teatrales de grupos de Venezuela y Chile, y

¹⁵ Fitekantropus es el nombre del “Proyecto de Intervención Urbana Cooperativa de corte experimental” en La Balanza, impulsado por la asociación “CITIO (ciudad transdisciplinar)”

cerró con la obra “Mamacha perucha” de LGMM. Todos los artistas han dormido en el barrio. Algunos pocos, como los bolivianos, regresaron a su país desde Ica, pero la mayoría acompañan todo el recorrido. Al día siguiente, los artistas visitantes brindaron talleres de serigrafía, origami, entre otros, a los niños. Jorge Rodríguez, de la LGMM, les enseña a los niños y niñas del barrio a usar zancos. Mientras se preparan para la función final, hay un equipo de la municipalidad de La Molina que prepara el audio y que ya ha colocado un toldo y un estrado. Las coordinaciones con ellos las realiza Patricia con la ayuda de algunos de los artistas. Este año han venido de Venezuela, Colombia, Bolivia, Chile, Argentina y México. Converso con algunos de ellos. Los artistas del Centro Cultural La Mandrágora, de Chile, me cuentan que es la primera vez que vienen al Perú. De hecho, uno de ellos cuenta en el escenario que era la primera vez que salía de Chile. Les pregunto cómo se enteraron de la FITECA y me responden que una gestora cultural del Perú tomó contacto con ellos en Chile y los invitó. Estaban impresionados con el despliegue de la FITECA y su convocatoria, e interesados en conocer si en el Perú había otros festivales similares. Uno de ellos me dice “el arte es un vehículo de transformación social”. Me habla también de la importancia del arte para desarrollar creatividad y conciencia colectiva. Me comenta, además, cómo el arte puede “tender puentes de humanización” y “hacer comunidad”.

Mientras tanto, se inicia el show de títeres “el cuy y el zorro”, basado en una fábula quechua sobre la vida en la chacra. Empiezan a llegar los espectadores, sobre todo familias. La municipalidad lleva a algunas personas en un bus, además coordina la participación de grupos. La Oficina Municipal de Atención a la Persona con Discapacidad – OMAPED, presenta la danza “Yacumama”, interpretada por jóvenes con síndrome de down. Adultos mayores del programa municipal Aprende Más presentan un Carnaval de Cajamarca. Un grupo de jóvenes presenta una danza ayacuchana. De esa manera se va iniciando esta última fecha de la FITECA. Entonces entra en escena La Mandrágora, de Chile, con la obra de teatro clown “Paradero 7”, luego sigue Eureka Kekaos con “En busca del tesoro”. Continúa El Pregón, de Colombia, con “Calemov-amnesia” y, finalmente, una obra de malabarismo. El día cierra con un show musical, con una fiesta con y para la comunidad.



Obra “Yacumama”, Losa Deportiva Cabo Billy, La Molina.

Durante la FITECA 2018 se han borrado la mayoría de murales y sobre estas paredes se han pintado otros mensajes. En la pared principal, donde se encontraba el barco alado, se ha dividido el espacio para hacer diferentes murales. No habrá, pues, un sentido único que permanezca en el tiempo. Lo que he querido mostrar aquí son tres aspectos: i) cómo las paredes, por más que cambien las imágenes, ya están tomadas por el arte; ii) cómo la idea de “barrio cultural” se ha introducido en las expresiones artísticas; y que, iii) posiblemente debido a la amplia convocatoria, también se observan contradicciones y tensiones al interior de las mismas expresiones artísticas. Como hemos visto, algunos murales pueden reproducir discursos hegemónicos que, claramente, entran en contradicción con apuesta de los impulsores de FITECA de transformar las relaciones sociales.



Mural pintado durante la FITECA 2018. La Balanza, Comas. Fuente: Página de Facebook de la FITECA.

Además de los murales y las puestas en escena en las calles, cuando se realiza la FITECA todo se transforma. La FITECA —me dice Patricia Beltrán— es el ideal de cómo sería la sociedad para ellos, es como un “momento mágico”. Es un momento en el que prima la solidaridad, la alegría, así como el disfrute de la comunidad, la cultura y el espacio público. Todo el barrio, con poquísimas excepciones, se sumerge en la Fiesta. Los invitados internacionales son alojados por los vecinos del barrio, con los que conviven con sus diferencias y similitudes por varios días. Los voluntarios —nadie trabaja a cambio de una remuneración o compensación económica en la FITECA— realizan todo su esfuerzo para que la fiesta sea un éxito. Terminada la fiesta todos vuelven a sus casas y a sus rutinas diarias. Sin embargo, en los últimos años los miembros de la Comunidad FITECA han discutido la posibilidad de continuar realizando actividades y es así que surge la idea de hacer de La Balanza un “barrio cultural”, que para Jorge Rodríguez, en palabras simples, significa “pasar de una comunidad de sobrevivientes, a una de ‘vivir chévere’”.

c) La negociación por el espacio público

Lo que se observa en la investigación es que hay un proceso de negociación con respecto al uso de los espacios públicos, que no está exento de tensiones. No todas las organizaciones del barrio tienen las mismas prácticas e intereses, y no todas las tradiciones convergen en los objetivos de LGMM. Hay una disputa por el uso del espacio público y una pugna, menos visible, por la hegemonía en los sentidos comunes.

En una oportunidad hubo un incidente con uno de los murales que se habían creado en el marco de la FITECA. Este se había pintado en una de las paredes del colegio del barrio y la directora consideró que su contenido no era apropiado para los niños y lo borró (Fiorelliso, 2016). Aparentemente la decisión de dónde y qué pintar había sido tomada con gente del barrio pero no con la directora. Una organización con la que suelen haber tensiones es el Club de Fútbol, con el que —siguiendo a Fiorelliso (2016)— ha habido discrepancias por el uso del principal espacio público de La Balanza: el Parque Tahuantinsuyo. El fútbol es una actividad tradicional del barrio, que tiene sus propios códigos y sentidos comunes que en muchos aspectos pueden ser distintos a los que quiere construir LGMM.

Los miembros de la comunidad FITECA son conscientes de esto, pues ha sido parte de su experiencia. Uno de ellos, miembro de una organización cultural de Comas, me dice:

Muchos hablan de apropiación del espacio público pero no dicen que es una lucha de poder. A veces los que ocupan el espacio son lumpen, son fumones, y se resisten. Cuando uno interviene en un espacio siempre hay problemas. El que entra al espacio público con cultura debe saber que va a luchar.

En Musa ocurrió un incidente muy ilustrativo. Muchos vecinos autorizaron el pintado de murales en el exterior de sus casas. Los artistas solicitaron permiso también a la municipalidad para pintar áreas comunes. Una de las paredes frente a la losa deportiva correspondía a un terreno propiedad de la municipalidad, pero, para sorpresa de todos, había sido inscrito en registros públicos como privado por presuntos estafadores. La pared fue pintada y la intervención cultural terminó revelando un problema extendido en el país:

la informalidad en la propiedad y el tráfico de tierras. Justamente en aquella pared se pintó con mucho color la frase “Somos comunidad” y al lado un rostro que evoca a una anciana campesina del ande. Desde su propia concepción, la FITECA es una comunidad. Las asociaciones y organizaciones que voluntariamente ingresan a participar y preparar la fiesta de teatro forman la “comunidad FITECA”. Sin embargo, la frase dice más que eso: deja un mensaje en el barrio del valor de lo comunitario, de que ellos mismos forman parte de una comunidad.

Ninguna organización cultural interviene en un espacio vacío, sino que interactúa con una hegemonía tradicional con la que negocia, coopera y confronta. Este es el momento del arte agonístico, de la construcción de contrahegemonía a través de las prácticas artísticas (Mouffe 2014). Siguiendo a Simmel (1977), en toda relación social hay cooperación, armonía y conflicto. Si bien con muchas organizaciones de la propia comunidad, como el comedor popular o el vaso de leche, ha primado la cooperación, con otras ésta ha convivido con el conflicto. Es decir, las relaciones con las organizaciones con las que prima la cooperación, no son en todo momento armónicas, ni son de permanente conflicto con aquellas con las que prima la tensión. Las relaciones pasan por diferentes momentos, sus formas se combinan y varían según los contextos. Sin embargo, en todos estos casos hay procesos de negociación, más o menos complejos, más o menos tensos.

El Parque Tahuantinsuyo es el principal espacio en disputa. El club de Fútbol lo utiliza para hacer deporte, mientras que la escuela y la iglesia para realizar ceremonias, y LGMM para sus obras de teatro. Además, es el escenario central de la FITECA. Recientemente, LGMM ha creado una nueva actividad que llaman “Cine al Parque”, en la que los viernes desde las 7:00 pm se proyectan películas para niños. En general, las relaciones al interior de La Balanza entre los diferentes actores es buena y los problemas se pueden solucionar en asambleas o a través de conversaciones informales entre las personas. Lo mismo ocurre con la escuela, pueden haber tenido alguna discrepancia muy específica con las autoridades de ésta, pero actualmente tienen una relación fluida, ya que LGMM trabaja directamente con los escolares. Este no es el caso de la iglesia, con la que Rodríguez y Beltrán reconocen que no tienen una buena relación, sobre todo por la presencia de pastores evangélicos que se oponen a que se pinten las paredes de las casas de sus seguidores e incluso han mostrado su rechazo a proyectos como la recuperación de la memoria fotográfica del barrio.

4.4. Contrahegemonía y la irrupción de lo “mágico”

a) El teatro urbano como medio de transformación social

El programa puntos de Cultura proporciona una serie de opciones para que las asociaciones que deseen registrarse (siempre y cuando cumplan ciertos requisitos¹⁶) indiquen cuáles son sus ejes de trabajo. Hemos visto cómo en los ejes indicados por la LGMM al programa, se señala al arte y a la cultura como derechos, pero también como medios de construcción de ciudadanía. Esta es una posibilidad que contempla el mismo programa, entender la cultura como un fin y como un medio. Sin embargo, hablar de “construcción de ciudadanía” puede ser muy amplio y ambiguo en términos de orientación política. ¿Qué tipo de ciudadanos se quiere formar? ¿Qué es lo que se quiere cambiar?

A partir del discurso de los fundadores de LGMM se pueden desprender varios elementos de su concepción de la cultura. El mismo Jorge Rodríguez lo señala en una entrevista: “el arte es un medio y un fin para llegar a todos” (Perú21, 2016b). Hay diferentes expresiones que Jorge y Patricia utilizan para describir al arte y a la cultura, que permiten entenderlas como un fin, como “necesidad humana”, “belleza”, “derecho”, entre otras. Jorge señala que en la interacción que se ha producido entre los artistas y las personas del barrio, en el marco de sus intervenciones, “hemos encontrado que los vecinos descubrían que el arte y la cultura es una necesidad vital para el crecimiento humano”. Cuando se habla de cultura, continúa, “estamos hablando de la reivindicación humana de los vecinos del barrio” (TV Perú, 2018). Asimismo, hay algo que se quiere lograr a través de la cultura: situaciones, espacios, sentidos comunes, que se quieren transformar. Y hay una “utopía”, que es el “barrio cultural”. Llegar a construirlo es superar la “comunidad de sobrevivientes” para lograr el “buen vivir” o el “vivir chévere”, como repiten ambos en las conversaciones y en las entrevistas.

En conversación con Jorge y Patricia abordamos algunos aspectos de la política nacional. Él me habla del neoliberalismo, de cómo ha fomentado el individualismo, de la exclusión y las desigualdades. Sin embargo, en las entrevistas en medios de comunicación, que se realizan usualmente para promocionar la FITECA, no se expresa en estos términos, quizás para evitar que se politice la FITECA o para no restringir su

¹⁶ Sobre el Programa y los requisitos para formar parte de éste, ver Introducción.

concepción, más integral, de la cultura. Por ello, en las entrevistas resalta cómo a través de la cultura se pueden crear “puntos mágicos” en el territorio. LGMM y las organizaciones de la Comunidad FITECA han ido más allá de la cultura y promueven reuniones con los vecinos para elaborar planes de mejora de la comunidad. Pero como señala Jorge, no se trata de planes en el sentido tradicional: “Podemos encontrar soluciones lógicas pero queremos ir más allá, necesitamos la belleza, lo mágico, construir puntos mágicos en los cerros” (TV Perú, 2018). Es decir, el teatro en la calle ya es un medio de transformación social, pero LGMM también impulsa cambios a partir de la recuperación de la idea de “comunidad” o “vecindad”, de propiciar formas colectivas y creativas de solucionar los problemas comunes.

b) Recuperar el “bien perdido”

El “buen vivir” o “vivir chévere”, pasa por una relación particular entre pasado y futuro. El “barrio cultural” es el anhelo, es la utopía, es allí donde se encontrará el buen vivir, pero ello implica recuperar la tradición comunitaria. Fioralisso (2016, p. 128) ha señalado cómo en La Balanza los problemas actuales se contrastan “con un pasado casi mitológico en el cual los vecinos eran unidos y lograron progresar y al que ya no se puede volver debido a una degradación”. La acción cultural entra entonces en escena para reestablecer las relaciones comunitarias, recuperar la tradición de cooperación, solidaridad y trabajo colectivo. Lo señala Fioralisso (2016, p. 122-123) al referirse a la gestión de recursos de la Comunidad FITECA, la cual...

...está enmarcada en una tradición barrial de organización vecinal del distrito de Comas: la autogestión, de la cual el trabajo comunitario —faena— y la solicitud de apoyo a externos —por lo general políticos—, son sus elementos constitutivos.

La autogestión, las prácticas comunitarias, el trabajo colectivo son elementos que se articulan y forman una suerte de “bien perdido”, que contiene siempre una dimensión histórica —realmente hubo un momento en que dichos elementos existieron en el pueblo y formaron parte de su cultura— pero también una cierta dimensión mítica —los años de la fundación de La Balanza como libre de tensiones, contradicciones y fisuras—. Hay,

entonces, un momento en que la vida en comunidad de quebró, producto de una serie de situaciones: el crecimiento de la población, la satisfacción de las necesidades básicas (que, paradójicamente, posibilita cierta apertura al arte y a la cultura, en palabras de Jorge Rodríguez), la violencia política, el neoliberalismo, etc. Sin embargo, la tradición comunitaria, siguiendo a Raymond Williams (2000), persiste como un elemento *residual*, que desestabiliza el orden *dominante* y se va abriendo paso junto a una serie de elementos *emergentes*.

A diferencia de Arena y Esteras, y Pueblo Grande, en el caso de LGMM se ha construido un elemento adicional que entra en esta ecuación: lo “mágico”. Se trata de un elemento que parece estar fuera del tiempo, pero que va formando parte del futuro “barrio cultural” que se quiere construir: “Partimos de la premisa de que todos los vecinos tenemos derecho a vivir con dignidad y, más que dignidad, también en un ambiente mágico” (TV Perú, 2018). A través de la intervención cultural, continúa Jorge, “de pronto un lugar, una esquina que está abandonada, que está la basura, de pronto se convierte en un jardín, en un ‘punto mágico’, le decimos nosotros” (TV Perú, 2018). Hacer contrahegemonía para las asociaciones analizadas, como sostengo, no supone un proceso lineal sino un entramado que combina diferentes elementos y tiempos.

c) El espacio de lo comunitario

LGMM surge con el objetivo que suplir la ausencia de salas de teatro y cine en un barrio popular y periférico como La Balanza. Surge de jóvenes que les apasionaba el arte, que van tomando consciencia de los problemas sociales que afectaban a su barrio y a la sociedad en su conjunto. En su práctica teatral van definiendo una identidad que los vincula a una tradición de autogestión y trabajo colectivo, y gracias a experiencias como Yuyachkani, al teatro social. Desde muy temprano definen que su espacio de intervención debía ser la calle, el espacio público, pero para ello era necesario recuperarlo. El primer éxito en esta dirección, lo obtienen gracias a las grandes máscaras y a los muñeques: captan la atención de los vecinos, congregan a una audiencia importante y van ganando el derecho a ocupar el espacio con su teatro.

Un tiempo después emprenden una apuesta mayor: organizar un gran festival de teatro en la calle. Surge así la FITECA, que desde 2001 se empieza a realizar todos los años en La Balanza, tomando por una semana y en ocasiones por más días, los espacios públicos centrales del barrio. Sin embargo, esto no se producía sin tensiones, sin disputas

por el uso de los espacios. A partir de estas experiencias los impulsores de la FITECA comprendieron que el espacio público es un espacio de lucha, no es un espacio vacío. Como señaló un gestor cultural del barrio: “el que entra al espacio público con cultura debe saber que va a luchar”. Lo que hay que resaltar de esta experiencia es que finalmente no se trata sólo de ganar el espacio para el teatro o para el arte en general, sino fundamentalmente de recuperar el espacio para la comunidad.

La noción de comunidad es muy importante: ¿cómo recuperar la tradición comunitaria sin un espacio ganado para la comunidad? En cada intervención cultural se resalta la noción de comunidad: las organizaciones que integran la FITECA conforman la “comunidad FITECA”, en los murales se colocan mensajes como “somos comunidad”, tanto en La Balanza como en los nuevos espacios a los que ha llegado la fiesta. Junto a la noción de comunidad se ha desarrollado una idea de “vecindad” que cumple un rol similar, pero que, mientras la Comunidad FITECA establece lazos entre las asociaciones culturales que participan en la organización de esta fiesta, la idea de “vecindad” establece lazos más amplios, que incluyen a las personas del barrio y a los espectadores, independientemente de su procedencia: “cuando decimos vecinos no decimos vecinos solamente del barrio, decimos vecinos del mundo (...) y se suman estos vecinos de todas partes del mundo” (TV Perú, 2018). Esta noción contribuye al objetivo de construir una identidad colectiva, lazos de solidaridad distintos al individualismo imperante, que trasciendan las fronteras barriales y nacionales.

4.5.Límites y posibilidades

La sostenibilidad es un problema que afrontan todos los puntos de cultura: cómo prevalecer a través del tiempo y mantener el interés de las personas en su actividad cultural, sin depender demasiado de la acción de un gestor o de agentes externos como la cooperación internacional o el Estado. LGMM es una organización que parece enfrentar menos riesgos en este sentido, pues si bien Jorge y Patricia juegan un rol central, el grado de involucramiento de otras organizaciones es considerable. Esta investigación no puede determinar si es que sin Jorge y Patricia, LGMM o la FITECA continuaría, pero sí se aprecia del análisis que hay una enorme potencialidad de que las organizaciones que se han involucrado y han coorganizado la FITECA todos estos años, asuman un mayor

liderazgo ante cualquier eventualidad. Hay una transformación en la identidad del barrio, la gente de la balanza se siente parte de un barrio cultural, disfruta del arte y la cultura, son conscientes de que su barrio es famoso por la FITECA y que convoca a prensa, espectadores y artistas de diferentes partes del mundo.

La relación con el Estado no ha sido fácil y probablemente esto siga siendo así. Cuando han solicitado apoyo para sus actividades los resultados no han sido alentadores. Como me explica una informante, experta en gestión cultural, el programa Puntos de Cultura tiene una serie de dificultades propias del diseño burocrático del Estado para brindar apoyo económico. Esto no ha cambiado mucho luego de aprobada la Ley 30487 en julio de 2016, que proporcionaba recursos al programa y le permitía destinarlos al fortalecimiento de los puntos de cultura. Cuando han solicitado apoyo, les han ofrecido pequeños apoyos logísticos (micrófonos, parlantes, etc.). LGMM ha participado en los concursos del programa pero siempre sin éxito, a pesar de su experiencia y el impacto de sus intervenciones en el territorio.

Sin embargo, tanto LGMM como los miembros de la Comunidad FITECA tienen claridad en que no pueden depender de financiamiento externo. Jorge Rodríguez señala con frecuencia que el Estado tiene una responsabilidad con la cultura, que no tienen los grupos culturales: el Estado está en la obligación de destinar recursos para la cultura, mientras que dichos grupos lo hacen de manera voluntaria, normalmente desinteresada, y no se les puede exigir responsabilidad. No obstante, los puntos de cultura deben evitar cualquier condicionamiento que pueda suponer un apoyo directo de una entidad pública. Un gestor cultural miembro de una asociación cultural de Comas me dice al respecto: “si no hay autonomía económica, no hay autonomía en el discurso”. Para él, el programa Puntos de Cultura es muy asambleísta: “la cultura Viva Comunitaria es acción —me dice con firmeza—, no es reunión tras reunión. Nos convocan para cumplir sus indicadores”.

La Gran Marcha de los Muñeques y las asociaciones y organizaciones con las que ha conformado la Comunidad FITECA, al menos las que intervienen en el territorio de Comas, parecen reproducir la historia de su distrito, forjado de la autogestión y con ausencia del Estado. La relación tensa que se desprende de las conversaciones con informantes y con los impulsores de LGMM, difiere de las demás experiencias aquí analizadas. Esto, sin embargo, puede ser una garantía de que no se vean afectados por cambios bruscos en las políticas públicas relacionadas a la cultura. Su principal fuerza

reside en haber creado una “comunidad” lo suficientemente grande, que agrupa a personas de otros distritos e incluso de otros países.



5. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

En la presente investigación he analizado diferentes aspectos de tres asociaciones culturales registradas en el Programa Puntos de Cultura: Pueblo Grande, Arena y Esteras, y La Gran Marcha de los Muñeones. He descrito el contexto de su surgimiento y su evolución, y he analizado sus formas de intervenir sobre el espacio público y de entender la cultura. Asimismo, he intentado rescatar en su práctica una dimensión política, que aparece necesariamente —aunque no siempre de forma explícita— cuando lo que se busca es transformar las relaciones sociales.

El Programa Puntos de Cultura es bastante reciente y constituye un breve periodo en la larga trayectoria de muchas asociaciones. Sin embargo, no solo se trata de un nombre, pues es el resultado de un proceso de varios años de gestación de un cambio de paradigma en las políticas públicas. Éste parte de un enfoque en el cual la cultura es algo “vivo”, en movimiento, que se está produciendo desde el territorio. En consecuencia, el Estado no tiene la pretensión de llevar cultura (a las comunidades, a los barrios, a las zonas populares) o de decidir qué es cultura y qué no, sino que se propone fortalecer aquello que existe en el territorio. Desde esta mirada, la cultura es, además, algo que debe articularse en red para funcionar y producir transformaciones. Este nuevo paradigma se enmarca en un proceso continental de articulación de esfuerzos, de creación de plataformas y sinergias, en el que la experiencia brasilera tuvo una especial influencia.

He propuesto entender la cultura, siguiendo a Castro-Gómez (2000, p. 101) y a Said (2001; 2008), como “un entramado de relaciones de poder que produce valores, creencias y formas de conocimiento”, vinculado a la construcción de hegemonía. Esto no entra en contradicción con otras formas de entender la cultura, esto es, como el conjunto de usos y costumbres, pero también como entretenimiento y, como señala Yúdice (2002), como un recurso. Algo similar ocurre con el espacio público, que he definido, siguiendo a Takano y Tokeshi (2007), como aquel territorio de libre circulación, ligado al ejercicio de ciudadanía. Contra la atomización del individualismo y las respuestas segregadoras y privatizadoras frente a la violencia y la inseguridad ciudadana, el espacio público puede ser el escenario de la reconstrucción de lazos sociales, de participación y deliberación popular sobre los problemas y retos comunes.

Tanto en el caso de la cultura como en el del espacio público, hay formas predominantes o hegemónicas de entenderlo, pero hay también resistencias y construcciones alternativas o contrahegemónicas. En las intervenciones culturales de los puntos de cultura analizados se transmiten emociones, valores y representaciones del mundo, atravesados por relaciones de poder, y por tanto siempre en disputa. Por ello, he propuesto entenderlas, siguiendo a Mouffe (2014), como “intervenciones agonísticas”. El mismo hecho de irrumpir en el espacio público supone un “derecho plural y performativo a la aparición” (Butler, 2017, p. 18). Es en este momento en que surgen nuevas voces, nuevos discursos, que venían siendo subalternizados por las configuraciones hegemónicas.

A partir de la información recogida y analizada, mediante entrevistas, conversaciones informales, observación participante y fuentes secundarias, extraigo cuatro conclusiones sobre los puntos de cultura seleccionados, centradas en: su trayectoria; sus formas de entender la cultura y el espacio público; las particularidades de sus luchas contrahegemónicas; y su compleja relación con el Estado.

5.1. Convergencias y divergencias

Si bien esta investigación no tiene la intención de ser un estudio comparativo, hay una serie de semejanzas y diferencias en las características y trayectoria de las asociaciones que merecen ser mencionadas. La investigación partió conociendo ciertas similitudes entre las asociaciones culturales, ya que éstas fueron seleccionadas a partir de una serie de criterios que han sido enumerados en la sección metodológica (que estén inscritos en el programa de Puntos de Cultura, que hayan obtenido reconocimientos dentro y fuera de su ámbito de intervención, y que hayan surgido en barrios de Lima que nacieron como invasiones), pero durante el trabajo de campo se evidenciaron otros aspectos relevantes.

Los tres ámbitos territoriales en los que surgen los puntos de cultura analizados, tuvieron una tradición similar: fueron invasiones de migrantes, en su mayoría jóvenes, que a través de faenas y trabajo comunitario, lograron establecerse, construir sus viviendas y conseguir servicios básicos. Suplieron muchas carencias gracias a la conformación de organizaciones sociales, como el comedor popular, los clubes de madres, las organizaciones de mujeres, la radio comunitaria, etc. Esta tradición está, en

cierta forma, impresa en las prácticas de los propios puntos de cultura, ya sea porque formó parte de la socialización de sus miembros o porque estos, apelando a una identidad histórica, buscan recuperarla.

Pueblo Grande fue fundado en el distrito de Puente Piedra, en el barrio de Santa Rosa, que se construyó a raíz de una invasión el año 1965. Eddy Ramos, un joven del barrio, había estudiado fotografía y comunicaciones, se había vinculado a experiencias como las del Grupo Chaski y la FITECA, y había incursionado en la actividad política. Esto despertó su interés por las actividades culturales, pero también por generar cambios en su barrio. Descubrir una serie de fotografías de los primeros años de Santa Rosa, le reveló un pasado de trabajo colectivo y solidaridad que ya se había perdido, y lo motivó en su esfuerzo de reconstruir el tejido social. Lis, educadora, llegó al barrio a enseñar en un colegio, y junto a Eddy inició la asociación Pueblo Grande que tendría como su más importante intervención al proyecto “Quijote para la vida”.

La Gran Marcha de los Muñeques fue el resultado del trabajo de aficionados al teatro, que desde muy jóvenes salieron a las calles a aprender y mostrar su talento, inspirados en experiencias como Yuyachkani y el grupo Raíces. Entre ellos, fue Jorge Rodríguez el que decidió seguir una carrera profesional y estudió teatro en la Pontificia Universidad Católica del Perú. El barrio de Jorge, La Balanza, había sido la primera gran invasión de Lima Metropolitana (1959), que surgió de la autogestión con escasa presencia del Estado y de otros actores externos (partidos, organismos no gubernamentales, etc.). Si bien sus performances con muñecos y máscaras enormes los llevaron a trascender su territorio, el mayor impacto que han conseguido ha sido a través de una ambiciosa apuesta: la Fiesta de Teatro en las Calles (FITECA), que ya tiene 16 años convocando a artistas de diferentes partes del mundo y llevando arte a Comas y otros barrios del país.

Por su parte, Arena y Esteras surge en el emblemático distrito de Villa el Salvador, la primera invasión planificada del Perú. La dinámica particular de vida en torno a organizaciones sociales, marcó la socialización de sus fundadores, quienes desde muy jóvenes se vincularon a experiencias como el Centro de Comunicación Popular y Promoción del Desarrollo de Villa el Salvador (CECOPRODE – VES). Sin embargo, también fueron años de una escalada de violencia política, que tuvo como uno de sus momentos más álgidos el asesinato de la dirigente popular María Elena Moyano en 1992. A partir de este hecho, los jóvenes que gustaban del teatro deciden enfrentar esta realidad de violencia con arte que lleve a la gente entretenimiento, sonrisas, pero también

reflexiones sobre el contexto social. De las múltiples iniciativas de Arena y Esteras, destaca el Festicirco, que viene realizándose desde hace 13 años y convoca a artistas de diferentes países.

En los tres puntos de cultura se observa un liderazgo dual conformado por parejas: Eddy y Lis, en Pueblo Grande; Arturo y Ana Sofía, en Arena y Esteras; y Jorge y Patricia, en La Gran Marcha de los Muñeones. Es destacable la forma en que cada uno de ellos asume responsabilidades, en relaciones que se perciben como bastante horizontales. El trabajo etnográfico permite observar estas interacciones. Durante la FITECA, Jorge Rodríguez enseña a los niños a usar zancos, mientras Patricia hace seguimiento a los aspectos logísticos para que la función del día salga bien. En Pueblo Grande, la distribución de funciones es acorde a las profesiones: Lis dirige las actividades de lectura con los niños, mientras Eddy ve aspectos relacionados a los mensajes y las comunicaciones de su proyecto. Durante el Festicirco, en Villa el Salvador, se ve a Ana Sofía pendiente de los aspectos logísticos, mientras Arturo supervisa y en un momento saca una cámara para grabar en video las presentaciones. Puede que en ocasiones la división del trabajo no sea tan clara y que de acuerdo a las necesidades, las funciones varíen, pero parecen haber ciertas tareas para cada uno.

Sin embargo, esta dualidad no es tan clara cuando se trata de representar a sus asociaciones ante los medios de comunicación. Como he señalado, estas tres experiencias han captado la atención de diarios, plataformas digitales y canales de televisión. En estas, es más frecuente que sean los hombres quienes declaren y brinden información sobre sus respectivas experiencias.

Otro aspecto que se evidenció durante la investigación fue la importante influencia de la Teología de la Liberación. Al ser preguntados sobre los orígenes de sus asociaciones, los entrevistados en algún momento recordaron la presencia de curas seguidores de esta corriente en sus barrios. En el caso de Pueblo Grande, el Centro Cultural que han construido lleva el nombre Luis Berger, un cura italiano seguidor de la Teología de la Liberación que brindó mucha ayuda a Santa Rosa. Para Arena y Esteras (2016, p. 14), esta corriente proporcionó nuevas formas de pensar y “convirtió a las parroquias en centros de formación en tiempos de lucha”. No es muy distinta la experiencia de LGMM, pues como relató Jorge Rodríguez, en los años 80 la iglesia convocó a jóvenes del barrio para brindarles formación e idear formas de apoyar al barrio, y así surgió la iniciativa de hacer obras de teatro.

Tanto LGMM como Arena y Esteras han influido en muchos puntos de cultura. De hecho, una de las experiencias que más influyó en Pueblo Grande fue la FITECA, y ahora es la primera, a través del proyecto “Quijote para la Vida”, la que empieza a influir en nuevas iniciativas culturales. Las tres asociaciones, con sus similitudes y diferencias, han tenido diversos espacios de confluencia. El primero de ellos, fue la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, en el que participaron Arena y Esteras y LGMM. Pero el gran espacio de confluencia de grupos y asociaciones culturales llegó con el proceso de conformación de la Red de Puntos de Cultura. A partir de esta, se produjeron reuniones nacionales, congresos, festivales, etc. La sistematización de sus experiencias podría ser útil para construir mayores encuentros entre puntos de cultura. Sin embargo, estas son aún muy escasas. Solo Arena y Esteras ha producido publicaciones al respecto y Pueblo Grande, como parte del premio Cultura Viva Comunitaria 2018, va a realizar una sistematización de su experiencia.

En donde también se observan pequeñas diferencias, es en la relación con el Estado, que no ha sido igual de satisfactoria en todos los casos, y con la participación política partidaria, ya que, si bien estos puntos de cultura coinciden en la importancia de la política y reconocen el potencial político de sus intervenciones culturales, tienen diferentes posiciones sobre involucrarse en la política partidaria. Los aspectos señalados se abordarán en los siguientes acápites.

5.2. Concepciones sobre la cultura y el espacio público

La investigación ha permitido observar en los puntos de cultura una concepción de la cultura íntimamente ligada a la transformación social y a la construcción de ciudadanía. Cabe señalar que no se trata de una instrumentalización de la cultura para fines políticos. Se trata, más bien, de una valoración de la cultura en sí misma, de la forma en que brinda entretenimiento, transmite una estética, despierta emociones y sensaciones, pero que, a la vez, tiene la capacidad de transmitir valores, y de crear nuevos imaginarios y sentidos comunes. Además, se trata de una concepción vinculada al barrio y a lo popular, que dista de una visión elitista de la cultura.

La propia noción de “arte de la calle” que utiliza Arena y Esteras para definir su actividad, ya muestra un sentido de la cultura distinto al que se produce en los grandes

salones y teatros. Es la cultura producida desde abajo y para el pueblo. Además es un arte que surgió como respuesta a la violencia política, es entretenimiento en la medida que reivindica el “derecho a la sonrisa” pero es también un medio para construir relaciones sociales más armónicas: “...vencer el miedo a través del arte y hacer que la población recupere su capacidad de sonreír... y de creer en la vida” (Arena y Esteras, s/f). Algo similar ocurre con la forma en que se entiende el circo, el cual tiene un “enorme potencial transformador de realidades injustas mediante la formación de líderes jóvenes, proactivos y comprometidos” (Arena y Esteras, 2016, p. 10).

En el caso de LGMM, se observa cómo mediante la cultura se ha buscado reivindicar la historia y la identidad de su comunidad. Por ello sus fundadores consideraron que no solo debían hacer presentaciones artísticas, sino que debían investigar la realidad social para encontrar mejores maneras de comunicar sus mensajes. Es por esta razón que no solo fundaron una asociación cultural, sino un “centro de investigación, formación y difusión cultural”. Esta visión convive con una valoración del arte en sí mismo: Jorge Rodríguez estudió teatro en la universidad, decidió realizar esta actividad profesionalmente, pues es lo que le apasiona. En concordancia con esto, define al arte y a la cultura como necesidades vitales para el crecimiento humano, como un camino para lograr el “buen vivir”.

Cuando Eddy Ramos y Lis Pérez fundaron Pueblo Grande, estaban convencidos de que podrían lograr cambios en Santa Rosa a través de la cultura. Cuando Jorge relata lo que sintió al encontrar fotos de los primeros años de Santa Rosa, me dice: “logré entender que la cultura era todo, era identidad, era organización, era participación”. Como señala Pueblo Grande en sus objetivos, a través del arte se puede “integrar a los pueblos” (Puntos de Cultura, s/f). Desde la perspectiva de este punto de cultura, el arte puede contribuir a construir ciudadanía. Como señaló Eddy: “Nosotros no solamente hacemos el arte por el arte. Está bien, el arte es bonito (...) pero necesitamos trabajar el lado de la conciencia”.

Como he mostrado, la cultura, desde la perspectiva de estas asociaciones, debe estar ligada a la transformación social. El mismo Programa Puntos de Cultura contempla en sus ejes a la cultura como derecho y como medio de construcción de ciudadanía. Es decir, esta dualidad está ya en la concepción del programa estatal, pero esta surgió de un proceso participativo con alrededor de un centenar de grupos y asociaciones culturales. Surgen, entonces, las siguientes preguntas: ¿de qué manera se ejerce esta ciudadanía?

¿Cuál es el espacio en el que se produce la transformación social? La respuesta remite al espacio público.

Por un lado, las calles (o el barrio) son como un “salón gigante”, como sostiene Jorge Rodríguez (Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012), pero también son “nuestro escenario de luchas” (Teatro Arena Esteras, 2018). El espacio público es el parque, la plaza, el barrio, la calle, todos los espacios a los que se pueda llevar el arte popular. Las paredes también componen el espacio público y éstas, con más claridad en Santa Rosa y La Balanza, han sido tomadas por el arte. En estas hay mensajes y reivindicaciones, desde rostros de mujeres andinas hasta frases sobre cambiar el mundo.

El hecho de compartir el espacio abre las diferentes posibilidades contenidas en todas las relaciones sociales: la cooperación, la armonía y el conflicto (Simmel, 1977). En cada experiencia hay disputas por el uso del espacio del barrio. Donde se observa más claramente es en La Balanza, donde las intervenciones, sobre todo durante la FITECA, ocupan un espacio bastante amplio. Los principales problemas surgen en torno a la cancha de fútbol, que es utilizada para hacer deporte pero también para actividades escolares y religiosas. La cancha está dentro del Parque Tahuantinsuyo, en cuyo espacio se realizan diferentes actividades. De esta manera es el centro de la socialización en el barrio y potencialmente el espacio de la reconstrucción de la vida en comunidad.

En Santa Rosa los conflictos por el uso del espacio son menos visibles. Existen tensiones relacionadas al limitado compromiso de las personas adultas en las actividades de Pueblo Grande, pero la forma en que ha cambiado el aspecto del barrio ha sido bien recibida. La misma presencia del Quijote de fierro sobre una banca es un símbolo de que el espacio público ha sido tomado (o recuperado). Gracias a Pueblo Grande, en el área común —que alguna vez fue el centro de las asambleas y decisiones colectivas—, se realizan en la actualidad jornadas de lectura, presentaciones artísticas y hasta conciertos.

Las disputas por el espacio público son, como lo reconoció un gestor cultural, luchas de poder. Los puntos de cultura han surgido desde los márgenes y han ido incrementando su voz, ganando poder, fruto de su perseverancia, talento, organización y legitimidad en los barrios. Siguiendo a Hall (2010), constituyen una esperanza desde lo local frente a los efectos de la globalización neoliberal. Sin embargo, su capacidad de transformación puede quedar circunscrita a espacios muy pequeños y con ello generar impactos muy modestos en la sociedad en su conjunto.

5.3. Los tiempos de la contrahegemonía

Las intervenciones culturales de los puntos de cultura analizados apuntan a entretener, educar y a transformar las relaciones sociales. Estos tres objetivos son interdependientes, ocurren de manera simultánea de variadas maneras. La promoción de la lectura entre niños que realiza Pueblo Grande, parece ser el mejor ejemplo de esta labor educativa; sin embargo, el teatro y el circo cumplen también esta función: al espectador le transmite contenidos (mensajes, valores, reflexiones) y a los jóvenes que se forman en estas artes les proporciona, además, disciplina, perseverancia, capacidad de trabajo en equipo, entre otros aspectos formativos.

La lectura, el circo y el teatro, provocan reflexiones sobre la vida en el barrio y sobre la realidad nacional. En algunos casos de una manera muy directa, como en la obra “Arenas de Villa”, que narra los orígenes de la Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa el Salvador, y en otros, vinculando el impacto sobre el barrio de ciertas actitudes que aparecen en la lectura colectiva, como en la experiencia de Pueblo Grande. Algo similar ocurre con los murales que se encuentran en los tres barrios: algunos contienen mensajes explícitos (como “Otro mundo es posible”) mientras otros pueden representar la vida en el ande, de una manera que invite a una reflexión sobre dicha realidad. A través de estas intervenciones se busca también construir identidades que incorporen la solidaridad y el compromiso con la comunidad.

En la medida en que buscan transformar relaciones sociales o, dicho de otra manera, producir cambios en el barrio y en la sociedad en su conjunto, estos puntos de cultura cuentan con un diagnóstico crítico de la situación política, social y cultural, y han desarrollado alternativas para el cambio. Hay un futuro que se quiere construir. Cada punto de cultura ha creado una frase con la cual identifican aquella situación futura en la que los barrios habrán cambiado: el “vivir chévere” o el “derecho a lo mágico” (LGMM); el “derecho a la sonrisa” o el “proyecto integral” —también llamado la “Idea”— (Arena y Esteras); y “soñar como el Quijote” o el “derecho a soñar” (Pueblo Grande). Como se observa, en los tres casos este cambio supone el ejercicio de un derecho.

Mediante las intervenciones culturales se ponen de manifiesto ciertos consensos y prácticas dominantes (el modelo económico, el individualismo extremo, la falta de solidaridad, la corrupción, etc.) y de esta manera crean “espacios públicos agonísticos”

(Mouffe, 2014), en los cuales luchan por producir valores, prácticas y articulaciones alternativas. Esta investigación ha buscado comprender cuál es el sentido de estas alternativas, es decir, cuáles son los elementos que componen los discursos contrahegemónicos de los puntos de cultura.

Al respecto, un primer aspecto que se evidencia en la investigación es la apelación al pasado. Eddy Ramos propone recuperar la vida en comunidad y el trabajo colectivo que descubrió en las fotografías de los inicios de Santa Rosa. Estos elementos del pasado son indispensables para la apuesta hacia el futuro: la construcción del “barrio cultural”. Arturo Mejía piensa que el futuro pasa por recuperar la “Idea”, que “combinaba lo comunitario con el arte, el teatro, la música”. Hay otras maneras de referirse a ésta, como la “Idea comunitaria” y el “Proyecto Integral”, que viene a ser un Villa el Salvador comunitario y autogestionario¹⁷. En una de sus publicaciones se parafrasea esta propuesta: “Caminemos con nuestros hijos hacia el futuro sin olvidar nuestras raíces” (Teatro Arena y Esteras, 2018). Para Jorge Rodríguez, a través de la cultura es posible reivindicar la historia y la identidad de su comunidad, recuperar aquellos elementos del pasado que los unen y que difieren del momento actual en el que prima el individualismo, la competencia, la desconfianza, etc. La identidad que se recupera es la del barrio autogestionario, que surge solo, gracias a la organización de sus habitantes, pero también la del migrante andino. La idea de comunidad es muy fuerte en los tres casos, como se muestra en los textos, discursos, murales, etc.

Para Walter Benjamin (Löwy, 2002), en la revolución se experimentaba una combinación particular (dialéctica) entre pasado y futuro, en el que un elemento del primero recobra un tiempo actual para luego articularse al último. De esta manera se hacía “saltar el *continuum* de la historia”. Pensemos en el movimiento marxista alemán agrupándose como Liga Espartaquista, en honor al líder de la rebelión de esclavos de Roma; o en José Gabriel Túpac Amaru reivindicando el pasado incaico para construir una República post-colonial. Algo muy similar ocurre con los puntos de cultura: la comunidad, la autogestión, el trabajo colectivo, funcionan como elementos del pasado que cobran un tiempo actual y se articulan a nuevas demandas y luchas.

¹⁷ Esto podría formularse fácilmente en términos de Badiou (2010): lo que se está produciendo en este caso es una *fidelidad a la Idea*, una apuesta por el comunitarismo que da sentido a la vida y a la que se vuelve a pesar de las dificultades o fracasos que haya podido tener en su puesta en práctica

El pasado anhelado constituye un “bien perdido”, que tiene una dimensión histórica, en la medida en que realmente existió una cultura distinta centrada en la comunidad, y una dimensión mítica: la supuesta armonía que existía en tiempos de la autogestión y la organización comunitaria. El bien perdido da cuenta de una escisión, una ruptura, pero a diferencia del lamento que relataba Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales*, aquí hay lucha, hay agencia, hay convicción de que elementos de ese pasado pueden ser recuperados. Y, de hecho, la forma de trabajar e intervenir en el espacio público de los puntos de cultura da cuenta, aunque en una menor escala, de dicha recuperación. No se trata entonces de un elemento que en el proceso cultural haya desaparecido completamente, sino que se asemeja más a un elemento “residual”, un remanente de otro tiempo que se mantiene en la actualidad (Williams, 2000). Este va tomando más fuerza, desestabilizando a los elementos dominantes y articulándose con elementos emergentes, nuevos en el proceso cultural, como la irrupción del arte, la búsqueda del barrio cultural, la apuesta por lo “mágico”, etc.

Si bien hay una dimensión utópica en aquellas construcciones que se identifican como el futuro (el “barrio cultural”, “el buen vivir”, etc.), la idea de lo “mágico” que ha desarrollado LGMM, parece estar además fuera del tiempo. Para Weber (1988), la modernidad (occidental) se caracterizaba por un proceso de racionalización que suponía el *desencantamiento del mundo*. La irrupción de lo “mágico” pone esto en cuestión y constituye una suerte de *reencantamiento*. A través de la cultura, LGMM propone crear “puntos mágicos”, espacios en los que la creatividad y el arte puedan proporcionar soluciones a los problemas de la comunidad.

En conversaciones con miembros de los tres puntos de cultura, muchos de los problemas actuales se vinculan expresamente al neoliberalismo: la competencia salvaje, la desigualdad, el individualismo exacerbado, la mercantilización de la vida social, etc. Esto evidencia un nivel importante de politización y de conocimiento de discursos provenientes de la academia (de las ciencias sociales y humanidades). No es extraño que en una conversación con los gestores culturales de los barrios se mencione a Foucault y se reflexione sobre el poder, o se critique el proceso de globalización en curso. Se percibe, pues, una voluntad de cambiar las relaciones sociales a través de la cultura y de discursos informados, esto es, con datos concretos y con herramientas teóricas.

Sin duda los puntos de cultura han producido cambios importantes en los barrios y en la vida de mucha gente que consume lo que producen o que bajo su influencia

decidieron iniciar proyectos similares. Sus intervenciones culturales vienen desestabilizando ciertas relaciones hegemónicas. Sin embargo, siempre corren el riesgo de ser absorbidas por la lógica del mercado o de ser bien recibidas como “multiculturalismo” (Žižek, 1999). El problema es, quizás, que los espacios en los que están produciendo estas transformaciones siguen siendo muy pequeños. Por ello, no se enfrentan aún a grandes resistencias. La FITECA es promocionada en canales de televisión de señal abierta y en importantes medios escritos (TV Perú, 2018; Perú21, 2016b; Lara, 2016). El proyecto “Quijote para la Vida” ha tenido elogiosos reportajes en diversos medios (Crespo, 2015; Presencia Cultural, 2018). Es muy probable que en dichos espacios no se comprenda la capacidad transformadora de la cultura y la orientación contrahegemónica que tienen estos puntos de cultura, pero también puede ocurrir que estos no estén generando un efecto multiplicador ni ampliando lo suficiente sus espacios de intervención. No obstante, experiencias como el programa de Cultura Viva Comunitaria y el programa Puntos de Cultura han servido para una mayor articulación y para llegar a audiencias más grandes. Como señaló una experta en gestión cultural: “el radio de impacto de estas organizaciones es muy poco (...) no es que todo el mundo conociera a la Gran Marcha o Arena y Esteras, que son las más emblemáticas, entonces servían estos festivales para eso”.

Otra dificultad con la que se enfrentan los puntos de cultura es la coherencia al interior de los discursos contrahegemónicos que se están produciendo. Las propias imágenes y murales que han producido muestran el proceso de un discurso alternativo aún en construcción y que en algunos casos puede reproducir estereotipos y sentidos comunes dominantes. Por ejemplo, entre los murales pintados en el marco de la FITECA 2017, se podía observar una representación que reproducía estereotipos de género. Otro aspecto en el que no se observa cohesión, es en relación a la política. Específicamente, hay diferencias en cuanto al involucramiento en la política partidaria. Para los fundadores de Pueblo Grande, el poco interés de algunos puntos de cultura en la política constituye una limitación. A través de la política, sostienen, es posible hacer incidencia con las autoridades estatales y poner temas en agenda vinculados a la cultura, o proponer alternativas de desarrollo en la sociedad. Ramos se ha involucrado desde muy joven en la política partidaria, llegando incluso a ser secretario distrital de Puente Piedra de un partido político. Este no es el caso de LGMM, en el que sus miembros han mantenido una mayor distancia hacia los partidos políticos. En Arena y Esteras se percibe un involucramiento mayor en la política distrital, y en las elecciones municipales de octubre de 2018 están

apoyando a un candidato. Pero también se pronuncian sobre los problemas nacionales, participando en marchas con performances artísticas. Durante el Festicirco, Ana Sofía Pinedo, coordinadora de Arena y Esteras, tomó el micrófono y luego de agradecer a los asistentes dijo enfáticamente: “Apostamos porque el Perú sea un país donde se erradique la corrupción”. Las calles no son solo, pues, espacios a ser recuperados con cultura, sino son “nuestro escenario de luchas” (Teatro Arena Esteras, 2018). La calle (y el barrio) es el lugar de la cultura y el lugar de la lucha política: es el terreno de la contrahegemonía.

5.4. La relación con el Estado: ¿tensiones creativas¹⁸?

Como he señalado al inicio de esta investigación, a lo largo de nuestra historia republicana ha habido una ausencia de políticas culturales. Los primeros esfuerzos desde el Estado, a mediados del siglo XX, apuntaron a la protección del patrimonio y a la difusión de la cultura como folklóre. Esta visión se fue ampliando en las últimas décadas y hoy, sin duda, nos encontramos frente a un nuevo paradigma, fruto de un proceso participativo y de un nuevo momento en América Latina en relación a la cultura. En este marco surgen experiencias como la Cultura Viva Comunitaria y el Programa de Puntos de Cultura. Sin embargo, esto no supone una relación libre de tensiones. Como señaló una experta en gestión cultural:

“Yo creo que siempre va a haber una relación tensa y yo creo que está bien que sea tensa. (...) Cualquier programa público trae la carga del Estado y la mirada que tiene el Estado. (...) hay un vínculo finalmente de poder (...) siempre va a haber esa tensión”.

La relación del ciudadano con el Estado, en tanto forma de organización del poder político, es siempre compleja y potencialmente conflictiva. Aun cuando alrededor de un centenar de organizaciones y asociaciones culturales participaron en la elaboración del Programa Puntos de Cultura y en la elaboración de la ley que lo promocionaba (Ley N° 30487), hay cierto malestar al no poder gozar de sus beneficios. Una de las expectativas que tenían los puntos de cultura con respecto a la aprobación de la ley era que el programa

¹⁸ La expresión “tensión creativa” la he tomado de diferentes discursos públicos de Álvaro García Linera.

podiera otorgar recursos. Sin embargo esto no ha ocurrido porque hasta el momento no se aprueba el reglamento de la ley¹⁹.

También han existido tensiones entre los puntos de cultura que tienen base territorial y los que no la tienen. Como señaló un experto entrevistado: “Ha habido un problema conceptual (...) Las territoriales sienten que ellos merecen [el apoyo del Programa], porque su trabajo sí tiene un impacto comunitario y las otras no”.

La intervención del Estado genera algunos efectos adicionales. Uno de ellos, es que obliga a las asociaciones a estandarizar ciertos contenidos. Al registrarse en el Programa Puntos de Cultura deben construir una historia resumida sobre su origen, definir objetivos y escoger ejes de trabajo entre opciones preestablecidas. Esto supone algún grado de encasillamiento, aun cuando los ejes hayan sido definidos participativamente. En cierta forma, las asociaciones entran al mundo de la gubernamentalidad, en el sentido que le da al término Chatterjee (2007): deben interactuar bajo el lenguaje del Estado, con las técnicas de la “gestión pública”. Desde el Estado se va construyendo un discurso en el que la cultura es un derecho, pero el apoyo a las asociaciones pasa inexorablemente por un análisis costo-beneficio. En esta suerte de transacción los propios funcionarios del Programa de Puntos de Cultura se encuentran limitados por las reglas de la gestión gubernamental, principalmente por las pautas establecidas por el Ministerio de Economía y Finanzas para ejecutar el presupuesto y por la ausencia de un reglamento que permita aplicar la ley de creación del Programa. Esto último se ha convertido en un cuello de botella para el programa, que ha generado cierta decepción entre las asociaciones culturales. Al cerrarse, al menos momentáneamente, esta posibilidad, el Programa centra gran parte de sus esfuerzos en convocatorias a reuniones de trabajo, asambleas, etc., lo cual también produce respuestas desde las asociaciones: “la Cultura Viva Comunitaria es acción, no es reunión tras reunión”, señaló un miembro de un punto de cultura entrevistado.

Otra tensión que se observa, está relacionada a la autonomía de los grupos y asociaciones culturales. Existe preocupación de que depender del Estado limite sus posibilidades y los alcances de su discurso de cambio. Como afirmó un miembro de la

¹⁹ La Ley 30487, Ley de Promoción de los Puntos de Cultura, estableció un plazo de 90 días para que el Poder Ejecutivo reglamente la ley. El 23 de setiembre de 2016, el Ministerio de Cultura constituyó un Grupo de Trabajo para elaborar una primera versión del reglamento, pero habiendo pasado alrededor de dos años este aún no se ha aprobado.

FITECA, “si no hay autonomía económica, no hay autonomía en el discurso”. Para Celio Turino (2013), quien condujo la experiencia de puntos de cultura más exitosa en América Latina (la brasilera), siempre hay un riesgo, en dicha relación, de que los puntos de cultura pierdan espontaneidad o sean cooptados. No obstante, poseer una cultura política y mantener un horizonte de emancipación pueden contribuir a evitar que esto ocurra. Desde su perspectiva, la relación con el Estado es más bien dialéctica:

Por un lado, los grupos culturales, apropiándose de mecanismos de gestión y recursos públicos; por otro, el Estado, con normas de control y reglas rígidas. Esa tensión, de cierto modo inevitable, cumple un papel educativo que, a largo plazo, resultará en cambios en ambos campos” (Turino, 2013, p.70).

En el caso concreto de los puntos de cultura analizados, la relación con el Estado no ha sido homogénea. Si bien las tres participaron tanto en el proceso de creación del programa de Cultura Viva Comunitaria como en la conformación de la red (y el programa) de Puntos de Cultura, en sus trayectorias han tenido diferentes aproximaciones a las instituciones públicas. Pueblo Grande tuvo su primera interacción con el Estado al poco tiempo de fundada, a través de PromoLibro. La experiencia no fue del todo satisfactoria, pues dicho programa no hacía seguimiento adecuado a las iniciativas que apoyaba y estas no lograban ser sostenibles. No obstante, con el Ministerio de Cultura y con la Municipalidad Metropolitana de Lima, la relación ha sido muy positiva: Pueblo Grande ganó el premio Puntos de Cultura 2014 y los premios Cultura Viva Comunitaria 2014, 2017 y 2018.

Esta experiencia difiere con la de La Gran Marcha de los Muñeques. Para Jorge Rodríguez, su fundador, el Estado tiene una responsabilidad, una obligación de destinar recursos para la cultura. El apoyo no debe conllevar condicionamientos ni restricciones a la autonomía de los grupos culturales. Por mucho tiempo LGMM realizó sus actividades de la manera autogestionaria. Empezaron a tener invitaciones en el extranjero antes de tener algún apoyo del Estado. Para la organización de la FITECA han contado con apoyo de la municipalidad de Comas y en esta última edición, cuando se desplazaron al distrito de La Molina, esta municipalidad instaló toldos y proporcionó el equipo de sonido. La relación ha sido más difícil con el Ministerio de Cultura: han solicitado apoyo para la

FITECA y tuvieron ofrecimientos que no se cumplieron (aparentemente por las dificultades ya señaladas para destinar recursos); incluso han percibido prejuicios acerca de su orientación política, lo cual suponen que ha incidido en que no ganen los concursos convocados por el programa.

Arena y Esteras, por su parte, han tenido una larga relación con la municipalidad distrital de Villa el Salvador y con las instituciones propias de la experiencia de la CUAVES. No obstante, no todos los alcaldes le han dado la misma atención a la cultura. En muchos casos hubo altas expectativas frente a autoridades que más bien les dieron la espalda. Esto los llevó alrededor del año 2000, a fortalecer la autogestión y a generar mayores recursos a partir de sus presentaciones. Esto no impidió que Arena y Esteras fuera una de las asociaciones que impulsaron la Ordenanza de Cultura Viva Comunitaria en la Municipalidad de Lima y el Programa Puntos de Cultura en el Ministerio de Cultura. En ambos casos han mantenido una buena relación. Por más que Arena y Esteras haya buscado fortalecer su independencia económica, no tiene un discurso contrario a recibir apoyo del Estado. Pero, al igual que en los otros dos puntos de cultura, han recibido mayor atención de la cooperación internacional y de organismos no gubernamentales. Por ejemplo, el Gobierno del Japón financió la ampliación su local, así como el Estado italiano financió la pasantía de jóvenes para que apoyen las actividades de Pueblo Grande en Santa Rosa.

El Programa Puntos de Cultura en el Perú no ha desplegado aún todas sus posibilidades. Tiene los retos de aprobar su reglamento, de superar el asambleísmo y de lograr flexibilizar ciertas reglas de la gubernamentalidad. Si las asociaciones acompañan este proceso, se puede generar un aprendizaje mutuo que le dé una dimensión creativa a las tensiones que inevitablemente van a existir con las instituciones estatales.

BIBLIOGRAFÍA

90 segundos. (2015, Julio 8). Reportaje sobre la biblioteca “Don Quijote y su manchita”.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=x6doq4tNcV8>

Altamirano, T. (1988). *Cultura andina y pobreza urbana: Aymaras en Lima Metropolitana*. Lima: PUCP.

Alzamora, V., Bielich, C., Ponce de León, D., Tejada, S. (2005). Observación: organizaciones de seguridad y matrimonio masivo en Huaycán. En: *Materiales de enseñanza del curso Metodología cualitativa*. Lima: PUCP.

Arena y esteras. (2016). *¡Por el derecho a la sonrisa! Circo social desde Villa el Salvador: la experiencia de Arena y Esteras*. Lima: Arenas y Esteras; Infoarte.

Badiou, A. (2010). La idea del comunismo. En: *Sobre la idea del comunismo*. Hounie, A. (Comp.). (pp. 17-31). Buenos Aires: Paidós.

Baudrillard, J. (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Beck, U. (2008). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.

Berger, G., Jones, M., y Browne, M. (2008). *Revelamiento de modelos de colaboración entre organizaciones sociales*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés.

Bobbio, N. (1989). *Liberalismo y democracia*. México, D.F.: FCE.

Bourdieu, P. (2002). *Pensamiento y acción*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Carmona, M. A. (2013, Agosto 10). El peso de la Balanza. En *Rostros y rastros de comas* [Blog]. Recuperado de:

<http://rostrosyrastrosdecomas.blogspot.pe/2013/08/el-peso-de-la-balanza.html>

- Castro-Gómez, S. (2007). "Decolonizar la universidad. La *hybris* del punto cero y el diálogo de saberes". En: *Educación superior, interculturalidad y descolonización*. Saavedra, J. L. (comp.). (pp. 291-317). La Paz: Fundación Pich.
- Chatterjee, P. (2007). *La nación en tiempo heterogéneo*. Lima: CLACSO.
- Chuez, M. (2012). *Procesos de inducción ciudadana utilizando el teatro como espacio comunicacional. Dos casos de estudio en el distrito de Villa El Salvador: "Arena y Esteras" y "Vichama Teatro"*. (Tesis de pregrado). Lima: PUCP.
- Coloma, C. (2001, Marzo 26). Treinta años del Instituto Nacional de Cultura. En *El Comercio*. p. a14.
- Comisión de la verdad y la reconciliación (CVR). (2003). *Informe final*. Lima: CVR.
- Congreso de la República. (2016). *Diario de Debates. Segunda legislatura ordinaria de 2015. 13ª B Sesión (Matinal)*. Recuperado de: [http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/DiarioDebates/Publicad.nsf/SesionesPleno/05256D6E0073DFE905257FD500643BFA/\\$FILE/SLO-2015-13B.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/DiarioDebates/Publicad.nsf/SesionesPleno/05256D6E0073DFE905257FD500643BFA/$FILE/SLO-2015-13B.pdf)
- Crespo, W. (2015, Abril 14). Los niños que dejaron la televisión por las aventuras del Quijote. En *La República*. Recuperado de: <http://larepublica.pe/14-04-2015/los-ninos-que-dejaron-la-television-por-las-aventuras-del-quiote-video>
- Creswell, J. (1994). *Research design: qualitative & quantitative approaches*. Thousand Oaks: SAGE.
- El Comercio. (2015, Marzo 13). Castañeda: "Van a desaparecer los murales del centro de Lima". En *El Comercio*. p. A4.

El Peruano. (2013, Marzo 17). Ordenanza N° 1673. Lima: Imprenta del Estado. pp. 491118-9.

Fioralisso, P. (2016). *Sembrando barrios culturales: arte y comunidad en el barrio de La Balanza en Comas*. (Tesis de pregrado). Lima: PUCP.

Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad*. México D.F.: Siglo XXI.

Garcilaso de la Vega, I. (2012[1609]). *Comentarios Reales de los Incas*. Arequipa: Ediciones El Lector.

Gramsci, A. (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona: Ediciones Península.

Gruber, R. (2001). *Etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Hall, S. (2010). Lo local y lo global: globalización y etnicidad. En *Sin garantías. Trayectoria y problemáticas en Estudios Culturales*. Restrepo, E.; Walsh, C.; Vich, V. (Eds.). (pp. 501-519). Lima: IEP.

Hernández, M. (1993). *Memoria del bien perdido: conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Lima: IEP.

Hobsbawm, E. (2011). *Cómo cambiar el mundo. Marx y el marxismo 1840-2011*. Barcelona: Crítica.

Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). (2007). *Censos Nacionales 2007: XI de Población y VI de Vivienda*. Recuperado de:
<http://www.inei.gob.pe/estadisticas/censos/>

La Hoz, K. (2017, Mayo 5). El pueblo de las niñas gimnastas. En *Sudor*. Recuperado de:
<http://www.revistasudor.com/inicio/portada/el-pueblo-de-las-ninas-gimnastas/>

- Lara, J. G. (2016, Julio 11). La Balanza: de zona roja a la capital cultural de Comas. En *El Comercio*. Recuperado de:
<http://elcomercio.pe/lima/balanza-zona-roja-capital-cultural-comas-235147>
- Lay, E. (2012). *20 años de alegría rebelde. Implicancias de la cultura organizacional en la sostenibilidad de una organización de la sociedad civil. Una aproximación desde el caso de la asociación cultural Arenas y Esteras. 2008-2012*. (Tesis de pregrado). Lima: PUCP.
- Laclau, E. y Mouffe, Ch. (2006). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lima Cómo Vamos. (2017). *Encuesta Lima Cómo Vamos. VII Informe de percepción sobre calidad de vida en Lima y Callao*. Lima: Lima Cómo Vamos; Asociación UNACEM.
- Löwy, M. (2002). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: FCE.
- Ministerio de Cultura del Perú. (s/f). *Ministerio de Cultura* [Portal Web]. Recuperado de:
<http://www.cultura.gob.pe>
- Mouffe, Ch. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: FCE.
- Para que no se repita (PQNSR). (s/f). *Movimiento ciudadano “Para que no se repita”* [Portal Web]. Recuperado de: <http://www.paraquenoserepita.org.pe/>
- Perú21. (2016a, Marzo 12). Festival 'Nosotras Estamos en la Calle' reúne a artistas nacionales y extranjeras desde hace seis años. En *Perú21*. Recuperado de:
<http://peru21.pe/cultura/festival-nosotras-estamos-calle-reune-artistas-nacionales-y-extranjeras-desde-hace-seis-anos-2241160>
- Perú21. (2016b, Mayo 07). Jorge Rodríguez: “El arte es un medio y un fin para llegar a todos”. En: Perú21. En *Perú21*. Recuperado de:
<https://peru21.pe/cultura/jorge-rodriguez-arte-medio-llegar-217423>

Plataforma Puente (s/f). *Plataforma Puente*. Recuperado de:
<http://plataformapuentes.blogspot.com/>

Presencia Cultural (TV Perú). (2018, Marzo 24). Reportaje sobre el proyecto “Quijote para la vida” [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=9JIQ1rgHljo>

Proyecto “Quijote para la vida”. (2016). Arte y cultura en el barrio Quijote [Actualización de estado de Facebook]. Recuperado de:
https://www.facebook.com/pg/Proyecto-Quijote-para-la-Vida--423313364448010/photos/?tab=album&album_id=1012234612222546

----- (2017, Abril 28). *AMOR A LA MÚSICA: Perú y Suiza un solo corazón* [Actualización de estado de Facebook]. Recuperado de:
<https://es-la.facebook.com/Proyecto-Quijote-para-la-Vida--423313364448010/>

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Lander, E. (Ed.). (pp. 201-246). Buenos Aires: Clacso.

Quijote para la vida. (2017, Abril 21). *Palabras de Célio Turino a los niños y niñas del Barrio Quijote* [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=L89OSLRQVN4>

----- (2015, Diciembre 9). *Entrevista en TV PERU - Festival de Arte por la Recuperación de Espacios Públicos* [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=Xc6uzQr4DCo>

Romero, M. (1988). *Diseño urbano y organización popular de Villa el Salvador*. III Congreso Iberoamericano de Urbanismo. Congreso llevado a cabo en Barcelona, España.

- Said, E. (2001). Cultura, identidad e historia. En: *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Schröder, G. y Breuninger, H. (Comp.). (pp. 37-53). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo. 2da edición.
- Salazar, X. y Olivos F. (ed.). (2012). *Artivismo: Cambio social y activismo cultural*. Seminario debate. Lima: UPCH.
- Savazoni, R. (2016). *Los nuevos bárbaros. La aventura política de Foro do eixo*. Buenos Aires: RGC Libros.
- Simmel, G. (1977). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza Editorial.
- Szurmuk, M. e Irwin, R. M. (Coord.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D.F.: siglo xxi editores; Instituto Mora.
- Takano, G. y Tokeshi, J. (2007). *Espacio público en la ciudad popular: reflexiones y experiencias desde el sur*. Lima: DESCO.
- Tokeshi, J. (2013). Arte y espacio público. Una ventana abierta a la cultura popular. En *Lima: espacio público, arte y ciudad*. Hamann, J. (Ed.). (pp. 117-136). Lima: PUCP.
- Teatro “Arena y esteras”. (s/f). Quiénes somos. Teatro “Arena y esteras” [Blog]. Recuperado de: <http://teatroarenayesteras.blogspot.pe/>
- Teatro Arena y Esteras. (2018, Enero 31). Comentario sobre su participación en la 5ta marcha sobre el indulto [Actualización de estado de Facebook]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/teatroarenayesteras>
- Turino, C. (2013). *Puntos de cultura. Cultura viva en movimiento*. Caseros: RGC Libros.

TV Perú. (2018, Marzo 15). FITECA 2018: gran fiesta de pintado en calles se realizará del 01 al 12 de mayo. Entrevista a Jorge Rodríguez. Recuperado de: <http://www.tvperu.gob.pe/informa/locales/fiteca-2018-gran-fiesta-de-pintado-en-calles-se-ralizara-del-01-al-12-de-mayo>

Universidad de Ciencias y Humanidades. (2012, Mayo 22). *Entrevista: Jorge Rodríguez, director de La gran marcha de los muñeques* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Gm8jhu4BflQ>

Vadillo, J. (2016, Agosto 31). Proyecto Quijote en Lima norte: iniciativa cultural que lleva arte y deporte a niños. En *Andina*. Recuperado de: <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-proyecto-quiote-lima-norte-iniciativa-cultural-lleva-arte-y-deporte-a-ninos-628761.aspx/>

Vega Centeno, P. (2015). El espacio público y la visión de la ciudad: recuperando el valor de la calle para la ciudadanía. En *Justicia, derecho y sociedad. Debates interdisciplinarios para el análisis de la justicia en el Perú*. Ledesma, M. (Ed.). (pp. 351-378). Lima: Centro de Estudios Constitucionales.

Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Wallerstein, I. (Coord.). (2006). *Abrir las ciencias sociales* (novena edición). México D.F.: Siglo xxi editores.

Wallerstein, I. (2006). *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Weber, M. (1988). *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Yúdice, G. (2012). Innovación en la acción cultural. En *La cultura en tiempos de desarrollo. Violencias contradicciones y alternativas*. (pp. 285-312). Valencia: Universitat de Valencia.

Zapata, A. (2013). Sociedad y desarrollo urbano: Lima 1900-1980. En *Lima: espacio público, arte y ciudad*. Hamann, J. (Ed.). (pp. 91-112). Lima: PUCP.

Zizek, S. (1998). El multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo tardío. En: *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Jameson, F. y Zizek, S. (pp. 137-188). México: Paidós.

